

Revista Internacional Digital  
de Artes Interdisciplinarias y Música  
[editor@ridaim.com](mailto:editor@ridaim.com)

***Avant-proposal.* Acerca del lanzamiento de Revista internacional digital  
de Artes interdisciplinarias y Música (RIDAIM)**

***Avant-proposal.* About the launch of Revista internacional digital de Artes  
interdisciplinarias y Música (RIDAIM)**

**Marta Vela, Universidad Internacional de La Rioja,  
Vicenta Gisbert, Universidad Autónoma de Madrid,  
editoras**

Cómo citar este artículo | How to cite this paper

---

Vela, M. y Gisbert, V. (2025). *Avant-proposal.* Acerca del lanzamiento de Revista internacional digital de Artes y Música (RIDAIM). *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 1, pp. 2-4.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

***Avant-proposal.* Acerca del lanzamiento de Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música (RIDAIM)**

***Avant-proposal.* About the launch of Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música (RIDAIM)**

Marta Vela <https://orcid.org/0000-0002-5700-6767>

Vicenta Gisbert <https://orcid.org/0000-0003-1763-1143>

Enviado: 31/08/2025

Aceptado: 10/09/2025

Ante los desafíos de un mundo cambiante, cuya ansia tecnológica arrastra consigo a todos los órdenes de la vida, las artes y, en especial, la música, deben participar de la discusión académica al igual que otras disciplinas, tradicionalmente, más presentes en este ámbito que permite la comunicación y transferencia de los hallazgos a nivel mundial. Son necesarios, entonces, determinados cauces que faciliten una investigación artística seria que se dificulta, en numerosas ocasiones, a causa de las corrupciones del sistema, el fenómeno de la depredación y la escasez de publicaciones dedicadas solamente al campo de las artes, con sus particularidades técnicas y metodológicas, y a la fascinante interdisciplinariedad entre ellas desde los tiempos de los griegos y, ahora, por diversas cuestiones, de nuevo en coyuntura como valores al alza de una innovación que, evidentemente, no puede ser perpetua ni continuada, porque contribuye al voraz sistema de publicaciones que a todos los niveles sufrimos.

En esta encrucijada de caminos nace la Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música (RIDAIM), en el afán de contribuir a la publicación de una investigación artística de calidad, donde prime más la calidad que la cantidad, como punto de encuentro de la variedad de la cultura hispánica que posibilite el intercambio de ideas, tradicionalmente, a ambos lados del Atlántico y, en este sentido, es para nosotras un orgullo remitirnos al comité científico que nos acompaña en esta misma línea de colaboración internacional.

De este modo, RIDAIM arranca con dos perspectivas separadas pero interconectadas entre sí, dadas las convenciones del contexto académico, tratando así de encauzar de manera eficaz las inquietudes epistemológicas de investigadores y lectores, con una sección de artes y música enfocada desde el campo de las Humanidades y otra sección de educación enfocada desde la óptica de las Ciencias Sociales, en un gran apartado titulado *Varia*, donde tienen cabida disciplinas más consolidadas como la Musicología o la Educación (musical) en general, junto a otras más actuales como la gestión cultural, las tecnologías o la misma interdisciplinariedad artística. Se encontrarán también entre sus páginas de pantalla los apartados acostumbrados, Editorial y Reseñas, donde puedan comentarse diversas publicaciones y/o eventos científicos como congresos y encuentros.

Este primer número de RIDAIM constituye toda una declaración de intenciones sobre el contenido de nuestra revista, con un texto sobre la unión del ámbito musical y el monástico, *Vida musical de las Miguélas de Huesca*, seguido de otro texto acerca de la IA en el campo computacional, *Inteligencia Artificial en Educación musical. Análisis sistemático de investigaciones computacionales* y, a continuación, sendas intersecciones de música con elementos visuales, *La música medieval en el cómic: entre la fidelidad histórica y la recreación visual* y *Lienzos sonoros: Franz Liszt am Flügel phantasierend (Danhauser, 1840)*, además de tres reseñas de publicaciones recientes (2025): *Innovación y creatividad en la música contemporánea*, de Rosa Díaz Mayo y Óliver Curbelo, como editores de esta publicación coral, *Cantar al infinito* de Irene de Juan y *Galdós y Beethoven: vidas paralelas*.

De esta manera, se quiere propiciar el impacto de toda inquietud artística, pero sin compartimentos estancos que obstaculicen el flujo natural de la investigación artístico-educativa y, desde esta modesta tribuna, animamos a la colaboración del entorno académico y, por qué no, a todo público generalista interesado en las artes.

Así pues, ¡larga vida a las artes interdisciplinares y a RIDAIM!

Marta Vela y Vicente Gisbert,  
editoras de RIDAIM

## Vida musical de las *Miguelas* de Huesca: el canto y el órgano

Musical life of *Miguelas* of Huesca: song and organ

Susana Sarfson  
Universidad de Zaragoza  
Grupo de investigación *Vestigium*

Cómo citar este artículo | How to cite this paper

---

Sarfson, S. (2025). “Vida musical de las *Miguelas* de Huesca: el canto y el órgano”. *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 1, pp. 5-12.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

## Vida musical de las *Miguelas* de Huesca: el canto y el órgano

### Musical life of *Miguelas* de Huesca: song and organ

Susana Sarfson

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0785-4952>

Enviado: 02/06/2025

Aceptado: 29/09/2025

#### Resumen

En la bella y milenaria ciudad de Huesca (Aragón, España) se encuentra el Monasterio de Carmelitas Calzadas de la Encarnación, llamado familiar y cariñosamente de las *Miguelas*, por estar dedicada la Iglesia a San Miguel. Este artículo se refiere a algunos aspectos de la presencia musical en su vida cotidiana en la que se advierten ecos que provienen del pasado, pero en un presente que es marco de espiritualidad atemporal. Las sonoridades de las campanas, las notas del órgano y el evanescente misterio del sonido del salterio reviste de belleza el ambiente sonoro y austero de esta casa singular. En la vida contemplativa de este cenobio, la música acompaña la espiritualidad cotidiana.

**Palabras clave:** Música, Monasterio de la Encarnación de Huesca, órgano, salterio, canto gregoriano, Aragón, patrimonio cultural.

#### Abstract

In the beautiful and ancient city of Huesca (Aragon, Spain), there is the Monastery of the Carmelite Order of the Incarnation, affectionately and familiarly known as the *Miguelas*, due to the Church being dedicated to Saint Michael. This article refers to some aspects of the musical presence in their daily life, which shows echoes from the past, but in a present that serves as a framework for timeless spirituality. The sounds of the bells, the notes of the organ, and the evanescent mystery of the sound of the psalter adorn the soundscape and austere environment of this unique house with beauty. In the contemplative life of this cenobium, music accompanies everyday spirituality.

**Keywords:** Music, Monastery of the Incarnation, organ, psalter, Gregorian chant, Aragon, cultural heritage.

## 1.- Introducción

Aragón es tierra copiosa en legados culturales, artísticos y conceptuales que provienen de una historia compleja e intensa. La vida de conventos y monasterios es parte de esta cuestión. El patrimonio monástico es ingente y su conservación requiere de la responsabilidad y acción de toda la sociedad (Menjón-Ruiz, 2025). Este artículo apunta a cuestiones del patrimonio inmaterial (las sonoridades, la música viva) que es una parte del legado cultural y espiritual de los monasterios y una hebra valiosa dentro del rico tejido histórico aragonés.

## 2.- La iglesia y el convento

Alfonso I (ca. 1073- 1134), rey de Aragón, donó a la Catedral de Huesca las tierras para que se construyera en ellas un templo dedicado al arcángel San Miguel. El documento de donación se conserva en el Archivo Catedralicio oscense. En época medieval, esta Iglesia de San Miguel fue fundamentalmente un importante hospital y lazareto, muy anterior a la comunidad de monjas carmelitas. A finales del siglo XIII se reformó la primitiva edificación. Entonces el edificio fue cubierto por un artesonado a dos aguas, de madera policromada, que lleva fecha de 1320. Por otra parte, desde su origen hasta fines del siglo XV en el cementerio de la iglesia se reunía, varias veces al año, el Consejo: una asamblea formada por los vecinos más ilustres de Huesca para tomar las decisiones relativas al gobierno de la ciudad.

Ahora bien, en el año de 1622 se estableció una comunidad de monjas de la Orden del Carmelo. La primera casa fue un legado de Ana Santapáu, viuda de un maestro de la Universidad Sertoriana y estaba ubicada justamente en el barrio universitario (Torreblanca-Gaspar, 2022). Las primeras monjas fueron llegadas desde Sariñena, Valencia y Zaragoza (Fontana-Calvo, 2022). En 1633 el convento pasó a un edificio mejor merced al legado del canónigo Jerónimo Ribera, momento en que pasa a tener el nombre de Convento de la Encarnación y San Miguel (Torreblanca-Gaspar, 2022).

Su escudo, con las tres estrellas que representan a Elías y a Eliseo (considerados los Padres espirituales del Carmelo) y a Santa María, la estrella en el mar que guiara a carmelitas y cruzados en su salida de Jerusalén, está incorporado a la arquitectura del conjunto.



Figura 1. Arco de entrada del Monasterio (fotografía de la autora)

### 3.- Los medios para la música conventual: el archivo musical, el canto, el órgano, el salterio

La vida musical de la comunidad monástica se ha organizado en distintos momentos, de acuerdo con las posibilidades de cada momento, en torno al canto gregoriano, a tañer el órgano y el salterio. En los cenobios femeninos es frecuente la presencia de una monja música, muchas veces organista. Existen diversas fuentes bibliográficas y documentales que dan idea de sus funciones y de la forma de dar solemnidad a la vida religiosa mediante la música en los cenobios españoles, tal como el Ceremonial monástico conforme al Breviario y Misal de San Benito de Jacinto Tabernier publicado en Salamanca en 1635 (Morales, 2021).

Ahora bien, a lo largo de los siglos, la música ha estado activamente presente en la vida de este convento, fundamentalmente a través del canto religioso, que ha sido, en especial, el canto gregoriano.

Actualmente, este monasterio no conserva archivo musical ni instrumentos musicales personales de las religiosas. En este cenobio existió un archivo musical, constituido en su mayor parte por los libros de fascistol del siglo XVII, es decir, grandes libros de pergamino de canto gregoriano llegados al convento en tiempos de su fundación en 1622 y, también, algunos cuadernos de las monjas organistas, que contenían copias de obras y algunas modestas composiciones propias. Todo esto fue vendido, para atender a las acuciantes

necesidades materiales de la comunidad monástica. Pese a las indagaciones realizadas, no ha sido posible averiguar el destino de este patrimonio, dada la discreción de las religiosas.

El canto gregoriano se ha estudiado a lo largo del tiempo por toda la comunidad monástica. Se ejercita la técnica vocal, se ensayan los cantos: en suma, se trata de realizar un estudio musical, que a lo largo del tiempo ha tenido épocas de mayor o menor intensidad. Existe una referencia histórica singular: el 15 de septiembre de 1936, mientras las monjas cantaban el Magníficat, estalló una bomba; todas salieron ilesas, cuestión considerada milagrosa por las hermanas (Barril-Vicente, 2023).

Todo esto indica la valoración que se da a la práctica viva del canto para la comunidad de monjas de las *Miguelas* de Huesca. Su interpretación en las horas canónicas es muy cuidada, con una buena calidad musical tanto en los aspectos técnicos como en cuanto a la expresión. En Misa Mayor, en Maitines y en Vísperas es posible escucharlas en la Iglesia solemnizando los Oficios. Invito a los lectores para que asistan a estos Oficios, donde podrán ser testigos de la delicada expresión, fraseo elegante y tímida emoción con que esta comunidad monástica interpreta los cantos.

En la zona de Clausura se encuentra un austero órgano de registro partido construido a fines del siglo XVIII, restaurado por el maestro organero holandés Gerard de Graaf (1928-2013) y actualmente en uso, tanto para solemnizar la liturgia, como para acompañar el canto de la comunidad, y también, eventualmente, para la realización de conciertos. El instrumento fue construido en el siglo XVIII, aunque no se han podido localizar datos acerca de su origen ni del nombre de los constructores. Sufrió dos intervenciones no del todo acertadas, ambas en el siglo XX. En la primera se le agregó un teclado de *armonium*, que en la segunda se quitó. No queda claro en cuál de estas restauraciones se perdió la trompetería de fachada. La tercera restauración es relativamente reciente y fue realizada de acuerdo con los cánones de restauración de histórica por el mencionado organero Gerard de Graaf quien prácticamente reconstruyó el instrumento. Se trata de un órgano modesto, pensado para la vida monástica, actualmente situado en el coro bajo. No es un instrumento grandilocuente ni poderoso. Sin embargo, su sonoridad es cálida y tiene el volumen sonoro necesario para llenar la nave única de la iglesia, y para su función de acompañar el canto en maitines, vísperas y en la Eucaristía. Actualmente se encuentra en correctas condiciones de afinación, y es empleado por las religiosas. Asimismo, el monasterio se preocupa por organizar conciertos, fundamentalmente basados en repertorio del barroco español. Este órgano tal como se encuentra actualmente

es un instrumento de registro partido, y los registros que se conservan son violón, octava, lleno, trompeta real, docena y diecisietena en parte la izquierda, y viola de gamba, tapadillo, quincena, docena nasarda y diecisietena nasarda en la parte derecha. Queda la huella de un registro perdido. Las monjas organistas del siglo XX, que han llevado anteriormente la responsabilidad de conducir la vida musical monástica han sido Madre Rita Basterra y Madre Teresa Royo, y Madre D<sup>a</sup> María Pilar Ereza.

Con respecto al empleo de la cítara en la vida musical monástica, tanto el instrumento que se encuentra en el Convento de las *Miguelas* como los principios inspiradores de la interpretación musical provienen de la Abadía benedictina de En-Calcat (Francia). Elaborada a partir de una cítara folklórica, el instrumento se ha ampliado, por necesidad para el acompañamiento del oficio coral, en “psalterio de 12 acordes con moduladores”. Pensada especialmente para acompañar el canto de los salmos proporcionando una base armónica discreta, se interpreta eventualmente para acompañar la oración silenciosa o el rito de Comunión. Aunque incorporada en muchas comunidades religiosas de una u otra forma, en el Convento de las *Miguelas* de Huesca la interpretación de este salterio es otra parte de la vida musical cotidiana, a raíz del estudio personal de la monja-música, quien se ha ocupado a lo largo de años de estudio, de perfeccionar su técnica, de adaptar partituras, de interpretar el salterio muchos días en maitines y vísperas, fundamentalmente como apoyo a la vida devocional de las mismas religiosas.

De hecho, la vida musical actual de las *Miguelas* de Huesca se desarrolla merced a una convicción de esta comunidad monástica, que entreteje la música en su vida cotidiana con un propósito trascendente. A lo largo de décadas, ha sido llamativa la dedicación personal de la monja-música, quien ha organizado el estudio musical sistemático de las monjas de la comunidad con un propósito trascendente pero siempre en contacto con la sociedad que integra la capital oscense. Se trata de la vida musical de un convento con una larga historia, cuyas vicisitudes han llevado a una desaparición de algunas fuentes documentales (siempre con la esperanza de localización en algún archivo civil o eclesiástico) y a su reencuentro sonoro en la práctica musical activa. La vida contemplativa de las *Miguelas* de Huesca tiene un espacio para la música que acompaña su espiritualidad cotidiana. Mediante el canto, el órgano, el salterio sumado a la disposición permanente hacia el estudio, es una vida musical austera pero eficaz, consciente del valor de la música como medio de comunicación del alma con la Divinidad.

#### 4.- Discusión

Sin embargo, quedan pendientes no menos de tres cuestiones relevantes: por una parte, la investigación minuciosa de la documentación conservada para intentar localizar más datos sobre las monjas músicas de este monasterio: conocer sus nombres, cuál fue su recorrido formativo en la música, a qué familias pertenecieron y otros datos importantes para la historia de la ciudad de Huesca. Otra línea de investigación abierta es la catalogación y estudio en profundidad de los órganos y armonios oscenses, que reúna, amplíe y profundice los estudios parciales o fragmentarios que existen (Artero, 1950; Durán Gudiol, 1959, etc.). La tercera cuestión que se menciona es la necesidad de que la riqueza del patrimonio musical histórico tenga mayor presencia en la formación cultural y musical general y especializada para que este legado perviva en las generaciones siguientes.

#### Agradecimientos

Esta investigación ha sido llevada a cabo en el marco del grupo de investigación de referencia Vestigium (H19\_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025).

Una versión parcial de este artículo fue expuesta por la autora en una sesión del curso Conventos y monasterios turolenses. Un patrimonio por descubrir (Universidad de Verano de Teruel, 2023), dirigido por la Dra. Carmen Morte.

Un especial agradecimiento a la Comunidad del Monasterio de la Encarnación de Huesca (las *Miguelas*).

## 5.- Referencias bibliográficas

- Artero, J. (1950). Un contrato de órgano del siglo XV, *Argensola: Revista del Instituto de Estudios Altoaragoneses* 3, 267-271. <https://dialnet.unirioja.es/revista/162/A/1950>
- Barril-Vicente, M<sup>a</sup> B., (2023). Reformas y adaptaciones del monasterio de la Encarnación (las Miguelas) desde el siglo XIX. *Argensola: Revista del Instituto de Estudios Altoaragoneses* 132, 79-124. <https://revistas.ica.es/index.php/ARG/article/view/2920>
- Durán-Gudiol, A. (1959). Órganos, organeros y organistas de la Catedral de Huesca. *Argensola: Revista del Instituto de Estudios Altoaragoneses* 38, 107-132. <https://dialnet.unirioja.es/revista/162/A/1959>
- Fontana-Clavo, M. C. (2022). El legado de Ana Santapáu y la primera residencia de las carmelitas calzadas en Huesca. *Argensola: Revista del Instituto de Estudios Altoaragoneses* 132, 127-146. <https://revistas.ica.es/index.php/ARG/article/view/2921>
- Menjón-Ruiz, M. (2025). Posibilidades de conservación del patrimonio monástico: el ejemplo de las Canonisas de Zaragoza, *Artigrama* 39, 33-47. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_artigrama/artigrama.20243911523](https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.20243911523)
- Morales, L. (2021). Ángeles y anónimas: la profesión de monja música y sus límites espacio-sonoros en conventos y monasterios femeninos castellanos (siglos XVI a XVIII). *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 9 (2), 327-343. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8186335>
- Torreblanca-Gaspar, M. J. (2022). Cuatrocientos años de las carmelitas calzadas de la Encarnación de Huesca (1622-2022), *Argensola: Revista del Instituto de Estudios Altoaragoneses* 132, 17-39. <https://revistas.ica.es/index.php/ARG/article/view/2918>

## Inteligencia Artificial en Educación musical. Análisis sistemático de investigaciones computacionales

### Artificial Intelligence in Music Education. Systematic Analysis of Computational Research

**Vicenta Gisbert Caudeli**  
**Universidad Autónoma de Madrid**

Cómo citar este artículo | How to cite this paper

---

Gisbert-Caudeli, V. (2025). "Inteligencia Artificial en Educación musical. Análisis sistemático de investigaciones computacionales". *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 1, pp. 13-31.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

## Inteligencia Artificial en Educación musical. Análisis sistemático de investigaciones computacionales

### Artificial Intelligence in Music Education. Systematic Analysis of Computational Research

Vicenta Gisbert Caudeli

<https://orcid.org/0000-0003-1763-1143>

Enviado: 01/08/2025

Aceptado: 31/08/2025

#### Resumen

Este estudio presenta una revisión sistemática de investigaciones publicadas entre 2015 y 2024 sobre la aplicación de la inteligencia artificial (IA) en la educación musical, con especial atención a su potencial para atender la diversidad del alumnado. El objetivo principal es ofrecer una visión comprensiva de los recursos computacionales y su utilidad en procesos como la composición, el análisis musical, el reconocimiento auditivo y la personalización del aprendizaje. La metodología se basa en las directrices PRISMA, aplicando criterios de inclusión y exclusión rigurosos. Se realizó una búsqueda en bases de datos académicas como Web of Science, JSTOR, Scopus y ERIC-EBSCO, utilizando combinaciones de palabras clave relacionadas con IA, educación musical y atención a la diversidad. Tras eliminar duplicados y aplicar los filtros definidos, se seleccionaron once estudios que cumplían con los requisitos establecidos. La conclusión más destacada es el potencial de la IA para el enriquecimiento de la enseñanza musical y su interés como refuerzo inclusivo y en la personalización del proceso de aprendizaje. Cabe también reseñar que por motivadores y atractivas que resulten las utilidades de la IA, en este estudio se observa que la labor docente es necesaria e insustituible.

**Palabras clave:** Inteligencia artificial, Atención a la Diversidad, Educación Musical, Investigaciones computacionales, PRISMA

#### Abstract

This study presents a systematic review of research published between 2015 and 2024 on the application of artificial intelligence (AI) in music education, with special attention to its potential to address student diversity. The main objective is to offer a comprehensive view of computational resources and their usefulness in processes such as composition, music analysis, auditory recognition, and learning personalization. The methodology is based on PRISMA guidelines, applying rigorous inclusion and exclusion criteria. A search was conducted in academic databases such as Web of Science, JSTOR, Scopus, and ERIC-EBSCO, using combinations of keywords related to AI, music education, and attention to diversity. After eliminating duplicates and applying the defined filters, eleven studies that met the established requirements were selected. The most notable conclusion is the potential of AI to enrich music teaching and its interest in inclusive reinforcement and in the personalization of the learning process. It is also worth noting that, as motivating and attractive as the benefits of AI may be, this study shows that teaching is necessary and irreplaceable.

**Keywords:** Artificial Intelligence, Attention to Diversity, Music Education, Computational research, PRISMA

## 1.- Introducción

La inteligencia artificial (IA) irrumpe en el plano educativo como recurso y apoyo en el proceso de aprendizaje, tanto en la enseñanza en general como específicamente en la enseñanza de la música (Dúo et al., 2023). Los recursos tecnológicos implementados de forma creativa y didáctica se convierten en aliados excepcionales que impulsan el desarrollo integral del individuo (Castañeda et al., 2018) y también su conexión con el entorno y su desarrollo social (Villa, 2020). Conforme han ido mejorando las aplicaciones tecnológicas, éstas han visto incrementada su presencia en el plano educativo, más aún desde la llegada de la IA (Lee y Kwon, 2024).

La incorporación de la IA en las aulas ha resultado de interés en diversos procesos: la tutorización, la retroalimentación y la evaluación, entre otros. La IA generativa contribuye no solo a mejorar la experiencia de aprendizaje, sino que además favorece la adaptación a la diversidad del alumnado y la personalización de su proceso de integración de nuevos conceptos y destrezas (Zhou y Kim, 2024). La formación docente ha de conducir a una sólida Competencia Digital Docente (CDD), pues parece ser determinante para proporcionar atención y apoyo adecuados al alumnado, así como estimular su creatividad y potenciar su desarrollo cooperativo (Luzuriaga et al., 2022).

El profesorado se convierte en agente de cambio social y se encuentra condicionado a su propio nivel de adquisición de competencia digital (Colás-Bravo et al., 2019). Se identifican ciertas necesidades en la incorporación de programas educativos y currículos que incorporen conocimientos básicos y utilidades de la IA que contribuyan a la mejora del pensamiento lógico, el aprendizaje y la interacción social (Lee y Kwon, 2024). Se ha de mejorar también la accesibilidad para poder incorporar la IA tanto en educación primaria como secundaria, contemplando un marco integral en el se incluyan procedimientos, recursos y normas, no solo para el alumnado sino también para los equipos docentes (Touretzky et al., 2023).

La incorporación profesional de los docentes se puede ver favorecida cuando en su formación previa adquieren recursos y herramientas que les permiten desarrollar sus capacidades y competencias profesionales (Villa, 2020). Además de incluir estos aspectos sobre el manejo digital y tecnológico en los grados formativos, conviene también

proporcionar acceso a la formación permanente, tanto para la actualización de recursos como para mejorar su utilización didáctica en el aula (Barroso-Moreno et al. 2024).

Aunque se observa un incremento en las investigaciones centradas en IA, aún se precisa un mayor número de revisiones sistemáticas dedicadas a recopilar los diversos enfoques de la misma. Es posible encontrar estudios sistemáticos en IA centrados en la educación superior (Crompton y Burke, 2023), en el rendimiento académico (García-Martínez et al., 2023), en su utilidad en el proceso de evaluación (Surahman y Wang, 2022) y similares, pero hasta el momento no existe ninguna investigación previa que se haya centrado en los estudios computacionales. Esta revisión sistemática permitiría indagar sobre los sistemas y su utilización como apoyo en el proceso de aprendizaje y atención a la diversidad en el análisis musical, la composición, el reconocimiento auditivo, la asistencia creativa, etc. El objetivo central de este análisis sistemático consiste en proporcionar una guía completa sobre recursos y utilización de la IA para la atención a la diversidad, sus softwares y aplicaciones en las distintas etapas educativas en base a las investigaciones computacionales existentes.

## 2.- Material y método

Encontramos un número creciente de estudios sistemáticos vinculados a la Inteligencia Artificial, precisamente porque se trata de un tema emergente de gran actualidad. En este caso, se opta por una búsqueda sistemática entre 2015 y 2024 que proporciona una base de datos con la muestra analizada (Prendes-Espinosa et al., 2020). Se contemplan las pautas metodológicas reflejadas en PRISMA (Preferred Reporting Items for Systematic reviews and Meta-Analysis) (Page et al., 2021). El trabajo estuvo organizado en varias fases:

- Elección de palabras clave: (attention to diversity) AND (*artificial intelligence* OR AI) AND (*music education* OR *music classroom*).
- Búsqueda de estudios: Web of Science y JSTOR
- Se definen los criterios de inclusión y exclusión
- Se analiza la muestra, únicamente conformada con los estudios que cumplen los criterios de inclusión
- Se seleccionan once estudios, se codifican conforme a los objetivos planteados, para presentar posteriormente los resultados (análisis de los estudios que conforman la muestra) un apartado en el que se combinan discusión y conclusiones

## 2.1. Estrategia de búsqueda

La búsqueda e identificación de los documentos tuvo lugar junio de 2025 empleándose las bases de datos Web of Science (WoS) y JSTOR. Se seleccionan las publicaciones entre 2015 y 2024. Las palabras clave fueron “attention to diversity”, “artificial intelligence”, “AI”, “music education” y “music classroom”. Se utilizó el operador booleano “AND” mediante la siguiente fórmula (Li y Hale, 2016): “attention to diversity” AND “artificial intelligence” OR “AI” AND “music\* education” OR “music classroom” además de hacer uso del asterisco (\*) para permitir identificar palabras cuya raíz sea idéntica, siendo derivados de dicho término. Se amplió la búsqueda en otras bases de datos, siguiendo las recomendaciones de Pedraza-Navarro y Sánchez-Serrano (2022). Se enumeran las fuentes consultadas y el número de publicaciones encontradas: WoS (n=59), JSTOR (n=53), Scopus (n=1) y ERIC EBSCO (n=1).

### 2.1.1. Criterios para la selección de los estudios

Se utilizaron las palabras clave con la intención de obtener un mayor número de estudios relacionados con el tema de investigación. Los documentos debían cumplir con los criterios de inclusión y exclusión para poder formar parte de la muestra (Tabla 1).

**Tabla 1.**

*Criterios de inclusión y exclusión de trabajos*

N°	Criterios de inclusión
1	Artículos científicos relacionados con la temática a excepción de tesis.
2	Manuscritos que describan la utilización de elementos computacionales donde se muestre el potencial educativo de la IA para la atención a la diversidad en educación musical.
3	Trabajos escritos en inglés o español.
4	Disponibles a texto completo.
Criterios de exclusión	
5	Documentos en los que solamente se mencionen la/s palabra/s clave/s introducida/s en la base datos.
6	Manuscritos que no se puedan referenciar.
7	Trabajos que no estén relacionados con elementos computacionales, el uso de la Inteligencia Artificial, la atención a la diversidad o la educación musical.
8	Documentos que hayan sido retractados.

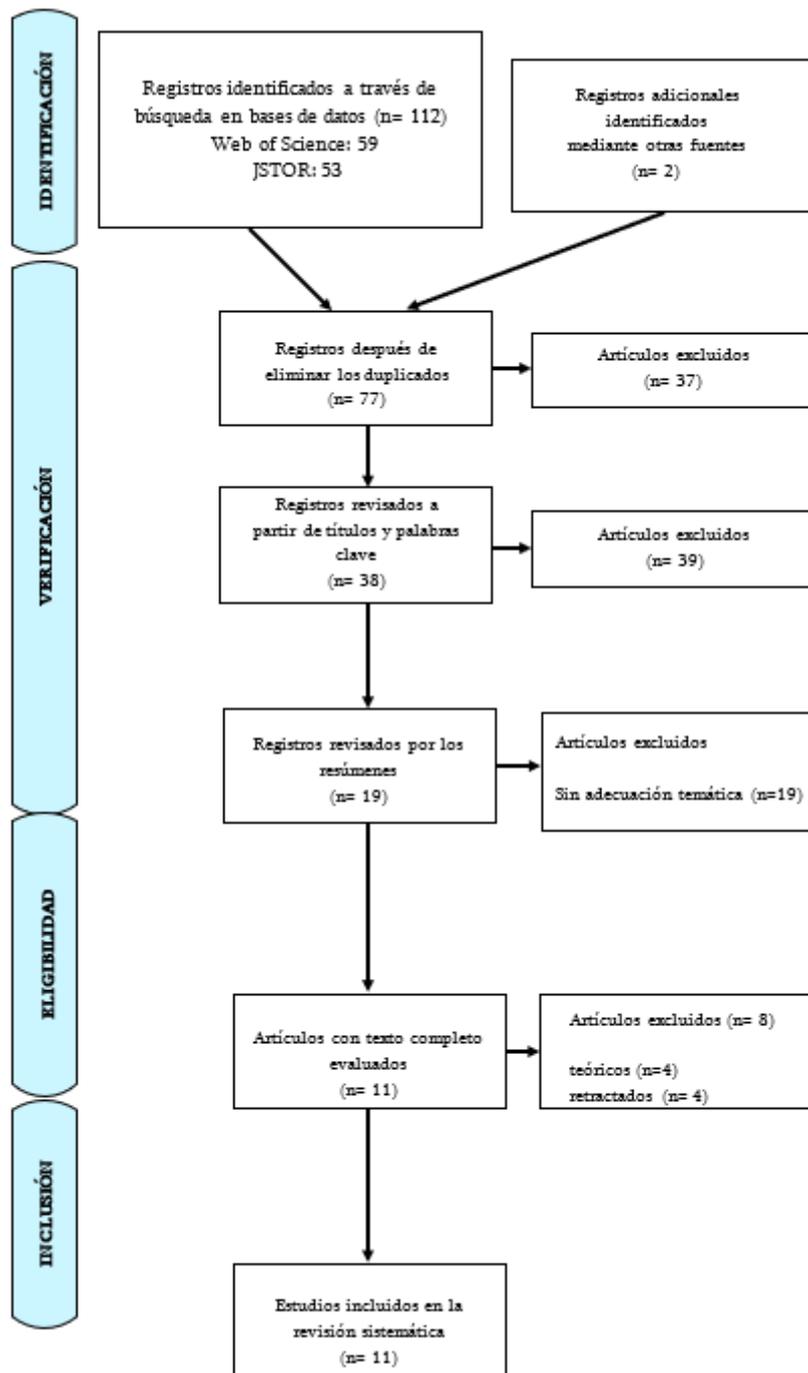
Se realizó el análisis de los documentos: eliminación de documentos duplicados, aplicación de criterios de inclusión y exclusión. La muestra final del estudio está conformada por once trabajos.

### 2.1.2. Proceso de selección

Se replicaron las estrategias de búsqueda en todas las bases de datos. Las palabras de búsqueda se incluyeron en título, resumen o palabras clave, asegurando su replicabilidad. Los hallazgos conformaron un corpus total (n=114), se procedió a eliminar duplicados (n=37). Se revisaron todos los títulos y resúmenes, se procedió a descartar los artículos que no cumplieran con los criterios de inclusión. La búsqueda arrojó una población inicial de 77 documentos siendo WoS: 59 y JSTOR: 53. Se verificó el cumplimiento de los criterios de inclusión definidos, la muestra se redujo a once documentos (figura 1), delimitando así una muestra final para proceder a la extracción de datos. Mediante Microsoft Excel se incorporó información para proceder a la codificación y análisis de los datos descriptivos de la muestra.

Figura 1.

Diagrama de flujo



### 3.- Resultados

Se presentan los resultados obtenidos mostrando los documentos seleccionados (Tabla 2), donde se incorporan las autorías en orden alfabético, los países donde se realizan las investigaciones y el contexto en que se desarrollan.

**Tabla 2.**

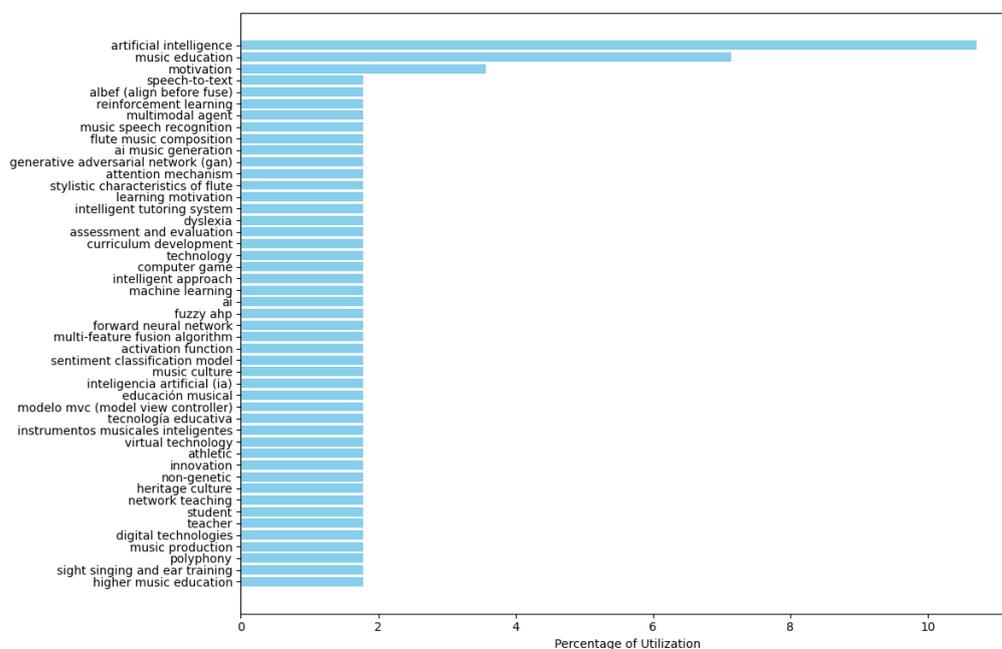
*Estudios seleccionados*

<b>Cita</b>	<b>País</b>	<b>Contexto</b>
Chang et al., 2024	China y Corea del Sur	Educación musical que integra tecnologías avanzadas
Della-Ventura, 2019	Italia	Alumnado con dislexia en Educación Musical Superior
Guo et al., 2024	China	IA aplicada a la composición musical
Holster, 2024	EEUU	Educación musical en escolares y universitarios
Hong-Yun et al., 2022	Francia, China, Pakistán y Arabia Saudí	Educación musical, Aprendizaje automático e Inteligencia artificial
Lin, 2023	China	Educación musical superior
Qiusi, 2022	China	Educación musical superior
Tian, 2024	Yemen	Educación musical y entrenamiento atlético
Wei et al., 2022	China	Educación musical superior
Yuan, 2024	China	Educación musical superior
Zhu, 2023	China	Enseñanza del solfeo y entrenamiento auditivo

En cuanto a las palabras clave, salvo “*artificial intelligence*”, “*music education*” y “*motivation*”, el resto de términos que aparecen en los estudios seleccionados (figura 2) se mencionan en un porcentaje muy bajo, lo que evidencia la amplitud temática y del contexto de los estudios, que están en su mayoría enmarcados en educación superior.

Figura 2.

Porcentaje de aparición de palabras clave



Los recursos tecnológicos, softwares y distintas aplicaciones que se han utilizado en los estudios seleccionados aparecen en la Tabla 3, donde se incorpora además una breve descripción de su utilidad.

Tabla 3.

Recursos y utilidades de los estudios seleccionados

N°	Software / Recurso Tecnológico	Descripción / Función
1	Orb Composer	Software de composición musical inteligente con plantillas de estilo musical.
2	The ONE	Simulador de piano en línea con evaluación automática del desempeño del usuario.
3	Computer Accompaniment	Acompañamiento computarizado que genera armonías a partir de melodías.
4	Interactive Grading Module	Módulo de evaluación interactiva entre estudiantes en clase.

5	Music Resource Display	Herramienta para búsqueda rápida de recursos musicales mediante IA.
6	Real-Time Interactive Module	Plataforma para interacción en tiempo real entre docentes y estudiantes.
7	Testing Module	Simulación de atmósfera musical para prácticas y evaluación.
8	Accessible Module	Canal de acceso a recursos didácticos para docentes.
9	Manageable Module	Herramienta para organizar el entorno de enseñanza musical.
10	MVC Framework (Model-View-Controller)	Arquitectura de software utilizada para estructurar el modelo educativo con IA.
11	Intelligent Piano	Plataforma de enseñanza de piano con recursos digitales y evaluación automática.
12	AI-based Computational Audio	Tecnología para ajustar el audio y simular entornos acústicos en el aula.
13	Three-Frequency Equalizer	Herramienta para ajustar el sonido en función de las necesidades auditivas del aula.
14	3D Projection Technology	Proyección tridimensional para enseñanza remota inmersiva.

Si realizamos un análisis más profundo de los estudios seleccionados, observamos en primer lugar que Chang et al. (2024) nos muestran un estudio desarrollado en China y Corea del Sur, centrado en la educación musical y la presentación, el desarrollo y evaluación de MusicARLtrans Net, un sistema de inteligencia artificial que integra tecnologías avanzadas como el reconocimiento de voz (Speech-to-Text), modelos multimodales (ALBEF) y aprendizaje por refuerzo. El objetivo nuclear de la investigación consiste en mejorar la enseñanza y el aprendizaje musical mediante una experiencia interactiva y personalizada. MusicARLtrans Net proporciona retroalimentación en tiempo real, resulta un recurso interesante en la adaptación a las necesidades del estudiante mediante la integración de datos multimodales y técnicas de aprendizaje automático. La evaluación del rendimiento del sistema *MusicARLtrans Net*, se realizó mediante datasets ampliamente reconocidos (LibriSpeech, MS COCO, ImageNet y AVSpeech). Las métricas de evaluación incluyeron Precisión, Recall, F1 Score, AUC, tiempo de inferencia y entrenamiento, número de parámetros y FLOPs. Se trata de un sistema que emplea un modelo de reconocimiento de voz basado en Transformer, el modelo multimodal ALBEF y el algoritmo de aprendizaje por refuerzo *Proximal Policy Optimization* (PPO). Los resultados experimentales muestran que

*MusicARLtrans Net* supera significativamente a métodos tradicionales. Estos hallazgos refuerzan el potencial de los sistemas basados en inteligencia artificial para transformar la educación musical, ofreciendo experiencias de aprendizaje más interactivas, con alto grado de personalización y adaptación a las características del alumnado y con mayor efectividad.

El segundo estudio, realizado en la Music Academy “Studio Musica” (Treviso), examina el uso de inteligencia artificial en la educación musical superior, con un enfoque centrado en la atención de alumnado con dislexia. Liderada por Della Ventura (2019), la investigación evalúa el impacto del software *Computer Added Musical Analysis* (CAMA). Se centra específicamente en la mejora de habilidades cognitivas y musicales mediante una interacción personalizada y adaptativa. Los resultados obtenidos sugieren que el uso de IA favorece la motivación, la atención y la autonomía de los estudiantes, promoviendo un aprendizaje musical más inclusivo y eficaz. CAMA facilita la visualización del lenguaje musical, ofreciendo retroalimentación inmediata y permitiendo adaptar la enseñanza a las necesidades individuales. El docente adopta su labor más centrada en la guía facilitadora y responsiva. Si bien, se observa la ausencia de evaluación cuantitativa y una posible necesidad de incremento formativo docente en el uso de tecnologías basadas en IA.

Presentado en la 9ª Conferencia Internacional IEEE sobre Aplicaciones de Inteligencia Computacional (ICCIA 2024), el tercer estudio (Guo et al., 2024) propone un modelo computacional basado en redes generativas adversariales (GAN) para la composición automatizada de música para flauta. Denominado *Style-Atten GAN*, este modelo integra mecanismos de atención y estilo con el fin de mejorar la coherencia estructural y la riqueza expresiva de las composiciones generadas. El estudio, de carácter experimental y computacional, se desarrolló en China y utilizó datos musicales (MIDI) para entrenar el modelo. Se realizó la evaluación del rendimiento mediante métricas computacionales centradas en la coherencia estilística, la calidad musical y la fidelidad compositiva. Los resultados indican que la expresividad, el estilo y los elementos clave vinculados a la flauta son mejores con este modelo computacional. No se contemplan valoraciones de especialistas y convendría ampliar el estudio a otros instrumentos, aún así el estudio podría proporcionar nuevas oportunidades compositivas con cierta coherencia estilística, favoreciendo una experiencia creativa a sujetos con diversidad en percepción, conocimientos, capacidades y cualidades.

El estudio exploratorio de Holster (2024), el cuarto seleccionado, fue publicado en *Music Educators Journal* e investiga el potencial de los modelos de lenguaje basados en inteligencia artificial, concretamente ChatGPT, como herramienta de apoyo en la educación musical. A partir de la experiencia docente del autor en el ámbito universitario, se analizan aplicaciones prácticas de IA generativa en tareas como la planificación de clases, evaluación, composición musical y simulaciones pedagógicas. Los resultados, de naturaleza cualitativa, sugieren que ChatGPT puede mejorar la eficiencia en la labor docente, facilitar la personalización del proceso de aprendizaje y potenciar el pensamiento crítico y creativo del alumnado. No obstante, el estudio señala limitaciones como la necesidad de supervisión del contenido generado, ciertos riesgos de dependencia tecnológica y, como elemento condicionante, la ausencia de validación empírica sistemática. Se concluye que una integración crítica y humanista de la IA puede enriquecer el proceso educativo, sin plantearse en momento alguno la sustitución del docente, pero sí facilitando en gran medida la adecuación y personalización del proceso de aprendizaje.

El quinto estudio, Hong-Yun et al. (2022) de tipo cuantitativo, tiene como objetivo evaluar el papel de la inteligencia artificial (IA) y el aprendizaje automático (ML) en la educación musical aplicada a juegos en red. Se implementa el método *Fuzzy Analytical Hierarchy Process (Fuzzy AHP)*, una herramienta multicriterio diseñada para tomar decisiones bajo condiciones de incertidumbre. En este estudio se seleccionaron siete criterios clave para la evaluación (cualitativo, sensible, formalizado, beneficioso, especificidad, racionalidad y rendimiento), y se establecieron cinco alternativas o paradigmas tecnológicos. Mediante matrices de comparación por pares y valores lingüísticos difusos se calculan pesos normalizados, permitiendo jerarquizar los paradigmas según su relevancia educativa. Los resultados indicaron que el criterio cualitativo fue el más influyente (peso 0.246), y el paradigma 1 obtuvo la mejor evaluación global (valor 0.27), lo que sugiere que las soluciones centradas en atributos cualitativos y racionales presentan mayor eficacia para apoyar la educación musical en entornos gamificados. No obstante, el estudio presenta limitaciones importantes, como la falta de validación empírica con datos reales y el número restringido de alternativas analizadas, lo que puede afectar la generalización de los hallazgos.

Desarrollado en China, Lin (2023), es un estudio de tipo cuantitativo y experimental. Su objetivo consiste en analizar comparativamente el desarrollo de la música popular moderna y la cultura musical tradicional en el contexto de la inteligencia artificial. Se aplica

un modelo de clasificación emocional basado en una red neuronal directa con un algoritmo de fusión de múltiples características. Los estímulos utilizados fueron 80 fragmentos de música MIDI categorizados por expertos según ocho tipos de emociones (como tristeza, entusiasmo o sacralidad), y se recopilieron datos mediante encuestas aplicadas a 4127 estudiantes y 111 docentes. Las herramientas de medida incluyeron escalas tipo Likert de cinco puntos para la percepción del alumnado y profesorado, además del procesamiento de señales musicales para parametrizar variables acústicas como tono, intensidad, duración, melodía y ritmo, que sirvieron como entrada del modelo neuronal. Los resultados demostraron que el modelo propuesto alcanzó una precisión promedio del 86.1 % en la clasificación emocional, superando a los sistemas tradicionales de reglas inferenciales, especialmente en emociones como tristeza, entusiasmo y sacralidad. Asimismo, el análisis curricular reveló una predominancia de conocimientos generales sobre música en los textos educativos, con una limitada integración de saberes tradicionales y valores como el patriotismo o la armonía. Entre las limitaciones del estudio destacan la baja precisión del modelo en reconocer emociones líricas, posiblemente debido a la ambigüedad de sus rasgos acústicos, así como el hecho de que los datos fueron recopilados en un contexto cultural específico, lo cual restringe la generalización de los hallazgos.

Desarrollado también en China, Qiusi (2022) realiza un estudio aplicado de corte experimental proponiendo un modelo pedagógico para la enseñanza musical basado en inteligencia artificial (IA), desarrollado sobre la arquitectura *Model-View-Controller (MVC)*. Esta investigación tiene un objetivo claro que consiste en mejorar las limitaciones del sistema educativo musical tradicional en relación con los recursos físicos y financieros. A través de módulos interactivos, sintetizadores inteligentes, plataformas como *Orb Composer* y *The ONE*, así como evaluaciones automatizadas, se estimula una mayor personalización del aprendizaje y una experiencia estética más rica. La efectividad del modelo se validó mediante una prueba t bivariada y encuestas de satisfacción a docentes, estudiantes y padres. Los resultados evidenciaron una mejora significativa en la percepción del nuevo enfoque educativo, destacando especialmente la disminución de la carga docente y el incremento del compromiso estudiantil. No obstante, las condiciones tecnológicas en las familias y la ausencia de validación empírica representan limitaciones metodológicas relevantes.

El noveno estudio seleccionado, Wei et al. (2022), es un estudio aplicado de carácter experimental. Propone el modelo MET-AI (*Music Education and Teaching based on Artificial*

*Intelligence*) como una solución integral para optimizar la enseñanza musical universitaria, basándose en tecnologías avanzadas como redes neuronales, análisis espectral, plataformas interactivas y sistemas inteligentes de evaluación. El objetivo principal es transformar los entornos educativos tradicionales en experiencias de aprendizaje dinámicas mediante el uso de sistemas de reconocimiento musical, simulaciones virtuales y herramientas adaptativas, fomentando la creatividad, la personalización y el rendimiento académico. Los estímulos utilizados incluyen instrumentos digitales, plataformas online, bibliotecas multimedia y algoritmos de procesamiento de señal y análisis cognitivo. La evaluación del modelo se realiza a través de indicadores cuantitativos como la tasa de aprendizaje (95.2%), ratio de eficiencia (98.1%), exactitud (95.3%), ratio de rendimiento docente (90.7%) y métricas como el error cuadrático medio (17.9%) y la flexibilidad (92.1%). Entre las limitaciones se identifican la complejidad técnica de los sistemas aplicados, la necesidad de capacitación docente, la limitada aplicabilidad en contextos no digitales y la presencia de sesgos en recomendaciones automatizadas, lo que exige una mayor validación empírica y contextualización pedagógica.

Yuan (2024) realiza un estudio cuantitativo, de diseño experimental. Su objetivo es analizar el impacto del uso del modelo gráfico DeepBach en la creación asistida por inteligencia artificial (IA) de música polifónica sobre la motivación académica de estudiantes universitarios de música. Para ello, se implementó un programa formativo, con una duración de siete semanas, con 98 participantes (todos ellos estudiantes chinos y coreanos del curso de piano de la Universidad de Harbin). Los estudiantes fueron divididos aleatoriamente en un grupo experimental (que utilizó DeepBach) y un grupo control (que no lo utilizó). La motivación se midió antes y después del programa mediante la escala IMMS de J.M. Keller, validada con un alfa de Cronbach de 0.87, y se analizaron los datos con pruebas t, regresión y ANCOVA utilizando SPSS. Los resultados mostraron que, aunque ambos grupos partían de niveles motivacionales similares ( $t = 0.811$ ,  $p > 0.05$ ), tras la intervención, el grupo experimental presentó una motivación significativamente mayor ( $M = 27.968$ ) que el grupo control ( $M = 21.354$ ), con un efecto estadísticamente significativo ( $F = 173.544$ ,  $p < 0.05$ ). Estos hallazgos sugieren que la integración de IA en la enseñanza musical puede potenciar la motivación estudiantil y el desarrollo de competencias musicales. En cuanto a las limitaciones del estudio, encontramos la restricción de la muestra a una única institución y la dependencia de autoinformes, lo que limita la generalización de los resultados y subraya la necesidad de investigaciones futuras con muestras más amplias y medidas más objetivas.

En último lugar, el décimo primer estudio seleccionado es de carácter exploratorio y teórico. Zhu (2023) pretende analizar las limitaciones de los métodos tradicionales de enseñanza del solfeo y entrenamiento auditivo en la educación musical superior. Se trata de proponer un nuevo paradigma pedagógico basado en la integración de tecnologías de inteligencia artificial (IA). Mediante un análisis crítico de las prácticas docentes convencionales —caracterizadas por clases grupales homogéneas, dependencia del piano, escasa personalización y evaluación subjetiva—, se identifican múltiples deficiencias que afectan la eficacia del aprendizaje. Los estímulos aplicados son el uso de software de entrenamiento auditivo asistido por IA, capaz de ofrecer reconocimiento preciso de tono y ritmo, interacción multimodal (voz, movimiento corporal, instrumentos), retroalimentación inmediata y evaluación objetiva. Las herramientas de medida propuestas incluyen sistemas de reconocimiento facial, análisis de comportamiento estudiantil, y bases de datos musicales inteligentes que permiten personalizar contenidos y métodos según el perfil del estudiante. Sin resultados empíricos, el artículo destaca experiencias institucionales en China que han comenzado a implementar estas tecnologías, como el Conservatorio Central de Música y la Universidad Minzu. En este trabajo se evidencia que hay una carencia de bases de datos musicales amplias, el software presenta dificultades para reconocer polifonía compleja, y resulta necesaria la colaboración interdisciplinaria entre expertos en música y tecnología. Se concluye indicando que la IA puede transformar la enseñanza del solfeo y entrenamiento auditivo, pero no puede sustituir el componente humano de la educación. Se trata pues de una herramienta complementaria que amplía las posibilidades pedagógicas sin reemplazar al docente.

#### **4.- Discusión**

Los hallazgos de esta revisión sistemática evidencian un creciente interés por la aplicación de la inteligencia artificial (IA) en el ámbito de la educación musical, especialmente en lo que respecta a la atención a la diversidad y la personalización del aprendizaje. La diversidad de enfoques metodológicos —desde estudios experimentales cuantitativos hasta propuestas teóricas y exploratorias— permite observar un panorama amplio y en evolución. En primer lugar, se constata que la mayoría de las investigaciones se desarrollan en contextos de educación musical superior, con una notable concentración geográfica en China, lo que sugiere una mayor inversión institucional en el desarrollo de tecnologías educativas basadas

en IA. Asimismo, los estudios analizados coinciden en señalar que la IA puede mejorar la motivación, la autonomía y la eficacia del aprendizaje musical, ya sea mediante sistemas de retroalimentación en tiempo real (Chang et al., 2024), modelos generativos para la composición (Guo et al., 2024) o plataformas de entrenamiento auditivo adaptativo (Zhu, 2023).

No obstante, también emergen limitaciones recurrentes: la escasa validación empírica en algunos estudios, la dependencia de contextos tecnológicos avanzados, la falta de formación docente específica y la necesidad de ampliar las bases de datos musicales para una mayor representatividad cultural. Además, se advierte que, si bien la IA ofrece herramientas poderosas para la personalización y la inclusión, su implementación debe ir acompañada de una reflexión pedagógica crítica que preserve el papel insustituible del docente como mediador del conocimiento y garante de la dimensión ética y emocional del proceso educativo. En este sentido, la IA no debe concebirse como un sustituto, sino como un recurso complementario que amplía las posibilidades de intervención didáctica, especialmente en contextos de diversidad funcional, cultural o cognitiva.

Finalmente, se destaca la necesidad de futuras investigaciones que integren metodologías mixtas, validaciones longitudinales y análisis comparativos entre contextos educativos diversos, con el fin de consolidar un marco teórico y práctico robusto para la integración efectiva de la IA en la educación musical. Los estudios deberían contemplar no solo el impacto en el rendimiento académico, sino también en aspectos como la inclusión, la equidad, la creatividad y el bienestar emocional del alumnado. Igualmente, resulta imprescindible fomentar la formación docente continua en competencias digitales y éticas, así como promover el desarrollo de políticas educativas que garanticen el acceso equitativo a tecnologías emergentes. Solo desde una perspectiva integral, crítica y colaborativa será posible aprovechar el potencial transformador de la inteligencia artificial en favor de una educación musical más inclusiva, personalizada y humanista.

## 5.- Referencias bibliográficas

Barroso-Moreno, C., Mendoza-Carretero, M. R., Sáenz-Rico de Santiago, B., y Rayón-Rumayor, L. (2024). Gamification-Education: the power of data. Teachers in social networks. [Gamificación-educación: el poder del dato. El profesorado en las redes

- sociales]. *RIED-Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 27(1), pp. 373-396. <https://doi.org/10.5944/ried.27.1.37648>
- Castañeda, L., Esteve, F., y Adell, J. (2018). ¿Por qué es necesario repensar la competencia docente para el mundo digital? *Revista de Educación a Distancia*, 56, 1-20. <https://doi.org/10.6018/red/56/6>
- Colás-Bravo, P., Conde-Jiménez, J., y Reyes-de-Cózar, S. (2019). The development of the digital teaching competence from a sociocultural approach. *Comunicar*, 27(61), 21–32. Retrieved from <https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C61-2019-02>
- Crompton, H., y Burke, D. (2023). Artificial intelligence in higher education: the state of the field. *Revista Internacional de Tecnología Educativa en la Educación Superior*, 20(1), 1– 22. <https://doi.org/10.1186/s41239-023-00392-8>
- Dúo, P, Moreno, A.J., López, J. y Marín, J. A. (2023). Inteligencia Artificial y Machine Learning como recurso educativo desde la perspectiva de docentes en distintas etapas educativas no universitarias. *RiTERevista interuniversitaria de investigación en tecnología educativa*, 15, 58-78. <https://doi.org/10.6018/riite.579611>
- Guo, D., Zhang, D., Fyr, K., & Yu, S. (2024). *A Style and Attention Mechanism Based Generative Adversarial Neural Network (Style-Atten GAN) for Flute Music Composition*. In 2024 IEEE 9th International Conference on Computational Intelligence and Applications, ICCIA 2024 (pp. 42-47). (2024 IEEE 9th International Conference on Computational Intelligence and Applications, ICCIA 2024). Institute of Electrical and Electronics Engineers. <https://doi.org/10.1109/ICCIA62557.2024.10719094>
- Holster, J. (2024). Augmenting Music Education through AI: Practical Applications of ChatGPT. *Music Educators Journal*, 110(4), 36-42. <https://doi.org/10.1177/00274321241255938>
- Hong Yun, Z., Alshehri, Y., Alnazzawi, N. et al. A decision-support system for assessing the function of machine learning and artificial intelligence in music education for network games. *Soft Computing* 26, 11063–11075 (2022). <https://doi.org/10.1007/s00500-022-07401-4>
- Lee, S.J. and Kwon, K. (2024). A systematic review of AI education in K-12 classrooms from 2018 to 2023: Topics, strategies, and learning outcomes. *Computers and Education: Artificial Intelligence*, 6. <https://doi.org/10.1016/j.caeai.2024.100211>
- Lin, L. (2023). Research on the Comparative Development of Modern Popular Music and Traditional Music Culture in Colleges and Universities in the Age of Artificial Intelligence. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1) (2024) 1-19. <https://doi.org/10.2478/amns.2023.2.01359>

- Luzuriaga, M., Buscaglia, A., y Furman, M. (2022). Real Educational Challenges: transformations of a university subject in the context of the pandemic. *REDU. Revista de Docencia Universitaria*, 20(1), 69-90. <https://doi.org/10.4995/redu.2022.16653>
- Page, M.J., McKenzie, J.E., Bossuyt, P.M., Boutron, I., Hoffmann, T.C., Mulrow, C.D., Shamseer, L., Tetzlaff, J.M., Akl, E.A., Brennan, S.E., Chou, R., Glanville, J., Grimshaw, J.M., Hróbjartsson, A., Lalu, M.M., Li, T., Loder, E.W., Mayo-Wilson, E., McDonald, S., McGuinness, L.A., Stewart, L.A., Thomas, J., Tricco, A.C., Welch, V.A., Whiting, P., Moher, D., Yepes-Nuñez, J.J., Urrútia, G., Romero-García, M., y Alonso-Fernández, S. (2021). Declaración PRISMA 2020: una guía actualizada para la publicación de revisiones sistemáticas. *Revista Española de Cardiología*, 74(9), 790-799. <https://doi.org/10.1016/j.recesp.2021.06.016>
- Prendes-Espinosa, M., García-Tudela, P., y Solano-Fernández, I. (2020). Gender equality and ICT in the context of formal education: a systematic review. (Igualdad de género y TIC en contextos educativos formales: Una revisión sistemática). *Comunicar*, 28, 9-20. <https://doi.org/10.3916/C63-2020-01>
- Qiusi, M. (2022). Research on the Improvement Method of Music Education Level under the Background of AI Technology. *Mobile Information Systems*, 1-8. <https://doi.org/10.1155/2022/7616619>
- Villa, A. (2020). Competence-based learning: development and implementation in the university field. *REDU. Revista de Docencia Universitaria*, 18(1), 19-46. <https://doi.org/10.4995/redu.2020.13015>
- Tian, B. (2024). Innovative applications of AI and virtual reality in music-based cultural heritage: enhancing athletic training and performance. *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, 24 (96) pp. 434-450. <https://doi.org/10.15366/rimcafd2024.96.026>
- Touretzky, D., Gardner-McCune, C. y Seehorn, D. (2023). Aprendizaje automático y los cinco Grandes ideas en IA. *Revista Internacional de Inteligencia Artificial en Educación*, 33(2), 233–266. <https://doi.org/10.1007/s40593-022-00314-1>
- Villa, A. (2020). Competence-based learning: development and implementation in the university field. *REDU. Revista de Docencia Universitaria*, 18(1), 19-46. <https://doi.org/10.4995/redu.2020.13015>
- Wei, J.; Marimuthu, K.; Prathik, A. (2022). College music education and teaching based on AI techniques. *Computers and Electrical Engineering*, 100. <https://doi.org/10.1016/j.compeleceng.2022.107851>
- Yuan, N. (2024). Does AI-assisted creation of polyphonic music increase academic motivation? The DeepBach graphical model and its use in music education. *Journal of Computer Assisted Learning*, 40(4), 1365–1372. <https://doi.org/10.1111/jcal.12957>

- Zhou, W., y Kim, Y. (2024). Innovative music education: An empirical assessment of ChatGPT-4's impact on student learning experiences. *Education and Information Technologies*, 29(5). <https://doi.org/10.1007/s10639-024-12705-z>
- Zhu, K. (2023). An Initial Exploration of New Approaches to Sight Singing and Ear. *Reviews of Adhesion and Adhesives* 11(3), 333-345. <https://raajournal.com/manuscript/index.php/raajournal/article/view/508/513>

## La música medieval en el cómic: entre la fidelidad histórica y la recreación visual

### Medieval Music in Comics: Between Historical Accuracy and Visual Recreation

Nuria Torres Lobo  
Universidad Internacional de La Rioja

Cómo citar este artículo | How to cite this paper

---

Torres-Lobo, N. (2025). “La música medieval en el cómic: entre la fidelidad histórica y la recreación visual”. *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 1, pp. 32-.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

**La música medieval en el cómic:  
entre la fidelidad histórica y la recreación visual**

**Medieval Music in Comics:  
Between Historical Accuracy and Visual Recreation**

**Nuria Torres Lobo**

**Universidad Internacional de La Rioja**

<https://orcid.org/0000-0003-2076-9186>

Enviado: 31/7/2025

Aceptado: 2/09/2025

### **Resumen**

La representación de la música medieval en medios visuales contemporáneos, como el cómic, constituye un recurso relevante para la transmisión del patrimonio cultural. Sin embargo, su análisis desde una perspectiva musicológica e iconográfica ha recibido escasa atención. El objetivo de este estudio es examinar las estrategias narrativas y visuales utilizadas para representar la música medieval en una selección de cómics publicadas entre 1937 y 2020. La metodología combina un análisis iconográfico de instrumentos, contextos y recursos gráficos con una revisión de su función narrativa, tomando como corpus seis títulos que incluyen tanto ficción histórica como obras de carácter divulgativo. Los resultados revelan dos tendencias predominantes: una de carácter realista basada en fuentes documentales, y otra de naturaleza simbólica y pedagógica, más flexible en la interpretación histórica. Se constata la presencia recurrente de clichés visuales, como trovadores con laúd o monjes cantores, junto a una notable fidelidad en la representación de instrumentos como el salterio, la vihuela, la zanfona o el órgano portativo. La notación y la teoría musical apenas aparecen, apenas tienen presencia, priorizándose la música como fenómeno social y cultural. El estudio concluye que el cómic es un medio eficaz para recrear y difundir la música medieval, capaz de combinar rigor histórico y creatividad narrativa. Asimismo, se subraya su potencial como herramienta para la enseñanza y divulgación de la historia de la música.

**Palabras clave:** lore ipsum

### **Abstract**

The representation of medieval music in contemporary visual media, such as comics, constitutes a significant resource for the transmission of cultural heritage. However, its analysis from a musicological and iconographic perspective has received little scholarly attention. The aim of this study is to examine the narrative and visual strategies used to depict medieval music in a selection of comics published between 1937 and 2020. The methodology combines an iconographic analysis of instruments, contexts, and graphic resources with a review of their narrative function, based on a corpus of six titles that include both historical fiction and educational works. The results reveal two predominant trends: a realistic approach based on documentary sources, and a symbolic, pedagogical

approach that is more flexible in its historical interpretation. The recurrent presence of visual clichés (such as lute-playing troubadours or singing monks) is observed, alongside notable accuracy in the depiction of instruments such as the psaltery, vihuela, hurdy-gurdy, and portative organ. Musical notation and theory are scarcely represented, with music instead portrayed primarily as a social and cultural phenomenon. The study concludes that comics are an effective medium for recreating and disseminating medieval music, capable of combining historical accuracy with narrative creativity. Furthermore, it highlights their potential as a tool for teaching and promoting the history of music.

**Keywords:** Medieval Music; Comics; Musical Iconography; Musical Instruments; Cultural Heritage.

## 1.- Introducción

Durante la Edad Media, la música occidental experimentó una transformación decisiva: lo que originalmente era una práctica oral fue dando paso, de forma gradual, a una tradición más estructurada y documentada por escrito. Esta evolución estuvo marcada por el desarrollo de la notación musical, la aparición de la polifonía y el fortalecimiento de la teoría musical como disciplina, especialmente en los entornos monásticos y catedralicios.

La bibliografía especializada sobre música medieval es vasta y diversa. Entre las obras de referencia destacan las múltiples entradas del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie y Tyrrell, 2001), las selecciones temáticas del *Oxford Bibliographies* (2020), así como monografías fundamentales como *Music in the Middle Ages* (Reese, 1940), *Medieval Music* (Hoppin, 2001) y *Medieval Music* (Caldwell, 2019), junto con un amplio corpus de estudios más especializados. Estas fuentes han trazado con rigor los principales hitos de la evolución musical del medievo: desde el canto gregoriano y el desarrollo de la teoría modal hasta el auge del repertorio secular (juglares, goliardos, trovadores, troveros) y la consolidación de la polifonía en centros como la Escuela de Notre Dame. Figuras como Hildegarda de Bingen, Isidoro de Sevilla, Guillaume de Machaut o los teóricos del *ars nova* representan momentos clave de una historia compleja, marcada por tensiones entre oralidad y escritura, liturgia y entretenimiento, tradición y experimentación.

A pesar de esta riqueza documental y bibliográfica, la música medieval plantea un reto fundamental para su representación contemporánea por su naturaleza efímera, inmaterial y, en muchos aspectos, reconstruida desde el presente. Este desafío se intensifica al trasladarla al lenguaje visual del cómic, un medio que, por definición, convierte el sonido en imagen y lo abstracto en narrativa gráfica. Si bien los manuscritos iluminados, las

miniaturas o los relieves escultóricos han proporcionado a la musicología valiosas pistas sobre instrumentos, gestos y contextos sonoros, pocos medios han intentado recrear de forma visual y narrativa este universo con la riqueza expresiva que ofrece el cómic contemporáneo.

En las últimas décadas, autores como Vich (1993), Herrero (1998), Játiva (2009), Gallo (2017), de Mingo (2022) y Hernando-Morejón (2023), han recurrido a este medio para representar el mundo medieval, ya sea como contexto histórico, eje temático o recurso metafórico. Sin embargo, hasta la fecha no se ha realizado ningún estudio específico que analice de forma sistemática cómo ha sido representada la Edad Media musical en el cómic.

El cómic, como formato híbrido entre literatura y artes gráficas, ofrece un campo fértil para reconstruir escenas sonoras, representar espacios musicales y proponer interpretaciones accesibles, aunque a menudo simbólicas o idealizadas, del pasado sonoro. Este artículo explora cómo se ha representado la historia de la música medieval en el cómic, a partir de un conjunto de obras que abordan el medievo desde perspectivas educativas, históricas y de ficción. Se examinan los recursos visuales y narrativos empleados para evocar lo musical, así como los motivos iconográficos más recurrentes: el monje cantor, el juglar errante, la música cortesana o la presencia de instrumentos como la vihuela, el salterio o la zanfona. A través de un análisis iconográfico y narrativo de estas obras, el estudio plantea una reflexión sobre el potencial didáctico del cómic en la enseñanza universitaria de la historia de la música, en consonancia con enfoques pedagógicos actuales como la gamificación, la narrativa transmedia y la innovación educativa.

## 2.1. El cómic en la esfera medieval

La representación de la Edad Media en el cómic ha suscitado un creciente interés académico, tanto como objeto de análisis cultural como recurso didáctico. En el ámbito internacional, destaca *The Medieval Comics Project*, creado en 2003 por Michel A. Torregrossa y Carl James Grindley, que funciona como plataforma bibliográfica y de organización de encuentros académicos. Autores como Tondro (2011), Lee (2013) y Bishop (2016) han estudiado el cómic ambientado en la Edad Media desde enfoques actuales, examinando la construcción estereotipada del pasado medieval como una época oscura.

Siguiendo esta línea, en el Reino Unido destaca el grupo de investigación del King's College de Londres, que comparte sus trabajos a través del blog *Medieval Comics: How to be Human in the Middle Ages*. En el plano académico, la revista *International Journal of Comic Art* (1999-) ha abordado cuestiones como el valor gráfico de las miniaturas medievales aplicadas al cómic (Hurlbut, 2010), una línea de estudio que igualmente ha desarrollado Galván (2008).

En España, el interés por el cómic medieval se remonta a los años noventa con pioneros como Vich (1993) y Herrero (1998), quienes analizaron su uso ideológico durante la dictadura franquista. Posteriormente, Galván consolidó este campo, al que se han sumado Játiva (2009), Gallo (2017), de Mingo (2022) y Hernando-Morejón (2023). Gran parte de estos estudios, a menudo enfocados en el cómic franco-belga, coinciden en señalar la tendencia a simplificar y distorsionar los hechos históricos, así como a construir un imaginario visual poco fiel a la época. Dicho imaginario se nutre de una mezcla de fuentes iconográficas diversas, que abarcan desde miniaturas góticas hasta reinterpretaciones historicistas del siglo XIX. De ahí surge un debate aún vigente: cómo lograr un equilibrio entre la fidelidad histórica y la libertad creativa. Mientras los autores de cómic continúen inspirándose en narrativas literarias decimonónicas o en producciones cinematográficas del siglo XX, persistirán ciertas distorsiones en la representación del mundo medieval (Navarro-Espinach, 2011). Muchas de estas imágenes, convertidas ya en tópicos, ofrecen visiones manipuladas y alejadas de la realidad histórica, alimentadas tanto por intereses políticos como por la industria cultural, que capitaliza un pasado idealizado a través de la novela histórica, el cine, o la ciencia ficción (Falguera-García y Selfa-Sastres, 2023).

En este marco, tras examinar la construcción visual del medievo en el cómic, emerge otro desafío: la representación de un elemento intangible pero central en la cultura medieval, el sonido y la música. Este cambio de enfoque, del análisis estrictamente iconográfico e histórico hacia la exploración de los recursos gráficos y narrativos, permite indagar cómo el cómic convierte lo sonoro en imagen, abriendo así nuevas vías de interpretación y de transmisión del patrimonio musical medieval.

## **2.2. El cómic como medio narrativo y visual para la representación del pasado sonoro**

McCloud (1993) define el cómic como un arte secuencial que integra imagen y texto para transmitir información o generar experiencias estéticas. Aunque eminentemente visual,

este medio posee recursos específicos para evocar lo sonoro, como onomatopeyas, líneas de movimiento o la inclusión de partituras y símbolos musicales dentro de la viñeta (Eisner, 1985). En el contexto de la representación de la música medieval, estos elementos adquieren una importancia especial, ya que permiten recrear no solo la presencia de instrumentos o cantores, sino también aspectos intangibles como el ritmo o la atmósfera sonora de un momento histórico concreto.

La recreación histórica en el cómic exige un equilibrio entre rigor documental y libertad creativa. Sabin (1996) advierte que la verosimilitud debe mantenerse en elementos como la indumentaria, la arquitectura o los instrumentos, aunque la adaptación narrativa pueda exigir licencias. Esta flexibilidad es significativa al representar el sonido, cuya traducción visual implica una inevitable reinterpretación (Pratt, 2009).

Para evocar la música medieval, los autores recurren a motivos iconográficos tradicionales (monjes cantores, juglares itinerantes, música cortesana o procesiones litúrgicas) y a instrumentos de gran atractivo visual, como la zanfona, el salterio o la chirimía (Rajewsky, 2005). Los recursos gráficos, como onomatopeyas que simulan timbres, líneas cinéticas que sugieren vibración o cambios cromáticos que transmiten intensidad, construyen “escenas sonoras” dentro de la viñeta (Varnum y Gibbons, 2001).

El rigor histórico en la representación varía significativamente entre obras. Algunas recurren a investigaciones musicológicas para reproducir con precisión instrumentos, técnicas interpretativas o entornos acústicos propios de la época. Otras, en cambio, emplean la música como un recurso principalmente atmosférico o simbólico, generando imágenes que reflejan tanto el pasado medieval como la sensibilidad cultural del presente (Groensteen, 2007). La iconografía musical medieval, más allá de identificar objetos o gestos, sitúa al espectador dentro de un contexto ritual y social determinado, evocando prácticas, espacios y significados asociados a la experiencia sonora de la época.

El cómic, entendido como un lenguaje secuencial que integra imagen y texto en una relación no subordinada (Groensteen, 2006; McCloud, 1993), ofrece un medio singular para representar el pasado desde una poética visual capaz de enriquecer su comprensión. Como señalan García (2010) y Altarriba (2008), su potencial para articular discursos históricos se manifiesta tanto en obras divulgativas como en propuestas críticas. En lo relativo a la música medieval, esta convergencia de recursos visuales y evocaciones sonoras, aunque el sonido sea necesariamente sugerido, posibilita la recreación de un amplio espectro de manifestaciones:

desde el canto gregoriano en el marco litúrgico hasta la danza cortesana de trovadores y juglares, pasando por ceremonias religiosas de gran solemnidad.

Esta versatilidad narrativa sitúa al cómic como algo más que un vehículo de recreación histórica: lo convierte en una herramienta con un notable potencial educativo. Su capacidad para condensar información compleja en secuencias visuales atractivas y para integrar estrategias que insinúan lo sonoro abre un espacio fértil para su incorporación en la enseñanza de la historia de la música medieval, cuestión que se abordará en el apartado siguiente.

### 2.3. El cómic como recurso didáctico

Aunque durante mucho tiempo estuvo asociado principalmente a la cultura popular y al entretenimiento, el cómic ha alcanzado en las últimas décadas un reconocimiento creciente como herramienta didáctica en diferentes niveles educativos (Gómez, 2011; Gómez-Trigueros y Ruiz-Bañuls, 2018). Su combinación de texto e imagen en un discurso narrativo facilita la comprensión, la retención y la motivación del alumnado, incluso en entornos universitarios, donde permite abordar contenidos complejos sin renunciar al rigor conceptual (Rodrigo i Segura et al. 2023).

En el ámbito de la pedagogía musical, el cómic ofrece un recurso eficaz para representar visualmente contextos históricos, instrumentos y prácticas interpretativas, que ayudan a construir un imaginario sonoro más cercano y comprensible para el estudiante. La inclusión de estrategias de gamificación incrementa la implicación activa del alumnado y fomenta el aprendizaje autónomo (Kapp, 2012).

Una de las principales virtudes del cómic es su capacidad para traducir conceptos abstractos, como el sonido o la música, en imágenes comprensibles y evocadoras mediante metáforas visuales o secuencias narrativas (Eisner, 1985). Esta cualidad resulta especialmente útil en la enseñanza de repertorios históricos cuyo acceso sonoro es limitado o depende de reconstrucciones modernas, ya que el cómic puede suplir esa ausencia con representaciones visuales que faciliten la comprensión y favorezcan la inmersión del estudiante.

Además, el cómic fomenta la interdisciplinariedad al integrar en un mismo discurso narrativo la historia, la literatura y las artes visuales, ofreciendo al alumnado una visión global de la música en su contexto cultural (Gómez-Trigueros y Ruiz-Bañuls, 2018). También se ha

demostrado eficaz como recurso para promover la inclusión y la diversidad, al visibilizar diferentes realidades sociales y culturales (López-Prados y Sáez-de-Adana, 2023).

En el campo de la innovación educativa, su uso se vincula con la narrativa transmedia, que expande un relato a través de distintos soportes y lenguajes. Así, la adaptación de contenidos musicales al cómic puede complementarse con grabaciones sonoras, podcasts, recursos interactivos o actividades de role-play, generando experiencias de aprendizaje más inmersivas y memorables. Estas estrategias cobran especial relevancia en la enseñanza universitaria de Historia de la música, al vincular de forma directa la dimensión visual con la auditiva (Rubio-Muñoz y Sanz-Hermida, 2025).

La incorporación del cómic en el aula universitaria se integra en metodologías activas centradas en el estudiante. Este recurso no solo permite visualizar el pasado sonoro, sino que estimula la imaginación histórica y fomenta la reflexión crítica sobre las representaciones culturales de la música medieval.

En síntesis, el cómic presenta un potencial didáctico singular para la enseñanza de la música medieval, ya que combina narrativa visual, evocación sonora e interdisciplinariedad. Su capacidad para equilibrar el rigor histórico con la creatividad, junto con la posibilidad de articularse con otros medios y formatos, lo convierte en una herramienta idónea para acercar al alumnado a la experiencia estética, social y cultural de la música en la Edad Media, favoreciendo un aprendizaje activo, inclusivo y significativo.

### **3.- Materiales y método**

Este estudio adopta un enfoque cualitativo con orientación iconográfica, cuyo objetivo es examinar de manera sistemática cómo el cómic representa la música medieval en dos planos complementarios: el material (instrumentos, partituras, intérpretes) y el inmaterial (sonoridad, atmósfera, función social). La elección de este marco metodológico responde a la necesidad de entender las imágenes no solo como elementos ilustrativos de una narración, sino como construcciones culturales portadoras de significados históricos, simbólicos y pedagógicos. Este planteamiento se alinea con la tradición interpretativa de Panofsky (1955, 1972) y con la perspectiva semiótica de Barthes (1986), que concibe la imagen como un signo cultural.

El procedimiento metodológico se organizó en tres fases complementarias: selección del corpus, análisis iconográfico y posterior interpretación iconográfica-semiótica. Cada fase responde a una lógica propia, pero se encuentra interconectada con las demás, de modo que el análisis avanza desde la recopilación de materiales hasta la interpretación cultural y pedagógica de las imágenes.

### 3.1. Proceso de selección

El corpus de este estudio se compuso de seis cómics publicados en lengua española, francesa e inglesa que representan la Edad Media e incluyen referencias musicales, ya sean explícitas o implícitas. La selección se basó en tres criterios principales:

- Relevancia histórica: obras que recrean episodios, ambientes o personajes vinculados al mundo medieval, abarcando desde adaptaciones fundamentadas en documentación histórica hasta ficciones inspiradas en el periodo.
- Diversidad estilística y narrativa: presencia de distintas tradiciones gráficas (realismo, caricatura, novela gráfica, cómic seriado) y enfoques narrativos variados (didácticos, épicos, satíricos, experimentales), con el fin de ampliar el espectro de análisis y evitar sesgos estéticos.
- Presencia de elementos musicales representables: inclusión de instrumentos, intérpretes, escenas de práctica musical o símbolos sonoros susceptibles de análisis iconográfico y semiótico.

El *corpus* definitivo quedó conformado por seis obras principales:

- *Prince Valiant* (Foster, 1937)
- *Historia de la música en Cómic* (Deyries et al, 1981)
- *Les Tours de Bois-Maury* (Hermann, 1984)
- *El Tríptico de los Encantados* (Max, 2014)
- *Le Roy des Ribauds* (Brugeas and Toulhoat, 2015)
- *Historia del Arte en Cómic: La Edad Media* (Cifuentes, 2020)

Estas obras no solo incluyen elementos musicales, sino que integran la música en la construcción de la atmósfera medieval, ya sea como tema central o como recurso complementario para reforzar la ambientación histórica.

### 3.2. Análisis iconográfico

Para esta fase se empleó la metodología clásica de análisis iconográfico propuesta por Panofsky (1972), adaptada al lenguaje secuencial propio del cómic. Este proceso implicó dos pasos interrelacionados:

- Identificación de los elementos visuales vinculados con lo musical, evaluando su fidelidad histórica, su contexto y su función narrativa.
- Interpretación de su significado cultural, considerando las convenciones del género y el papel de la música en la trama.

Con el fin de sistematizar la información obtenida durante el análisis, se presenta a continuación una tabla (Tabla 1) que resume los principales aspectos considerados en la representación de la música medieval en el cómic. En ella se presta atención a categorías como los instrumentos musicales, la gestualidad de los intérpretes, los contextos sociales en los que aparece la música, las tipologías musicales evocadas y los recursos visuales empleados para sugerir el sonido. Este análisis permitió elaborar un inventario visual de motivos y convenciones que configuran el imaginario musical medieval en el cómic.

**Tabla 1**

*Aspectos considerados en el análisis de la representación de la música medieval en el cómic*

Aspectos para analizar	
1	Instrumentos musicales (cordófonos, aerófonos, membranófonos, idiófonos).
2	Gestualidad y postura de los intérpretes.
3	Contexto social (corte, iglesia, plaza, procesión, banquete).
4	Tipología musical (sacra, profana).
5	Recursos visuales para evocar el sonido (color, encuadre, líneas de movimiento, onomatopeyas)

### 3.3. Interpretación iconográfica

En la última fase se aplicó un enfoque semiótico (Eco, 1979; Elvira, 2008; Winternitz, 1967), complementado con el contraste de fuentes musicológicas e históricas (cancioneros, tratados teóricos, iconografía monumental y manuscritos iluminados) para contextualizar y evaluar las representaciones.

Los objetivos fueron:

- Evaluar la fidelidad histórica de las representaciones, identificando anacronismos, simplificaciones o reinterpretaciones creativas.
- Analizar la función narrativa y simbólica de la música, determinando si actúa como motor de la trama, elemento atmosférico, símbolo cultural o recurso de comentario histórico.

Asimismo, se incorporó un análisis extratextual que tuvo en cuenta:

- Intencionalidad del autor: visión personal de la Edad Media y del papel de la música.
- Público destinatario: cómo el perfil lector influye en el tratamiento visual y narrativo de lo musical.
- Contexto editorial: impacto de las condiciones de producción, publicación y distribución en la construcción visual de la música medieval.

En conjunto, este proceso metodológico permite comprender la representación musical en el cómic medieval no solo como una expresión artística, sino como un discurso cultural con potencial para la enseñanza y la divulgación de la historia de la música.

### 4.- Resultados

El análisis del corpus revela una amplia variedad de estrategias gráficas y narrativas para representar la música medieval en el cómic, que combinan distintas formas de reconstrucción histórica y de simbolización del sonido y la cultura musical. Las seis obras estudiadas muestran diversidad tanto en la elección de instrumentos como en los contextos sociales donde se sitúa la práctica musical.

En *Prince Valiant*, la música se vincula principalmente al ámbito cortesano y a escenas de celebración o preparación bélica. Instrumentos como el arpa, el laúd y la trompa se incorporan de manera natural a la trama, y su presencia se potencia mediante el uso de líneas cinéticas y encuadres amplios que transmiten la magnitud de la escena. Esta integración visual conecta con lo que Panofsky (1972) define como el *significado intrínseco* de la imagen, en el que la forma y el contenido se articulan para generar un sentido profundo.



Figura 1. Foster, (1937). *Prince Valiant*

En *La Historia de la música en Cómic* (Deyries et al., 1981) se adopta un enfoque abiertamente didáctico que ofrece un recorrido integral desde la prehistoria hasta la música experimental contemporánea, constituyendo el ejemplo más completo de los analizados. En lo que respecta al período medieval, se distinguen dos grandes ambientes: la música cortesana, vinculada a los espacios palaciegos y a la cultura del amor cortés, y la música religiosa, ligada a los monasterios y a la liturgia. Los instrumentos, como el órgano portátil, el salterio o la vihuela, aparecen representados con notable fidelidad a modelos documentados, acompañados de cartelas explicativas y composiciones inspiradas en miniaturas medievales. Todo ello responde a la función ancladora del texto sobre la imagen descrita por Barthes (1986), reforzando el carácter pedagógico de la obra.

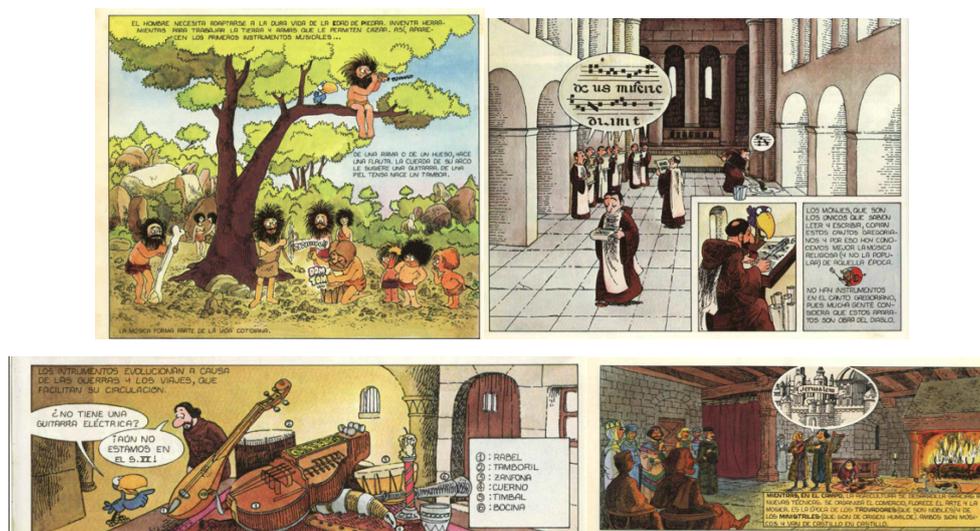


Figura 2. Deyries et al, (1981). *Historia de la música en Cómics*

En *Les Tours de Bois-Maury* (Hermann, 1984), la música aparece vinculada a la vida popular y festiva, con la representación de gaitas, tambores y laúdes en plazas, procesiones o tabernas, así como escenas del clero cantando en contextos religiosos. Aunque el cómic está realizado en blanco y negro, Hermann recurre a un trazo ágil y contrastes de luz que transmiten dinamismo y energía, sustituyendo la expresividad cromática por recursos gráficos que generan una fuerte sensación de movimiento.



Figura 3. Hermann (1984). *Les Tours de Bois-Maury*

En contraste, *El Tríptico de los Encantados* (Max, 2014) adopta un enfoque simbólico y experimental, donde instrumentos aerófonos o membranófonos, aparecen insertos en escenarios que combinan lo onírico con lo cortesano. Las imágenes se caracterizan por composiciones fluidas, trazos estilizados y un uso expresivo del color que rompe con la representación histórica literal. La paleta cromática, a menudo vibrante y contrastada, junto con las formas deformadas o sugerentes, adquiere un valor metafórico que evoca atmósferas más cercanas a lo poético que a lo documental. Este tratamiento visual convierte a la música en un elemento cargado de significados simbólicos, ofreciendo múltiples lecturas abiertas desde la semiótica (Eco, 1979).

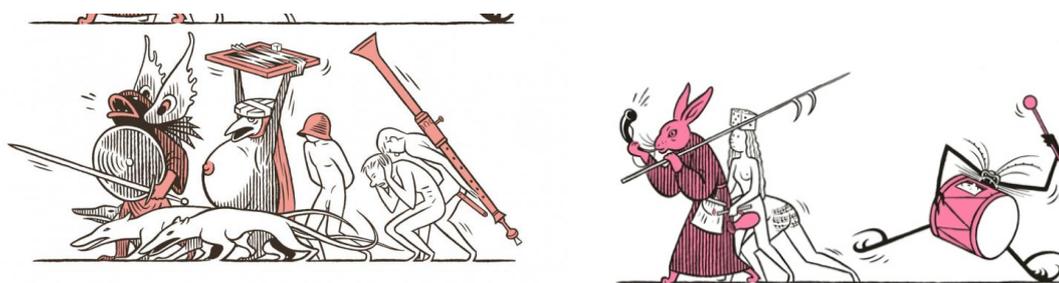


Figura 4. Max (2014). *El Tríptico de los Encantados*

En *Le Roy des Ribands* (Brugeas y Toulhoat, 2015), la música cumple una función narrativa clave al reforzar la tensión dramática. Los tambores y trompetas se asocian a ambientes bélicos y ceremoniales, acompañando escenas solemnes o actos públicos de violencia. En contraste, los instrumentos de cuerda aparecen principalmente en entornos cortesanos, vinculados a la figura de los trovadores y al ámbito de la música cortesana. La puesta en escena se ve potenciada por el uso de fuertes contrastes de luz y encuadres cerrados, que intensifican la carga emocional y subrayan el carácter dual de la música en este cómic.



Figura 5. Bruges y Toulboat, (2015). *Le Roy des Ribands*

Por último, *Historia del Arte en Cómic: La Edad Media* (Cifuentes, 2020) combina un enfoque divulgativo con un notable rigor documental. Este cómic recurre explícitamente a fuentes primarias, como se aprecia en la representación del scriptorium de Alfonso X inspirada en una miniatura del Códice de los Músicos del Escorial, lo que evidencia un esfuerzo consciente por conectar la narración gráfica con la tradición iconográfica medieval. Instrumentos como la vihuela, la zanfona y el salterio aparecen en contextos variados (la corte, el mercado o el monasterio) y son representados con fidelidad a modelos documentados. La inclusión de globos de texto con intención pedagógica refuerza la dimensión divulgativa de la obra, situándose en línea con lo que Panofsky (1972) señala sobre la función didáctica de la imagen como soporte cultural.



Figura 6. Cifuentes, (2020). *Historia del Arte en Cómic: La Edad Media*

El análisis comparativo muestra patrones comunes. Por un lado, destaca el uso recurrente de estereotipos visuales (monjes cantando, trovadores con laúd, escenas de baile en cortes feudales) que, si bien facilitan la identificación inmediata de la música medieval, tienden a simplificar su riqueza y diversidad histórica. También se observa un equilibrio entre

rigor y creatividad. Los cómics de carácter divulgativo, como los de Deyries et al. (1981) y Cifuentes (2020), muestran una mayor fidelidad a la cronología y a las fuentes documentales, mientras que las obras de ficción, como las de Foster (1937), Hermann (1984) o Max (2014), asumen licencias estilísticas sin perder completamente la coherencia cultural.

La riqueza visual de los instrumentos es especialmente notable, con representaciones cuidadas y fieles de salterios, vihuelas, zanfonas, flautas dobles y órganos portativos. Aunque en muchos casos no se explica cómo se usan, su dibujo suele ser preciso y detallado. Sin embargo, la notación y la teoría musical medieval apenas aparecen, y cuando lo hacen, es principalmente en obras educativas. En general, la música se presenta más como un fenómeno social y cultural que como un sistema técnico.

En cuanto a recursos gráficos para evocar el sonido, los cómics divulgativos recurren abundantemente a onomatopeyas (“PLIN”, “POM”, “TUU”), líneas de movimiento y fragmentos de notación musical integrados en las viñetas. Las obras de ficción prescinden casi por completo de onomatopeyas, confiando en la gestualidad, la composición y el color para sugerir música y ambiente. El Tríptico de los Encantados combina ambos recursos con elementos gráficos abstractos como metáforas visuales del sonido.

La presencia femenina en la música medieval es desigual. Los cómics didácticos incluyen figuras como Hildegarda de Bingen, mientras que en la ficción la mujer suele estar ausente, reflejando tanto sesgos narrativos contemporáneos como las limitaciones de las fuentes históricas.

El corpus analizado revela un panorama plural en la representación de la música medieval en el cómic, caracterizado por la coexistencia de enfoques que van desde reconstrucciones minuciosas basadas en fuentes históricas hasta recreaciones simbólicas o creativas adaptadas a distintos objetivos narrativos y públicos.

Se identifican dos tendencias principales: una de carácter realista y detallista, propia de cómics históricos o ambientados en la Edad Media (*Prince Valiant*, *Les Tours de Bois-Maury*, *Le Roy des Ribauds*), y otra de orientación pedagógica y simbólica, presente en obras divulgativas o experimentales (*Historia de la música en Cómic*, *El Tríptico de los Encantados*, *Historia del Arte en Cómic*). La coexistencia de ambas corrientes confirma el potencial del cómic para acercar la historia de la música medieval desde perspectivas complementarias, enriqueciendo su comprensión visual y cultural.

## 5.- Conclusiones

El análisis de seis cómics que abordan la música medieval confirma que este medio es una herramienta valiosa para divulgar y enseñar la historia musical. Gracias a sus recursos gráficos, simbólicos y narrativos, estas obras acercan al lector a una época compleja y rica en música, que puede resultar difícil de imaginar desde la perspectiva actual.

Las representaciones varían entre reconstrucciones históricas rigurosas y recreaciones simbólicas o creativas. Existe una tensión constante entre la fidelidad documental y la libertad artística, visible en la mezcla de clichés visuales (como monjes cantando, trovadores con laúd o danzas en la corte) y representaciones más detalladas y fundamentadas. Aunque simplificadores, estos clichés ayudan al lector a identificar rápidamente el contexto cultural, mientras que la precisión en la representación de instrumentos refuerza su valor como símbolos de la época.

Desde el punto de vista educativo, el cómic resulta un recurso eficaz para la enseñanza universitaria, especialmente en materias como la Historia de la música medieval. Su combinación de narrativa visual, contexto histórico y accesibilidad facilita la comprensión crítica, fomenta un enfoque interdisciplinar y promueve la participación activa de los estudiantes. Obras como las de Cifuentes o Deyries et al. demuestran que se puede transmitir contenido histórico con rigor sin perder el dinamismo propio del cómic. Por otro lado, las ficciones gráficas pueden despertar curiosidad e interés, siempre que se acompañen de una adecuada contextualización docente.

En la práctica, se recomienda incorporar el cómic de forma sistemática en los programas académicos como complemento a los materiales tradicionales, así como fomentar nuevas producciones con asesoramiento musicológico. Sin embargo, el estudio tiene limitaciones: el corpus analizado es reducido, se centra en publicaciones europeas entre 1937 y 2020, y no evalúa la recepción del público ni el impacto real en el aprendizaje.

Para futuras investigaciones, se propone ampliar el corpus incluyendo otras tradiciones gráficas y épocas, utilizar metodologías que analicen la recepción por parte de los lectores y profundizar en la relación entre texto e imagen en la construcción del imaginario musical, integrando enfoques semióticos, pedagógicos y de estudios mediáticos.

En definitiva, el cómic, más allá de su faceta de entretenimiento, se revela como un medio versátil y eficaz para representar y difundir el patrimonio musical medieval. Su

aplicación en ámbitos académicos y de divulgación cultural es amplia, permitiendo que, incluso siglos después, la música de la Edad Media siga viva y presente, siglos después, a través de nuevas maneras de narrar el pasado.

## 6.- Referencias bibliográficas

- Altarriba, A. (2008). La historieta, un medio mutante. *Quimera: Revista de literatura*, 293, 48-55.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. En Fernández Medrano (Trad.). Paidós.
- Bishop, C. (2016). *Medievalist Comics and the American Century*. University of Mississippi Press.
- Caldwell, J. (2019) [1978]. *Medieval Music*. Taylor y Francis.
- Eco, U. (1979). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.
- Eisner, W. (1985). *Comics and sequential art*. Poorhouse Press.
- Elvira Barba, M. A. (2008). *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Silex.
- Falguera-García, E., y Selfa-Sastres, M. (2023). El cómic como lectura crítica de la historia en la construcción de la identidad y la diversidad territorial. *Ocnos*, 22(1). [https://doi.org/10.18239/ocnos\\_2023.22.1.337](https://doi.org/10.18239/ocnos_2023.22.1.337)
- Galván, F. (2008). La imagen de la Edad Media en el cómic: entre la fantasía, el mito y la realidad. *Revista de poética medieval*, 21, 125-173.
- Gallo, J. P. y Játiva, M. V. (2017). Cómic y Edad Media: del escenario a la didáctica. *Monografías Aula Medieval*, 6, 124-138.
- Gallo, J. P. y Játiva, M. V. (2009). La presencia de la Edad Media en el cómic. En J. L. Martos Sánchez y M. García Sempere (Coords.) *L'edat mitjana en el cinema i en la novel·la històrica* (pp. 231-254). Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Astiberri.
- Groensteen, T. (2006). *Un objet culturel non identifié: La bande dessinée*. Éditions de l'An 2.
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. University of Mississippi Press.
- Gómez, A. (2011). El cómic como recurso didáctico en la educación superior. *Revista de Educación y Cultura*, 23(2), 45-62.
- Gómez-Trigueros, I. y Ruiz-Bañuls, M. (2018). Interdisciplinariedad y TIC: nuevas metodologías docentes aplicadas a la enseñanza superior, *Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 52, 67-80. <https://doi.org/10.12795/pixelbit.2018.i52.05>

- Hernando Morejón, J. (2023). From Iberia to Hispania: The Conquest of the Iberian Peninsula in the Spanish Graphic Narrative (1940–2020). *HIOL: Hispanic Issues On Line*, 31. <https://hdl.handle.net/11299/256355>
- Herrero, H. (1998). El cómic de ambientación medieval al servicio del franquismo. *Iber*, 17, 109-122.
- Hoppin, R. H. (2001). *Medieval Music*. W.W. Norton and Company.
- Hurlbut, J. D. (2017). Comics Theory for the Ages: Text and Image Relations in Medieval Manuscripts. *International Journal of Comic Art*, 19(1), 353-383.
- Kapp, K. (2012). *The gamification of learning and instruction: Game-based methods and strategies for training and education*. Pfeiffer.
- Lee, P. W. (2013). Red Days, Black Knights: Medieval-themed Comic Books in American Containment Culture. En K. Fugelso (Ed.). *Corporate Medievalism II. Studies in Medievalism XXII* (pp. 181-200). D. S. Brewer.
- López-Prados, S., y Saez-de-Adana, F. (2023). El Cómic como herramienta para la sensibilización sobre la necesidad de atender a la diversidad: Una mirada inclusiva. *Ocnos*, 22(1). [https://doi.org/10.18239/ocnos\\_2023.22.1.333](https://doi.org/10.18239/ocnos_2023.22.1.333)
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Collins and Kitchen Sink Press.
- de Mingo Lorente A. (2022). De fíbulas y viñetas: El mundo visigodo en el cómic. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(1), 389-408. <https://doi.org/10.5209/aris.73597>
- Navarro Espinach, G. (2011). Cultura visual y enseñanza de la historia. La percepción de la Edad Media. *Educación Artística Revista de Investigación*, 2, 153-160.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Doubleday Anchor Books.
- Panofsky, E. (1972). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Harper and Row.
- Pratt, H. (2009). Narrative in comics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(1), 107–117.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités Histoire et théorie des arts des lettres et des techniques*, 6, 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Reese G. (1940). *Music in the Middle Ages*. W.W. Norton and Company.
- Rodrigo i Segura, F., Méndez Cabrera, J. y Fajkišová, D. (2023) (Coords.). *Enseñar con el cómic: investigación y aplicaciones*. Dykinson. <https://doi.org/10.14679/2795>

- Rubio Muñoz, F. J. y Sanz Hermida, J. S. (2025). (Coords.). *Aulas, historietas y TIC. el cómic como recurso transversal en la enseñanza universitaria. Un enfoque multidisciplinar desde la historia, lengua y matemáticas*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sadie, S. et al. (Ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6ª ed., Vol 15). Macmillan.
- Sabin, R. (1996). *Comics, comix and graphic novels: A history of comic art*. Phaidon.
- Tondro, J. (2011). *Superheroes of the Round Table: Comics Connections to Medieval and Renaissance Literature*. McFarland.
- Varnum, R., y Gibbons, C. T. (2001). *The language of comics: Word and Image*. University Press of Mississippi.
- Vich, S. (1993). La Edad Media en el cómic. *Historia y vida*, 305, 86-93.
- Winternitz, E. (1967). *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*, Yale University Press.
- Wolinski, M. E. y Borders, J. (2020). *Medieval Music, Oxford Bibliographies*. Oxford University Press.

## Lienzos sonoros: *Franz Liszt am Flügel phantasierend* (Danhauser, 1840)

Sound canvases: *Franz Liszt am Flügel phantasierend* (Danhauser, 1840)

Marta Vela  
Universidad Internacional de La Rioja  
Radio Clásica–Radio Nacional de España

Cómo citar este artículo | How to cite this paper

Vela, M. (2025). Lienzos sonoros: *Franz Liszt am Flügel phantasierend* (Danhauser, 1840). *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 1, pp. 53-tal.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

**Lienzos sonoros: *Franz Liszt am Flügel phantasierend* (Danhauser, 1840)****Sound canvases: *Franz Liszt am Flügel phantasierend* (Danhauser, 1840)**

Marta Vela

<https://orcid.org/0000-0002-5700-6767>

Enviado: 4/6/2025

Aceptado: 9/8/2025

**Resumen**

El arte se revela como enigma supremo a través de la intersección entre distintas ramas artísticas, en este caso, música y pintura, en un contexto amplio de historia cultural, y sólo a partir de un trabajo “detectivesco”, encauzado desde una metodología interdisciplinar, se pueden llegar a comprender los secretos más recónditos de sus creadores. Sobre el ejemplo del lienzo de Josef Danhauser, *Franz Liszt am Flügel phantasierend* o *Liszt au piano*, de 1840, se descubren diversas confluencias artísticas, desde una suerte de *suite* de artistas en torno a la música de Beethoven, hasta dos notables ausencias, pasando por una dimensión publicitaria. Así pues, este estudio analiza la obra seleccionada como una construcción simbólica compleja que, lejos de la mera celebración artística, ofrece un sofisticado código simbólico vinculado a la imagen promocional de Liszt.

**Palabras clave:** arte, música, pintura, Beethoven, Liszt**Abstract**

Art is revealed as a supreme enigma through the intersection of different artistic branches—in this case, music and painting—in a broad context of cultural history. Only through detective work, channeled through an interdisciplinary methodology, can we understand the most hidden secrets of its creators. Using Josef Danhauser’s painting, *Franz Liszt am Flügel phantasierend* or *Liszt au piano* (1840), as an example, various artistic confluences are discovered, from a sort of suite of artists around Beethoven's music, to two notable absences, and even an advertising dimension. Thus, this study analyzes the selected work as a complex symbolic construction that, far from being a mere artistic celebration, offers a sophisticated symbolic code linked to Liszt’s promotional image.

**Keywords:** art, music, painting, Beethoven, Liszt

## 1.- Introducción

Todas las artes, y el arte mismo, son enigmas [...] El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan [...] La música, más que las otras artes, es prototipo de esto, toda ella enigma y evidencia a la vez (Adorno, 1971, pp. 161-164).

La obra de arte siempre ha estado rodeada de un halo de misterio, debido a su lenguaje velado e intrigante, en concreto, todos aquellos lenguajes que huyen de lo evidente, como la poesía o la música. No en vano, la asemantividad del sonido ha generado interés a la par que extrañeza desde tiempos pretéritos, en la frontera entre el lenguaje cotidiano y el artístico, como demuestra la carta de Mendelssohn a Marc-André Souchay, el 15 de octubre de 1842:

La mayoría de las personas se queja de la ambigüedad de la música instrumental, arguyendo la dificultad que implica no saber qué pensar al escucharla; sin embargo, cualquiera puede entender el significado de las palabras. A mí me ocurre todo lo contrario (Mendelssohn en Storr, 2002, p. 93).

De este modo, este lenguaje cotidiano se opone, de forma frontal, al lenguaje simbólico<sup>1</sup>, que utiliza sus propios códigos expresivos, alejados de lo doméstico, y representa la esencia misma del arte, a saber, un sistema de comunicación propio y reconocible, nutrido por los múltiples significados de la interacción simbólicas de las artes. Por tanto, aunque la música fue creada para ser tañida y cantada y también escuchada..., también fue escrita para ser leída y mirada desde un soporte físico, como el texto que la alumbró desde el principio, la partitura o, incluso, un lienzo del que participa no sólo como un ornamento, sino como verdadera protagonista del significado final de la obra de arte.

En efecto, a causa de la interacción de las distintas representaciones simbólicas, el concepto de significado se expande hasta desdibujarse, abarcando nuevas acepciones, se oscurece, se torna esquivo, de ahí la magia de esa materia misteriosa, la simbólica, que remite a una pléyade de relaciones internas, conformantes de la obra de arte, que Gombrich ha definido, en función del contexto estético, como “principio de intersección”:

---

<sup>1</sup> “Debe contarse con que el escritor y el lector se hallan situados en un mismo nivel lingüístico, que puede llamarse nivel del lenguaje cotidiano; tanto uno como otro, por medio de la creación o de la recepción, han de trasladarse a otro orden expresivo, el del lenguaje literario, responsable de los valores y planteamientos que la obra pone en juego”, Gómez Redondo, 1994, p. 30.

Cierto es que los que aprenden un idioma se hacen la ilusión de que el significado de cualquier palabra se puede encontrar en el diccionario, y rara se dan cuenta de que lo que antes he llamado principio de intersección opera también aquí. Se les ofrece una amplia gama de posibles significados entre los que hay que escoger el parezca pedir el sentido del contexto (...) Lo que enseña el estudio de las imágenes en contextos conocidos es tan sólo que esta multiplicidad es aún más importante para el estudio de los símbolos que para los asuntos del lenguaje cotidiano (1983, p. 23).

Y, aunque, en palabras de Nadia Boulanger (2019, p. 57) “la emoción sin conocimiento es totalmente respetable” –tesis aprobada por Stravinski en su particular *Poética musical* (2006)–, la curiosidad inherente al ser humano desea ser satisfecha hasta las últimas consecuencias, de ahí el significado último del arte y sus mecanismos simbólicos de ocultación y clarividencia simultáneas. De este modo, desde una metodología basada en el análisis simbólico a partir de lo interdisciplinar (Vela, 2019), el objetivo de este estudio reside en sacar a la luz todos aquellos detalles que conciernen al contexto socio-histórico del lienzo en cuanto a la representación de las artes en el periodo mencionado, a la luz de lo simbólico.

## 2.- *Correspondances*: intersección de pintura, música e historia cultural

Desde el siglo XIX, el concepto de *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] había copado la idea de la fusión (igualitaria) entre las artes, pese a que sus resultados resultan dispares, sobre todo, en el tratamiento individual de las distintas ramas artísticas. Sin embargo, el acercamiento de Wagner no fue el único a contemplar entre las esferas artísticas al margen del lenguaje cotidiano. Otro ilustre wagneriano, Baudelaire, elucidó un sistema de *correspondances* [correspondencias], en concreto, en su soneto homónimo, cuarto poema de *Les fleurs du mal*, en la primera edición de 1857 –advírtase la presencia del término “dances” [fonéticamente, equivalente a *danses*, danzas], que alude al interés del poeta por el ritmo y los efectos sonoros de su obra literaria–, donde se abordaba la cuestión de la sinestesia como correspondencia entre las artes a través de lo simbólico.

En lugar de *fusión* –un punto de convergencia *ideal* difícil de alcanzar entre dos artes de diversa índole–, podría hablarse de *trans-fusión* de técnicas de un ámbito a otro, de todas aquellas estructuras y procesos que, más allá de una imposible traducción literal, son susceptibles de ser *trasladados* a través de un sistema de *correspondencias* compartido, sobre la base de un lenguaje artístico común, de carácter *simbólico*. De esta forma, entendemos la sinestesia –un recurso de significación figurada en sí mismo– como una metáfora de estas *correspondencias* artísticas *trasladables*, que dependen, en buena medida, de la sensibilidad del

compositor, como receptor del texto y, en buena medida, responsable de su recreación sonora a través del lenguaje musical (Vela, 2019, pp. 28-29).

En un contexto sinestésico, donde distintas experiencias sensoriales hallan su punto de encuentro, a menudo, percibidas por un sentido inesperado, se puede asociar, cual reflejo *acuoso* –similar pero no exacto–, de una técnica artística determinada –un recurso de tipo formal, fónico, descriptivo... una imagen, un elemento simbólico, etc.– recreada a partir de una manera concreta, desechando, por lógica, el concepto de fusión igualitaria, en favor de la *correspondencia*, del intercambio de sensaciones.

Así pues, el discurso poético, pictórico... puede *percibirse* a través del discurso musical y, de la misma manera, la música inspirada por la poesía remite a un texto o a una imagen, en un fenómeno de carácter bidireccional que traza un círculo perfecto, cerrado sobre sí mismo: tal es el ejemplo de los lienzos sonoros, donde la música *muda* inspira la escena, como en el óleo *Franz Liszt am Flügel phantasierend* [*Franz Liszt fantaseando al piano*] de Danhauser (1840), sito en los Staatliche Museen zu Berlin–Stiftung Preußischer Kulturbesitz de la Alte Nationalgalerie en Berlín, paradigma del arte Biedermeier (Kóvacs, 2014).

### 3.- Análisis: lienzos sonoros

Una pléyade de artistas parisinos, reunidos en torno al piano como símbolo de la preeminencia de la música sobre la esfera de las artes, se erige en protagonista de la escena durante la era de la cultura cosmopolita (Figes, 2020). Encumbrada en los albores de la civilización occidental, la música recobra aquí su poder integrador como fusión de las artes, anticipando la wagneriana *Gesamtkunstwerk*, una vez acallada la sorda angustia de los *desastres* de las guerras napoleónicas, en una nueva Europa unida bajo el yugo del absolutismo tras el Congreso de Viena, en que afloraron, desde 1830, los primeros atisbos de la monarquía parlamentaria bajo el reinado burgués de Luis Felipe de Orleans (Gavoty, 1986).



Figura 1. Danhauser, J. (1840). *Liszt au piano*. Alte Nationalgalerie

El lienzo remite, veladamente, a una forma musical cosmopolita, una suerte de *suite*, fuertemente entroncada con la cultura francesa y, en especial, con su esplendor cultural hegemónico desde los tiempos del Rey Sol. Danhauser –como antaño el compositor barroco– exhibe al grupo de artistas bajo el predominio de Francia, y, en especial, de París, la capital del mundo decimonónico, donde todos ellos habían vivido en algún momento o, por lo menos, donde habían cosechado alguno de sus triunfos más importantes..., excepto uno de ellos, cuya luz ilumina la escena desde un lugar periférico del cuadro, Ludwig van Beethoven, el compositor alemán, paradigma del artista romántico en la época. Así pues, observamos a Franz Liszt (Hungría); condesa Marie d'Agoult (Francia); George Sand (Francia); Alexandre Dumas padre (Francia); Gioachino Rossini (Italia); Niccolò Paganini (Italia); Victor Hugo (Francia); Lord Byron (Gran Bretaña); Josef Danhauser (Austria). La *suite*, de raíces palaciegas, ofrecía una reunión de tiempos danzables en íntima armonía, dominadas, sin embargo, por los estilos musicales del Barroco –es decir, el *italiano* y el *francés*–, en un estructurado esquema que respondía a este supuesto *viaje* musical por el estado moderno europeo, eso sí, con la habitual preeminencia francesa: *Prélude*; *Allemande* (Alemania); *Courante* (Francia); *Sarabande* (España); (*Gavotte*, *Minuet*, *Polonaise*, *Écossaise*...); *Gigue* (Inglaterra).

La propuesta pictórica de Danhauser parte de la paradoja: gobierna la escena la efigie impasible del inmortal Beethoven, cuya pétrea mirada, ante la que Liszt eleva sus ojos, planea

por el *salon* sobre el resto de artistas *vivos*, que escuchan en silencio, presa del más vivo deleite, la música del genio. Inspirado en Anton Dietrich de 1821, el busto representa al compositor con un hálito de héroe legendario en homenaje a la antigüedad grecolatina (Downs, 1998), tan querida para Beethoven, que remite a los valores culturales del continente europeo, heredados por los personajes del cuadro, los artistas de la “generación romántica” (Rosen, 1998).

Como todo hijo de la Ilustración (Rosen, 1986), Beethoven albergaba en sí una inquebrantable fe en una humanidad que jamás perdió pese a la hostilidad con que habitualmente fue tratado (Massin, 2011). La vocación universalista de su obra, sustentada sobre el ideario republicano y la visión idealizada del mundo antiguo –como la inacabada *Décima* (Vela, 2022)–, había estallado en la *Novena Sinfonía* (1822-1824), donde, precisamente, el compositor alentaba a la masa a una unidad europea y mundial por medio de la obra sinfónica más grande jamás creada (Grove, 1962). El énfasis de Beethoven a esta pretendida fraternidad universal consistía en una suerte de híbrido entre sinfonía clasicista y oratorio barroco, en un viaje estético apenas inteligible<sup>2</sup>, que emprendió hacia la recuperación de las formas del Barroco<sup>3</sup> en solitario –*suite*, fuga, ópera napolitana, oratorio, etc.–, junto a la famosa oda *An die Freude* [*A la alegría*] de Schiller (1785), que el compositor se atrevió a preluar con algunos versos de su invención...

*O Freunde, nicht diese Töne!*

*Sondern laßt uns angenehmere anstimmen*

*und freudenvollere!*

*Freude! Freude!*

*¡Oh amigos, no esos esos tonos!*

*¡Entonemos cantos más agradables y*

*llenos de alegría!*

*¡Alegría! Alegría!*

...mientras el censurado texto de Schiller, otro de los artistas alemanes ilustrados, llamaba a un “abrazo de millones”, mensaje que el aparato orquestal y coral de la *Novena Sinfonía* no hacía sino engrandecer exponencialmente (Simpson, 2004)<sup>4</sup>:

<sup>2</sup> Fue Wilhelm von Lenz (1852), que había sido alumno de Chopin en la década de 1840, quien había dividido las épocas creativas de Beethoven en *trois manières*. Mientras que los compositores del entorno presentaban un discurso orientado al virtuosismo, el llamado *stile brillante*, en las dos primeras décadas del siglo XIX, Beethoven pretendía maridar el último Clasicismo con diversas resonancias del Barroco, a partir del estudio de los grandes oratorios de Händel y de Johann Sebastian Bach.

<sup>3</sup> Algunos ejemplos de su obra tardía: la *suite*, en la *arietta* de la *Sonata Op. 111*; la fuga, en las *Sonatas Opp. 110 y 111*; el recitativo, en la *Sonata Op. 110*; el oratorio, en la *Novena Sinfonía Op. 125*, etc. (Rosen, 2005).

<sup>4</sup> Este fragmento de la *Novena Sinfonía*, arreglado por Herbert von Karajan, fue declarado himno de la Unión Europea por el Consejo de Europa en 1972 (Buch, 2001).

Seid umschlungen, Millionen!	¡Abrazaos, millones de criaturas!
Diesen Kuß der ganzen Welt!	¡Que un beso una al mundo entero!
Brüder, über'm Sternenzelt	Hermanos, sobre la bóveda estrellada
Muss ein lieber Vater wohnen.	debe habitar un Padre amoroso.
Ihr stürzt nieder, Millionen?	¿Os postráis, millones de criaturas?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?	¿No presentes, oh mundo, a tu Creador?
Such' ihn über'm Sternenzelt!	¡Búscalo más arriba de la bóveda celeste!
Über Sternen muss er wohnen.	Sobre las estrellas debe habitar.

En torno a 1830, la concepción universal de la obra de Beethoven aún era modelo para esta nueva *oleada* (Einstein, 2004), de ahí que la tela de Danhauser desprenda una visión europea del hecho artístico por medio de elementos pertenecientes a la iconografía de la imaginería romántica, a saber, el cielo tormentoso tras el contorno de Beethoven –¿*Sturm und Drang*, *Sinfonía “Pastoral”* o ambas cosas?–; las flores, como nexos entre el creador y la naturaleza; la evocación de la época medieval, con la estatuilla de Juana de Arco sobre la repisa de la chimenea, símbolo nacional de Francia; el gusto por lo oriental, como en Ingres y Delacroix, a través de la alfombra y la cachimba, junto a exóticos tejidos, colores exuberantes, cortinajes por doquier. El deliberado desorden de libros y partituras, bajo el *peso* de la tradición beethoveniana (Solomon, 1977) –precipitados, incluso, contra el suelo, frente a la medida clasicista–, refleja la libertad del individuo creador, del compositor que rompió moldes clásicos para ejemplo de las siguientes generaciones (Rosen, 1987). De hecho, la temática del cuadro cobra sentido en el marco de la estética racionalista francesa, con la música programática –aquella que necesita de un programa literario y/o pictórico para explicar su significado, que Liszt enunció como “sugestión imaginativa” (Dömling, 1993, p. 35)–, frente a la concepción absoluta de la música (Dalhaus, 1999), propia también del pensamiento germánico –aquella que tiene significado por sí misma– ambas unidas en Beethoven, “el primer poeta musical de la historia” (Dömling, 1993, p. 36), de las cuales se sirvió por igual.

Ante la imposibilidad de escuchar a Beethoven en manos de Liszt, la música aparece representada por su soporte físico, la partitura de la *Marcia fúnebre sulla morte d'un eroe* [*Marcha fúnebre a la muerte de un héroe*], antecedente del tiempo lento de la *Sinfonía “Heroica”*, de inicio, dedicada a Bonaparte (Loockwood, 2010; Vela, 2020)– y, con descuido, esparcida sobre la caja del piano, tal cual se expande el sonido en el aire, capaz de tocar el alma del creador, cualquiera que sea su procedencia y su disciplina artística, como la más elevada expresión del arte en la era

romántica. En suma, que Liszt, contra el título del lienzo, no fantasea, es decir, no improvisa, sino que interpreta una obra ya escrita, el tercer movimiento de la *Sonata Op. 26* de Beethoven.



Figura 2. Beethoven, L. v. (1862). *Sonata Op. 26*, III. Breitkopf und Härtel.



Figura 3. Beethoven, L. v. (1862). *Tercera Sinfonía Op. 55*, III. Breitkopf und Härtel.

Este fragmento tuvo su réplica en la *Sonata Op. 35* de Chopin, que fue compuesta en el propio París por la misma época, en torno a 1838-1839, de similar estructura, con una *marcia funebre* en tercer lugar, tras el *scherzo*, a modo de tiempo lento. Aunque Chopin consideraba a Beethoven poco menos que un *salvaje* (Delacroix, 1893), frente a la concepción clasicista de la música de Mozart, admiraba la *Sonata Op. 26*, que interpretaba en público con frecuencia:

Chopin tocó la *Sonata* [*Op. 26*] de un principio a fin. Fue como una revelación [...] Tocó la *Marche funèbre* de Beethoven con un grandioso efecto orquestal, poderosamente dramático y, sin embargo, con una

especie de emoción contenida que era indescifrable. Finalmente, se lanzó al final con una precisión impecable y una delicadeza extraordinaria (no faltaba una sola nota) con un fraseo maravilloso y alternancias de luces y sombras. Estábamos en silencio, no habíamos escuchado nunca algo parecido (anónimo escocés, citado en Eigeldinger, 2006, p. 243).

De hecho, ambas sonatas desprenden diversas semejanzas, forma tripartita, tonalidad menor –profusa en bemoles, La bemol menor y Si bemol menor, respectivamente–, ritmo punteado y carácter solemne; amplios pedales armónicos, proporciones orquestales en la textura de acordes o registro grave de la melodía, en la inhabitual clave de fa.



Figura 4. Chopin, F. (1878). *Sonata Op. 35, III*. Breitkopf und Härtel.

Probablemente, estas músicas fúnebres de Beethoven y Chopin (a las que seguirían la *Trauermarsch de Götterdämmerung* de Wagner (1876) y *Metamorphosen* de Richard Strauss (1945), cual eslabones de una misma cadena, tuvieron origen en una obra de juventud del propio Beethoven, el *Andante con moto alla Marcia* del *Septimino Op. 20*, también en la tonalidad de si bemol menor, que el compositor inició en 1799, cuando, firmemente convencido de que Europa podría liberarse al fin de las cadenas absolutistas en favor de la ideología ilustrada –libertad, igualdad, fraternidad–, militaba en los grupos liberales que simpatizaban con el cónsul francés, Napoleón Bonaparte (Swafford, 2017), a pesar de la dedicatoria de la obra a la emperatriz María Teresa (Massin, 2011).

Y, de hecho, en el funeral del gran compositor se interpretó la *marcia funebre* de la *Sonata Op. 26*, en un arreglo *exterior* para grupo de trombones realizado por el amigo de la juventud de

Beethoven, Stephan von Breuning, que fue ejecutado el 30 de marzo de 1827 por las calles de Viena (Orga, 2001).



Figura 5. Beethoven, L. v. (1862-90). *Septeto Op. 20, VI*. Breitkopf und Härtel.

#### 4.- Dos ausencias significativas

Pese a que “el nombre de Beethoven es sagrado en el arte” (Dömling, 1993, p. 27), como Liszt escribió a su yerno Hans von Bülow, se aprecia una *elevación* del músico protagonista, con un círculo artístico *vivo* elegido a su medida, integrado por la madre de sus hijos, tres personalidades literarias admiradas, George Sand<sup>5</sup>, Dumas y Victor Hugo –sin duda, el escritor más importante de la escena, resaltado por el color bermellón de su pañuelo– y Rossini, *régisseur* de la ópera parisina y, por tanto, ajeno a las disputas pianísticas de aquellos años, en que Liszt había tomado partido contra Thalberg (Lavagne, 1976). La tela de Danhauser resulta más ilusoria aún, en su pretendido afán de representación universal del arte, con la exclusión de dos de los artistas más importantes de la época, Chopin y Delacroix, residentes en París 1830 y 1850,

<sup>5</sup> Con el alejamiento entre Marie d'Agoult y George Sand, tuvo lugar un forzado renuncio de Liszt a la obra de la famosa escritora francesa, cuyas obras había aclamado en el pasado: “las últimas producciones del doctor Piffouëls [Sand] (*Aldini, Spiridion* y *Las siete cuerdas de la lira*) me dejaron una impresión dolorosa. *Lélia* y las *Letras d'un Voyageur* son, indudablemente, harina de otro costal; obviamente hay cansancio, agotamiento, decadencia desde entonces. Pero esperemos todavía, como hemos sido sus amigos, no digamos estas cosas más que bajo y entre nosotros”, carta de Liszt al Mayor Adolphe Pictet, en abril de 1839 (Sydow et Alii, 1975, p. 169).

a los que (tal vez) podría sumarse Balzac, mucho menos conocido que Sand –y, por supuesto, que Hugo (Figes, 2020)–.

Sin embargo, el óleo de Danhauser resulta ilusorio en su pretendido afán de representación universal del arte, con la exclusión de dos de los artistas parisinos más importantes de la época, Chopin y Delacroix –probablemente, junto a Hugo, los más preeminentes en París entre 1830 y 1850–, a los que podría sumarse Balzac, mucho menos conocido que Sand –y, por supuesto, que Hugo (Figes, 2020)–. Frente al insoslayable protagonismo de Liszt y el de su héroe particular, Beethoven, que cruzan las miradas, Danhauser hubo de descartar a Chopin y Delacroix, quienes no sólo detestaban la música de Beethoven, sino que denostaban también la idea de la fusión de las artes.

Alrededor de las tres y media, acompañé a Chopin a su paseo en coche. Aunque cansado, me alegré de hacer algo bueno por él<sup>6</sup>. La avenida de los Campos Elíseos, el Arco de la Estrella, la botella de vino de *guinguette*; parada en la barriada, etc. Durante el día, me habló sobre música, y eso lo reanimó. Le pregunté qué establecía la lógica en música. Me hizo saber que es la armonía y el contrapunto, que la *fuga* es la lógica pura en música y que conocer bien la *fuga* es conocer el elemento de toda razón y de toda consecuencia en la música (...) Esto me remite a la diferencia entre Mozart y Beethoven. «Allí donde éste último es oscuro y falta de unidad –me decía–, no es por una pretendida originalidad –un poco salvaje–, con la que le honran, sino porque que volvió la espalda a principios que en la música son eternos; Mozart no lo hizo jamás. Cada una de las voces tiene su recorrido que, acomodándose al de todas las demás, forma un canto y se sigue perfectamente: esto es el contrapunto: *punto contra punto*» (sábado 7 de abril de 1849, Delacroix, 1893, p. 365).

El afamado pintor definía a Beethoven como un compositor “terriblemente desigual”, frente a la “perfecta proporción” de las obras de Mozart, cuyas óperas adoraba:

El *trío* Rodolfo<sup>7</sup> de Beethoven: pasajes comunes, junto a bellezas sublimes. En general, las obras de Beethoven, demasiado largas. Cansa al ocupar demasiado tiempo con la misma idea, (21 de febrero de 1847, Delacroix, 1893, p. 270).

Por otro lado, ambos, Chopin y Delacroix, rechazaban la idea de la fusión de las artes elucidada en la tela de Danhauser, de hecho, Chopin permaneció indiferente a toda

---

<sup>6</sup> Chopin iba a morir apenas seis meses después, el 17 de octubre de 1849.

<sup>7</sup> El *Trío para violín, violoncello y piano Op. 97 “archiduque”*, dedicado a Rodolfo, el nieto de María Teresa, fue compuesto por Beethoven en 1811 (Solomon, 1977).

manifestación artística ajena a su propia creación musical<sup>8</sup>. Desde su juventud, había comentado con sarcasmo cualquier conato de significado programático en su obra, burlándose de la crítica que Schumann escribió el 7 de diciembre de 1831 en la *Allgemeine Musikalische Zeitung* sobre sus *Variaciones para piano y orquesta "Là ci darem la mano" Op. 2*, inspiradas en la famosa aria de la ópera *Don Giovanni* de Mozart:

...después de largos preámbulos [el autor] las analiza [las variaciones], compás por compás, diciendo que no son en modo alguno variaciones como las demás, sino una especie de *cuadro* fantástico. Al hablar de la segunda variación dice que en ella se ve correr a Don Giovanni y Leoporello. En la tercera, Don Giovanni estrecha entre sus brazos a Zerlina, mientras, en la mano izquierda, Masetto es presa de la cólera. Y, en fin, declara que, en el quinto compás del *adagio*, Don Giovanni besa a Zerlina en *Re bemol mayor*. ¿En qué parte de Zerlina, me preguntaba ayer Plater, se encuentra ese re bemol? Es muy divertida la imaginación de este alemán [Schumann]<sup>9</sup>.

Pese a la moda de la inspiración literaria en la música durante las primeras décadas del siglo XIX que, precisamente, había revitalizado Beethoven con obras como *Egmont* o *Coriolano*, continuada después por Schumann, Mendelssohn, Berlioz o el propio Liszt, Chopin apenas escribió una referencia similar en el manuscrito del *Nocturno Op. 15 n.º 3* (1833): “*après une représentation d’Hamlet*”, que finalmente borró. Asimismo, en la hoja undécima de su inacabado método de piano<sup>10</sup> (Cortot, 1994) pueden leerse dos frases reveladoras al respecto: “el idioma indefinido de la música; la palabra indefinida del hombre es el sonido”.

Por su parte, Delacroix adelantó en sus escritos la crítica finisecular a la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, así como la reunión de las artes que propiciaba la cultura francesa, con la que evitó comulgar:

Los alemanes y los italianos han tenido en sus artes cualidades contrastadas, las unas, a menudo, antipáticas a las otras. Los franceses parecen haber buscado siempre conciliar estos extremos atenuando lo que parecía más discordante (8 de febrero de 1857, Delacroix, 1893, p. 247).

---

<sup>8</sup> “[Chopin] Es músico y nada más que músico. Su pensamiento sólo puede traducirse en música. Posee un infinito genio, pero no es capaz de entender la pintura ni la escultura. ¡Extraña anomalía! Su genio es el más original e individual que existe”, Sand (1873, p. 88).

<sup>9</sup> Chopin a Woyciechowski, 12 de diciembre de 1831, *Correspondance de Frédéric Chopin*, II, (1981), Bronislas Edouard Sydow (ed.). Hermann, p. 43.

<sup>10</sup> El manuscrito fue adquirido por Alfred Cortot tras haber pertenecido a la princesa Marcelline Czartoryska, a quien se lo había legado la hermana de Chopin (Eigeldinger, 2004).

Desgraciadamente, todas las óperas son aburridas porque nos mantienen demasiado tiempo en una situación que yo llamaría abusiva. Este espectáculo, que tiene los sentidos y el espíritu en jaque, fatiga más deprisa ¿qué ocurriría con una ópera que reúne en un mismo cuadro el efecto de todas las artes juntas?, (13 de abril de 1860, Delacroix, 1893, p. 274).

El significado oculto del lienzo se cierra sobre sí en atención a un último detalle: el soberbio instrumento de la imagen pertenecía a la casa de pianos Graf, quien patrocinaba a Liszt, la competencia directa de Pleyel, cuyo artista-*franquicia* era Chopin, de la misma manera que el cuadro había sido pagado por Conrad Graf como Pleyel había prestado un piano para el retrato de Delacroix..., a su vez, posible rival del de Danhauser.

## 5.- Discusión

Así pues, se reafirma el objetivo de la comprensión holística de los detalles simbólicos de óleo elegido, incluidos aquéllos que necesitan de una investigación profunda sobre el estado de las artes en la época. Sólo un “trabajo detectivesco” (Gombrich, 1983, p. 238), junto a un extraordinario compendio de saberes humanísticos, posibilita el hallazgo del enigma y su completa interpretación, para lo que se requiere una “cultura aristocrática”, en palabras de Stravinski (2006), o bien, una “sabiduría completa”, reivindicada por el director de orquesta Swarowsky (1989).

De esta manera, la apoteosis del arte romántico, narrada por Danhauser a través de la figura Liszt, desprende un brillo idílico frente a la realidad, como la *suite* remite a la pretendida concordia europea en una supuesta igualación entre música danzable y música culta. También el pianista húngaro, en su forzada elevación hacia las esferas artísticas, habitadas por Beethoven y algunos otros elegidos (Paganini, Lord Byron), exhibe su círculo *ideal*, reunido en torno a la disciplina más pura e inefable, la música, en un lienzo, sin embargo, de condición publicitaria, sufragado por un fabricante de pianos para la venta de instrumentos, donde el espectador no puede sino admirar la obra de arte total como una hermosa mentira producida por la ciudad más importante del mundo: el París cosmopolita de 1840 (Figes, 2020).

## 5.- Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. W. (1971). *Teoría estética*. Taurus.
- BUCH, E. (2001). *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. Acantilado.
- Correspondance de Frédéric Chopin, II*, (1981), Bronislas Edouard Sydow (ed.). Hermann.
- Correspondance de Frédéric Chopin, III*, (1981), Bronislas Edouard Sydow (ed.). Hermann.
- CORTOT, A. (1994). *Aspectos de Chopin*. Alianza.
- DALHAUS, C. (1999). *La música absoluta*. Idea Books.
- DOWNS, P. (1998). *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Akal.
- DELACROIX, E. (2001). *Diccionario de Bellas Artes*. Síntesis.
- \_\_\_\_\_ (1893). *Journal*. Plon-Nourrit et Cie.
- DÖMLING, W. (1998). *Franz Liszt y su tiempo*. Alianza.
- EIGELDINGER, J. J. (2006). *Chopin vu par ses élèves*. Fayard.
- EINSTEIN, A. (2004). *La música en la época romántica*. Alianza.
- FIGES, O. (2020). *Los europeos*. Taurus.
- GAVOTY, B. (1986). *Chopin*. Javier Vergara.
- GOMBRICH, E. (1983). *Imágenes simbólicas*. Alianza.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1994). *El lenguaje literario*. Edaf.
- GROVE, G. (1962). *Beethoven and his Nine Symphonies*. Dover.
- KOVÁCS, I. (2014). The Apotheosis of Beethoven in Danhauser's Painting Liszt at the Piano. *Studia Musicologica*, 55 (1-2). pp. 119-130.
- LAVAGNE, A. (1976). *Chopin*. Espasa Calpe.
- LENZ, W. V. (1852). *Beethoven et ses trois styles*. Bernard.
- LOCKWOOD, L. (2015). *Beethoven's Symphonies: An Artistic Vision*. W.W. Norton.

- MASSIN, J. y B. (2011). *Beethoven*. Turner.
- MONSAINGEON, B. (2019). *Mademoiselle. Conversaciones con Nadia Boulanger*. Acantilado.
- ORGA, A. (2001). *Beethoven*, Robinbook.
- ROSEN, C. (2005). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1998). *The romantic generation*. Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Formas de sonata*. Labor.
- \_\_\_\_\_ (1986). *El estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*. Alianza.
- SAND, G. (1873). *Impressions et souvenirs*. Michel Levy frères.
- SYDOW, B., COLFS-CHAINAYE, D. y CHAINAYE, S. (1975). *Lettres de Chopin et de George Sand (1836-1839)*. Editions La Cartoixa.
- SIMPSON, R. (2004). *Las sinfonías de Beethoven*. Idea Books.
- SOLOMON, M. (1977). *Beethoven*. Javier Vergara.
- STORR, A. (2002). *La música y la mente*. Paidós.
- STRAVINSKI, I. (2006). *Poética musical*. Acantilado.
- SWAFFORD, J. (2017). *Beethoven: tormento y triunfo*. Acantilado.
- SWAROWSKY, H. (1989). *Defensa de la obra*. Real Musical.
- VELA, M. (2022). Enigmas de la *Décima Sinfonía* de Beethoven. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, (28), pp. 455–474.  
[https://doi.org/10.25267/Cuad\\_Ilus\\_romant.2022.i28.21](https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2022.i28.21)
- \_\_\_\_\_ (2020). *Las nueve sinfonías de Beethoven*. Fórcola.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Correspondencias entre música y palabra*. Academia del Hispanismo.

## Necesario alegato en favor de la música contemporánea

### Necessary defense in favor of contemporary music

Marta Vela

Universidad Internacional de La Rioja  
Radio Clásica–Radio Nacional de España

Cómo citar este artículo | How to cite this paper

---

Vela, M. (2025). Necesario alegato en favor de la música contemporánea [reseña de *Innovación y creatividad en la música contemporánea*, eds. Díaz Mayo, R., y Curbelo, O. (eds.). *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 1, pp. 68-71.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

## Necesario alegato en favor de la música contemporánea

Necessary defense in favor of contemporary music

Marta Vela

<https://orcid.org/0000-0002-5700-6767>

Enviado: 31/08/2025

Aceptado: 8/09/2025

Díaz Mayo, R., y Curbelo, O. (eds.)(2025). *Innovación y creatividad en la música contemporánea: perspectivas interdisciplinares y aplicaciones educativas*.

Barcelona, Octaedro.

197 páginas, ISBN: 978-84-1079-030-8



Aprovechando la coyuntura y el valor de lo interdisciplinar, se recibe con alegría la presente publicación, de carácter, fundamentalmente, académico, que nos remite al proyecto de la doctora Rosa Díaz Mayo, de la Universidad Autónoma de Madrid, llamado CanArts, basado en la interacción de la música contemporánea con el resto de las artes en el ámbito de las Islas Canarias, apoyado por el Ayuntamiento de Candelaria, el que unen, en el caso del libro, la Universidad de La Laguna y Universidad de Gran Canaria. Es de agradecer la aparición de un congreso de nueva creación, con lo que ello supone, es decir, empezar de cero a todos los niveles, de tal manera que es elogiable la valentía de la autora y más en el caso de un

tema que sigue pasando de *puntillas*, en España y en el extranjero, por el mundo académico,

a causa de una dificultad técnica evidente, el de la música contemporánea en un contexto artístico amplio de la actualidad. Pero no podemos cerrar los ojos al arte de nuestro tiempo, y debería ser una necesidad vital para el académico no sólo la reconstrucción del pasado que da sentido a nuestro presente, sino el conocimiento profundo de las tendencias artísticas más importantes que toman el pulso de nuestros días.

Así pues, el presente volumen *Innovación y creatividad en la música contemporánea: perspectivas interdisciplinares y aplicaciones educativas*, procedente del CanArts de 2024, propone un interesante crisol de disciplinas, desde lo musicológico hasta lo pedagógico, pasando por la creación artística e, incluso, aspectos sociales como la musicoterapia o la inclusión social de los desfavorecidos, como apunta Pompeyo Pérez Díaz, prologuista del volumen:

La iniciativa CanArts, ideada e impulsada por la musicóloga Rosa María Díaz Mayo, constituye un afortunado proyecto que, apoyado por el Ayuntamiento de la Villa de Candelaria (Tenerife), ha completado su segunda edición y sus resultados o, al menos, una gran parte de ellos, se ven ahora plasmados en estas páginas. Como la mayoría de las personas que trabajan en ámbito académico, la doctora Díaz Mayo combina la docencia y con la investigación y, tal vez no casualmente, esa versatilidad propia del profesor universitario se ve reflejada en la selección de los contenidos presentados en CanArts, donde encontramos trabajos orientados unas veces hacia la investigación musicológica, otras hacia la pedagogía y también en algunos casos hacia la creación artística, lo cual constituye un factor relevante y enriquecedor que no se da demasiado a menudo en encuentros de este tipo (p. 11).

De este modo, el presente libro consta de dos grandes apartados, el primero, más enfocado a la creación y a sus vínculos con la tecnología (otro aspecto insoslayable en nuestros días) y, en cuanto al segundo, constituye un *corpus* de artículos en torno a lo multidisciplinar en el ámbito educativo. De esta forma, en la primera parte, se abordan los siguientes temas: la composición con IA de Gustavo Díaz Jerez, el protagonismo del registro de Manuel Bonino, la creación musical en el contexto de la *New Media* de Juan Luis Montoro, las técnicas extendidas en el arpa de *Animales de poder*, de Mara Diniello y María Suárez, la trayectoria de Víctor Pablo Pérez en Canarias, tanto como director y como compositor, de la propia Rosa Díaz, y la recuperación de la figura de Eloísa Galluzo, primera maestra de Falla. En cuanto a la segunda parte, encontramos los barrios orquestados, de José Manuel Brito, un proyecto de ópera de cámara en el Conservatorio Superior de Gran Canaria basado

en las heroínas galdosianas, de Daniel Roca y Marién González, interdisciplinariedad entre música y escultura de Gerardo Fuentes, un innovador proyecto multidisciplinar entre música y astronomía, basado en las teorías keplerianas, de Simón Prêcheur y Laurent Eyer, una investigación musico-terapéutica con niños sordos, de Miren Pérez, María Elena Cuenca y María Jesús del Olmo, y un interdisciplinariedad entre artes visuales y música, de la mano de Natalia Molina.

Por tanto, interesante volumen misceláneo, con diversas propuestas aplicables a los ámbitos creativo y educativo, con numerosos ejemplos musicales, códigos QR, tablas y valiosos esquemas, aunque tal vez se echan de menos determinados ejemplos musicales en varios artículos de la parte pedagógica, sin los cuales sería difícil comprender el proyecto en su totalidad y la necesaria participación de los estudiantes en cada caso. Esperando ya la edición de CanArts 2026, compartimos el enlace del presente año, cuya consabida publicación, esperemos sea de un atractivo similar al de 2024.

<https://encuentrocanarts.com/>

<https://octaedro.com/libro/innovacion-y-creatividad-en-la-musica-contemporanea/>

## El infinito de la imagería romántica

### Infinity of romantic imagery

**Vicenta Gisbert-Caudeli**  
**Universidad Autónoma de Madrid**

Cómo citar este artículo | How to cite this paper

---

Gisbert-Caudeli, V. (2025). El infinito de la imagería romántica [reseña de De Juan, I., *Cantar el infinito: música y palabra en torno al imaginario romántico*]. *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 1, pp. 72-75.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

## El infinito de la imaginería romántica

Infinity of romantic imaginery

Vicenta Gisbert

<https://orcid.org/0000-0003-1763-1143>

Enviado: 31/08/2025

Aceptado: 8/09/2025

Reseña de De Juan, I. (2025). *Cantar el infinito: música y palabra en torno al imaginario romántico*

Madrid, Editorial 1/2 tono.

307 páginas, ISBN: 978-84-127901-2-2



Primera publicación de Irene de Juan, a quien conocemos de sus enriquecedores programas en Radio Clásica, con un objetivo muy claro, captar la esencia del Romanticismo en el sincretismo de las artes o cómo este fenómeno interdisciplinar inundó el sentir del artista durante la era decimonónica. Las páginas de este libro transcurren en la misma línea que su labor radiofónica, con buenas dosis de erudición, pero en un estilo directo y sencillo que acertadamente huye de grandilocuencias. A través de ocho capítulos y un epílogo, de Beethoven a Mahler, todo un gran siglo en que el espíritu romántico nace, se desarrolla y, como es el destino de todas las cosas bellas, muere “en el estertor de las

bombas de la Primer Guerra Mundial” (p. 260), entre la “paz armada”, la “*Belle époque*” o el “mundo de ayer” de Zweig, como recuerda la autora.

Por tanto, empezamos con la misma imagen del Romanticismo, con un Beethoven de quien desfilan diversas obras, *Fidelio*, *Am die Geliebte Ferne* o la monumental *Novena*, pero del que sabiamente se puntualizan las diversas concepciones de su música, *a posteriori*, de su música:

Beethoven es un compositor inclasificable, un clásico que rompe con el Clasicismo y abre camino hacia una nueva forma de expresión y concepción de la música. Su obra abarca un amplísimo arco estilístico, acercándose al pasado (principalmente al barroco de Bach y Händel, pero también a la polifonía renacentista), a su presente (el estilo clásico de Haydn y Mozart, la grandiosidad y el efectismo asociados a la música posrevolucionaria francesa) y al futuro, entendido como aquella música más visionaria que generó (sobre todo, en el inclasificable estilo tardío) con los últimos cuartetos como cima desde la que mirar al más allá. Pero para los escritores y filósofos de su tiempo Beethoven fue un romántico (p. 71).

El entramado romántico continúa a partir de la filosofía alemana, idealismo, *Sehnsucht*, “lo sublime”, fusión de las artes y, en consecuencia, siempre a la sombra de Beethoven, la *Kunstreligion*, y “las dos culturas de la música” de Dalhaus: la del entretenimiento y la de lo elevado, tal vez, no tan estancas como se piensan. El tercer capítulo está dedicado a Schubert y al héroe romántico por excelencia, *Das Wandern*, ya en pos de hermosas molineras, como en viajes sin retorno, con la nieve por las rodillas, hasta la caída a un abismo que también visitaron por turnos Chopin y Schumann, a través de ese otro gran protagonista romántico, el piano, ese cantante sin palabras que la autora representa, respectivamente, a través del *Carnaval Op. 9* y la *Balada Op. 23*. Otro capítulo enjundioso representa la intersección entre música y literatura, uno de los platos fuertes de la época, a través de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, el *Fausto* de Liszt o el *Manfred* de Tchaikovski. Probablemente, todas estas tendencias de aspiración al infinito culminan en la ópera wagneriana y su concepto de *Gesamtkunstwerk*, sobre todo, tras el estudio del autor de la filosofía de Schopenhauer, y el advenimiento de *Tristan und Isolde* (1865). El viaje continúa por el crepuscular Brahms, de nuevo, bajo la imagen del caminante, con su *Rapsodia para contralto, coro y orquesta* y algunas de sus canciones, en la senda despejada por Schubert y Schumann. Y el final por este fascinante viaje recae, como no podía ser de otra manera, en Mahler y su némesis vital Richard Strauss,

y una *Lied von der Erde* que canta el final de un ciclo, el de una era romántica que, buscando el infinito, cae en el peor abismo que el mundo había conocido.

Es de reseñar el final del libro, donde la autora anima a rodearse de sonidos ante cualquier circunstancia de la vida:

Cantar el infinito. es el poderoso impulso de todos ellos para decir con música lo inefable, lo que está más allá de las palabras y es el hilo que sostiene el móvil de creadores y obras que se ha ido expandiendo en estas páginas que llegan a su fin. Se desea que su lectura haya sido enriquecedora para el lector y contribuya a ampliar su relación con la música y a encontrarse con ella detrás de cada cielo, cada mar y cada abismo (p. 288).

Como ya viene siendo habitual en este tipo de publicaciones, el libro viene acompañado de una lista de reproducción de noventa pistas, a partir de un código QR, un glosario de términos, citados en negrita en el texto, y una extensa bibliografía que sigue demostrando la dificultad de aprehender en un solo volumen los bifurcados caminos románticos.

Revista Internacional Digital  
de Artes Interdisciplinarias y Música  
[editor@ridaim.com](mailto:editor@ridaim.com)

## Beethoven y Galdós en pos de un mundo más justo a través del arte

Beethoven and Galdós in pursuit of a more just world through art

Miriam Cámara Morilla

Universidad Internacional de La Rioja

Cómo citar este artículo | How to cite this paper

---

Cámara, M. (2025). Beethoven y Galdós en pos de un mundo más justo a través del arte [reseña de Vela, M., *Beethoven y Galdós: vidas paralelas*]. *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 1, pp. 76-80.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

## Beethoven y Galdós en pos de un mundo más justo a través del arte

### Beethoven and Galdós in pursuit of a more just world through art

Mirian Cámara Morilla

<https://orcid.org/0009-0003-3750-6558>

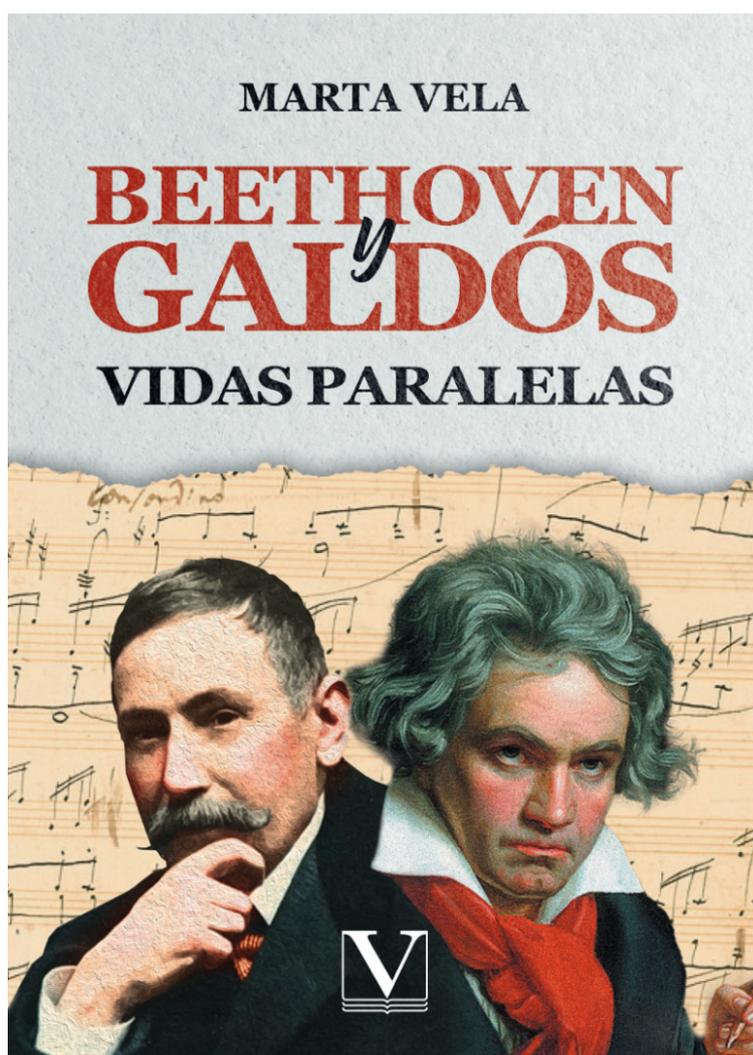
Enviado: 09/09/2025

Aceptado: 8/09/2025

Reseña de Vela, M. (2025). *Beethoven y Galdós: vidas paralelas*

Madrid, Verbum.

206 páginas, ISBN: 9788411369145



En esta ocasión, Marta Vela realiza una comparación entre la vida, obra y pensamiento de Benito Pérez Galdós (1843-1920), escritor, periodista, crítico musical y músico aficionado, con la vida y obras de Beethoven (1770-1827), siguiendo el rastro de las creaciones beethovenianas en su obra escrita, sobre todo, en tres novelas de su autoría: *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y *Tristana* (1892).

La obra narrativa de Galdós, quien fue melómano, crítico musical y pianista aficionado, enriquece sus obras con un contenido musical que la autora acompaña al lector a descubrir en un viaje desde el *dilettantismo* hasta una reflexión

sobre la educación de la mujer en la época –o su falta de ella–. Así, se hace patente que Galdós expresa a través de sus personajes sus vivencias en cuanto a la música: desde la pena por no haber sido un virtuoso en la época, hasta la ridiculización y puesta en escena realista sobre la poca formación musical que tenían casi todas las mujeres y muchos hombres entonces. Se lamenta en muchos momentos por no haber tenido una formación pianística completa y se permite, con un armonio y un piano, reproducir los fragmentos más sencillos de algunas de las sonatas más significativas de Beethoven. Aunque Galdós nació 16 años después de la muerte de Beethoven y en un país diferente, lo encumbró y reconoció como un genio atemporal. Tanto es así que Vela (2025) subraya que “llegó a ser abrumador el prestigio de Beethoven durante la era de la cultura cosmopolita” (p. 69).

El libro consta de ocho capítulos. En el primero de ellos, “Música y narración” (Vela, 2025, p. 11), la autora presenta a Galdós como un amante de la música y, más allá de considerarla como un mero pasatiempo de la cultura cosmopolita del momento, muestra cómo reflejaba en sus novelas la música como si estuviera narrando una película cuando aún no se había inventado el cine. En una época en que la ópera era considerada la obra de arte más completa, Galdós introdujo referencias musicales en sus novelas como si de música diegética utilizada en el cine se tratara, creando así completas e intensas escenas cinematográficas. En el capítulo segundo, “Galdós, pianista *dilettante*” (Vela, 2025, p. 29), la autora desvela un aspecto íntimo de Galdós: su frustración por no ser un virtuoso del piano para poder tocar de forma fluida las sonatas de Beethoven, tan apreciadas por él. Presenta entonces, la figura del aficionado como capaz de dar su opinión sobre las obras musicales, pero sin una extensa formación teórica ni práctica. La cultura de enseñar música en casa y tener un piano se había extendido por la mayoría de los hogares más pudientes, pero no así la formación musical completa. Es en el tercer capítulo, “Beethoven y Galdós” (Vela, 2025, p. 69), donde la autora presenta las obras de Beethoven que más le gustaban a Galdós, insertándolas como un protagonista más en sus novelas. El capítulo cuatro con su título “*La desheredada* y *The Tempest*” (Vela, 2025, p. 89), enlaza no sólo las referencias musicales que ha introducido en esa novela, la primera de las novelas contemporáneas españolas, sino que hace referencia a una de las obras más conocidas de Shakespeare. Cual director cinematográfico, muestra la tempestad interior de la marquesa con la música de Beethoven, en su *Sonata Op. 31 n.º 2* (Vela, 2025, p. 90).



Figura 1. Beethoven, L. v. *Sonata Op. 31 n.º 2, I* (Vela, 2025, p. 90).

En el capítulo cinco, “*Fortunata y Jacinta: Rienzi, Claro de luna* y homenaje a Beethoven” (Vela, 2025, p.113), la autora presenta algunos pasajes de esta novela donde se hace referencia a Wagner como adalid de la modernidad en contraposición a Beethoven como el genio magistral que no tiene edad ni tiempo, y en su narración, incluye la sonata *Claro de Luna* de Beethoven como víctima del *dilettantismo*, puesto que fue en época de Galdós una de las más reproducidas a nivel mundial, con mayor o menor suerte dependiendo de la habilidad al piano de quien la tocara, ya que el primer movimiento es lento y relativamente abordable; no así su tercer movimiento, que precisa de gran maestría en su ejecución.



Figura 2. Beethoven, L. v. *Sonata Op. 27 n.º 2 “Quasi una fantasia” I-III* (Vela, 2025, p. 117).

La autora culmina la suerte de trilogía de novelas desde donde desgrana las referencias musicales que Galdós utiliza con el contenido del capítulo seis, “*Tristana* y el sacrificio” (Vela, 2025, p.149), comparando la pérdida auditiva total que sufre Beethoven con la pérdida de un miembro del cuerpo de la protagonista de la novela. Termina el libro con dos interesantísimos capítulos; el séptimo “Dilettantismo e instrucción de la mujer” (Vela, 2025, p.157), donde encuentra ejemplos en la literatura de Galdós para subrayar el aprendizaje superficial que las mujeres recibían durante el siglo XIX en España, y el octavo y último, “*Vidas paralelas*” (Vela, 2025, p.183), en el que compara la ceguera de los últimos años de Galdós con la sordera de la última mitad de la vida de Beethoven, además de otras circunstancias vitales y maneras de pensar y expresarse, basadas en el ideario humanista. Una premisa aceptada por Beethoven era la correspondencia entre la naturaleza y un nuevo mundo justo e igualitario (Vela, 2020, p. 98). La autora precisa que, “ambos honraron al modelo de artista comprometido con los conflictos de su tiempo, en pos de una sociedad más libre...” (Vela, 2025, p.184). Y lo hicieron cada uno en el lenguaje que mejor dominaba, esto es, las letras, en el caso de Galdós, y la música en cuanto a Beethoven.

Según la autora, ambos autores fueron grandes representantes de una especie de universo legendario de la antigüedad, basado en la filosofía greco-latina, de gran rectitud moral y ahora perdido (Vela, 2020, p.81). Queda para las generaciones actuales y venideras la conservación y disfrute de sus obras y análisis y búsqueda de puntos en común como los ahora investigados.

### Referencias bibliográficas

Vela, M. (2025). *Beethoven y Galdós. Vidas paralelas*. Editorial Verbum.

\_\_\_\_\_ (2020). *Las sinfonías de Beethoven*. Fórcola Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2020). Galdós y Beethoven, 2020: claves de una interacción simbólica. *Revista de Occidente*, 473, pp. 81-96.