

La música in(visible): Música, sineſtesia, abſtracción y compositoras

The in(visible) music: Music, syneſthesia, abſtraction and female composers

INMACULADA MARTÍNEZ AYORA  0000-0003-0275-8061

Universidad de Castilla-La Mancha, España.

ANDREA LERMA CASANY

Investigadora independiente, España.

Resumen

“La música in(visible)” es un proyecto artístico interdisciplinar que explora la relación entre la música y el arte visual a través de la sinestesia y la abstracción. El proyecto, desarrollado por la artista Andrea Lerma Casany en colaboración con la musicóloga Inmaculada Martínez Ayora, culminó con una exposición que presentó pinturas ligadas a la abstracción inspiradas en obras de ocho compositoras desde el siglo XVI hasta el XX. Basándose en las investigaciones previas de Lerma sobre la sinestesia en compositores como Olivier Messiaen y las teorías del color de Wassily Kandinsky, la exposición combinó la pintura tradicional con elementos digitales, permitiendo a los visitantes escuchar las piezas musicales mientras observaban las obras resultantes. El proyecto, expuesto en el Museo de la Rajolería de Paiporta (Valencia) en marzo de 2024, demostró el potencial de los enfoques interdisciplinarios para hacer la música clásica, en concreto la de compositoras, más accesible al público general. El enfoque innovador del proyecto para presentar obras de compositoras a través del arte visual ha generado interés por parte de instituciones académicas y ha abierto nuevas posibilidades para la apreciación y educación musical.

PALABRAS CLAVE: Sineſtesia, compositoras, abſtracción, interdisciplinariedad, música visual.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Martínez Ayora, I., & Lerma Casany, A. (2025). La música in(visible): Música, sinestesia, abstracción y compositoras. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21143>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21143>

Artículo original

Original Article

Correspondencia/

Correspondence

Inmaculada Martínez

inma.marayo@gmail.com

Financiación/Fundings

Sin financiación

Received: 03.01.2025

Accepted: 03.10.2025

The in(visible) music: Music, synesthesia, abstraction and female composers

INMACULADA MARTÍNEZ AYORA & ANDREA LERMA CASANY

University of Castilla-La Mancha, Spain & Independent Researcher, Spain.

Abstract

"The in(visible) music" is an interdisciplinary art project that explores the relationship between music and visual art through synesthesia and abstraction. The project, developed by artist Andrea Lerma Casany in collaboration with musicologist Inmaculada Martínez Ayora, culminated in an exhibition that presented abstract paintings inspired by works from eight female composers from the 16th to the 20th centuries. Building upon Lerma's previous research on synesthesia in composers like Olivier Messiaen and Wassily Kandinsky's color theories, the exhibition combined traditional painting with digital elements, allowing visitors to listen to the musical pieces while observing the resulting works. The project, exhibited at the Museu de la Rajoleria in Paiporta (Valencia) in March 2024, demonstrated the potential of interdisciplinary approaches to make classical music, specifically that of female composers, more accessible to general audiences. The project's innovative approach to presenting works by female composers through visual art has generated interest from academic institutions and opened new possibilities for music appreciation and education.

KEY WORDS: Synesthesia, female composers, abstraction, interdisciplinarity, visual music.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Planteamiento inicial del proyecto
3. Metodología
4. Resultados
5. Discusión

1. Introducción

La relación entre el color y la música como parte de las relaciones entre la música y las artes visuales todavía no se ha investigado de manera sistemática. No obstante, desde que Franz Liszt escribió en 1839 *Lo sposalizio de Années de Pèlerinage* basado en una pintura de Rafael, han sido muchos los compositores que a menudo han tomado imágenes como fuente de inspiración para sus obras. Por otro lado, los pintores se han inspirado en composiciones musicales o en la idea abstracta de la música en sí como el caso de Kandinsky y su *Impression III (Concert)* creada tras un recital de Arnold Schönberg en Múnich en enero de 1911 (Vergo, 2010: 177). La hibridación entre el color y la música abarca las relaciones entre el color y la forma, la luz y la música, los intervalos de color y los tonales, el color y el sonido (Jewanski, 2014); elementos tan lejanos como convergentes que han ido aproximándose a través de experiencias artísticas.

Si reparamos en la tratadística musical, preocupada de razonar sobre el funcionamiento de la música y su relación con otras artes, esta ha abordado ampliamente la relación entre el sonido y el color, aunque se ha limitado a realizar sesudas clasificaciones hasta hace bien poco. Las teorías que aúnan la música y el color se remontan a los tratadistas griegos, que construyeron una escala de colores dividida en siete partes, al igual que las siete notas musicales, y donde todos los colores derivaban del blanco y negro. La teoría del color de Aristóteles (1908: 439b-442a) tuvo una gran influencia en los siglos XVI y XVII, donde varios autores como Gioseffo Zarlino o Athanasius Kircher relacionaron la música con el color. Zarlino equiparó las consonancias de unísono y octava con el blanco y el negro, y el resto de consonancias (quinta, cuarta, tercera y sexta) con el verde, rojo y azul (Zarlino, 1558: 155).

Kircher llegó más allá en *Ars magna lucis et umbrae* (1646), donde dibujó tablas de complejas analogías asociando notas musicales, colores, intensidades de luz y grados de brillo entre sí (Kircher, 1646: 67) los cuales constituyeron una base para, cuatro años después, idear un sistema que asociaba los colores con intervalos en *Musurgia universalis* (Kircher, 1650: 215). En lo que respecta a los teóricos franceses, Marin Cureau de la Chambre transfirió proporciones derivadas de la teoría musical de los intervalos a parejas de colores, e ideó un «sistema de los colores y las armonías» (Cureau de la Chambre, 1650: 215). Todos estos intentos de unificación se basaron en la teoría de Aristóteles, aunque las asociaciones no se pueden reconstruir en detalle o presentan contradicciones, son una muestra del racionalismo imperante en la época donde todos los fenómenos se construyeron sobre los mismos principios.

Fruto de dicha teorización, Louis-Bertrand Castel fue el primero que realizó un intento de aunar los colores con la música de forma práctica, creando el *clavecin oculaire* o «clavecín óptico» que mostró a una pequeña audiencia el 21 de diciembre de 1754 (Lavezzi, 2001: 327-340). El instrumento contaba con un funcionamiento peculiar: cuando una tecla era presionada, se abría un eje a través del cual pasaba la luz de color (Franssen, 1991: 15-77). La invención de Castel complementó los intentos anteriores de dar a la teoría del color una dirección musi-

cal añadiendo una síntesis artística. Al mismo tiempo, nació el concepto de una pantalla a color puro. Castel no estuvo exento de críticas entre sus contemporáneos, siendo objeto de mo-fas y caricaturas, tal y como se muestra en la figura 1, donde Charles Germain de Saint Aubin caricaturizó a Castel mientras tocaba su curioso instrumento (Germain de Saint Aubin, s.d.).

La racionalización dio paso al siglo XIX, donde a principios del siglo E.T.A. Hoffmann y Schumann rompieron aún más las barreras entre las artes. Schumann, a través de su personaje Eusebio, afirmó que «el músico educado podrá obtener tanta utilidad del estudio de



Figura 1. Caricatura de Castel tocando el clavecín óptico.

una Virgen de Rafael como un pintor de una sinfonía de Mozart», a lo que Florestan agregó «la estética de las dos artes es la misma; solo el material es diferente» (Schumann, 1854: 26). En su *Johannes Kreisler, des Kapellmeisters Musikalische Leiden*, Hoffmann creó el arquetipo de un artista que transcendía las fronteras entre disciplinas: «escucho que los colores, las notas y los aromas se unen, no tanto en un sueño como en ese estado de delirio que precede al sueño, particularmente cuando he estado escuchando mucha música» (Hoffmann, 2014: 87). Cabe recordar que la música había surgido como la expresión artística más destacada entre los románticos por su capacidad de con-mover por encima del resto de las artes. En este sentido en *Metafísica de la música*, Arthur Schopenhauer coloca a la música en la más alta de las clasificaciones del arte, un arte concebido como expresión y no como imitación, según sucedía con la artesanía (Pérez Castillo; Piquer Sanclemente, 2023: 2).

A medida que avanzaba el siglo XIX, las teorías que relacionaban la música y el color se fueron sucediendo, primero D. D. Jameson en 1844 con su concepto «música de color», más tarde H. R. Haweis, que demandó una forma de arte en color como resultado de un arte sonoro, y William Schooling, quien concibió un órgano de color eléctrico silencioso (Philipps, 1997: 104). El pintor J. M. W. Turner exploró la capacidad independiente del color para representar sujetos en pintura partiendo de la teoría del color establecida por Goethe en 1843 (Philipps, 2005: 104). Rimington continuó con la idea impulsada por Turner, esperando reemplazar el sombreado natural estático de Turner con constantes cambios de color, es decir, introduciendo movimiento en color (Faris, 1989: 311). Para ello produjo varios esquemas: una teoría del color y la música, una traducción de la música a su juego de color y un puro arte del color sin música. La orientación del modelo musical, como se había asimilado anteriormente, ahora podría abandonarse (Philipps, 2005: 105). La influencia de la música sobre algunos pintores como Eugène Delacroix, a quien la música le proporciona un deleite carente de razón (Vergo, 2010: 68), se vale de la escucha de compositores como Chopin o Mozart para algunas de sus obras como *Le naufrage de Don Juan*, inspirada en la ópera mozartiana. Esta influencia también se produjo a la inversa, en una suerte de intercambio artístico como sucede posteriormente con la obra *Pentimento* (1983) de José Luis Turina, músico con una larga tradición

familiar de artistas pictóricos que hizo uso del «timbre-color» para esta pieza basada en el *Parsifal* de Wagner (Villar-Taboada, 2023: 286)

Los escritos de Richard Wagner sirvieron de base para la traslación del sonido al color, a través de uno de los conceptos más significativos del autor alemán, el *leitmotiv*. En la década de 1880, pintores como Georges Seurat, Paul Signac y otros aplicaron dicho concepto a sus obras; en el caso de Seurat, a través de una estructura de ángulos y líneas que se perciben como mensajes emocionales particulares de modo que la pintura resultante se perciba armonizada para el espectador (Vergo, 2010: 52). Además, el compositor alemán intentó en su *gesamtkunstwerk* la convivencia de todas las artes en un espectáculo total, asociado comúnmente a regímenes totalitarios (Oosterling, 2003: 31-33), aunque, su carácter ideológico y cultural puede relacionarlo con la liturgia religiosa (Pérez Castillo; Piquer Sanclemente, 2023: 2).

Las primeras décadas del siglo XX vieron muchos intentos de establecer la forma y el color como un arte independiente relacionado con la música de varias maneras dentro de la pintura. Esto se debe a la influencia del impresionismo musical, donde el color se torna una cualidad sonora explotada sobre todo por Claude Debussy. Camille Mauclair en su libro *Musique des couleurs* publicado en 1900, compara la música de Debussy con los paisajes de Monet describiendo la forma en la que «se basa, no en una sucesión de temas, si no en valores relativos de los sonidos por sí mismos» (Lockspeiser, 2010: 18).

Algunos artistas exploraron la traducción de la música al color de acuerdo con las ideas de Castel, como es el caso de Paul Klee a través de su concepto de «pintura polifónica». Klee toma el término musical «polifónica» para describir una estructura visual compuesta por diversos elementos pictóricos que se impregnan y se superponen entre sí dando origen a un flujo constante, entendido por Klee como una polifonía visual simultánea que crea una consonancia de todos los medios pictóricos empleados (Jewanski y Naumann, 2010: 388-400). Klee expuso este concepto a través de la música de J. S. Bach en *Fuge in Rot* (1921) y, posteriormente en *Polyphon gefaßtes Weiß* (1930), cuya traducción alude a esta teorización: *blanco enmarcado polifónicamente*.

Al igual que Klee, otros autores tomaron términos musicales para trasladarlos a la pintura, en concreto la fuga, ligada a un método que entrelaza y desarrolla diferentes conceptos como sucede en las obras de Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Fuga*, del díptico *Preludai ir fugos* (1907), y Josef Albers, *Fuge* (1925) (Jewanski y Naumann, 2010: 388-400). Otros desarrollaron el concepto de la «película absoluta» basada en los patrones formales de la música, la rítmica y la dinámica. En 1925 se presentaron en Berlín varias de estas obras tituladas *Dreiteilige Farbensonatina* de Ludwig Hirschfeld-Mack, *Film ist Rhythmus* de Hans Richter y *Symphonie Diagonale* de Viking Eggeling (Klein, 1926: 55-83). Otro de estos artistas fue Hartley, quien en 1912 manifestó su ambición de pintar música o su equivalente sonoro en color. En su obra *Bach Préludes et Fugues* destaca un restringido rango cromático y elementos geométricos, lo que da como resultado una pintura sobria y sombría, compuesta por planos de marrón y ocre. La influencia del Cubismo parisino es evidente, especialmente los trabajos de Picasso y Braque (Vergo, 2010: 190).

En la figura 2 (Rossi, 2019: 501) se muestra el resultado del método establecido por Veronesi (Caramel, 2022: 152-159) para delimitar los colores y conseguir pintar el *Contrapunto I* de *El arte de la fuga* de J. S. Bach, un autor recurrente en este tipo de representaciones, tal y como sucedía con Paul Klee. Esta obra no es la única dedicada a la escucha musical en la producción de Veronesi, en su catálogo se presentan otras similares de J. S. Bach y de otros autores como Arnold Schönberg.

En estos primeros años del siglo XX, se produce otro intento de correspondencia entre alturas y color. Aleksandr Scriabin, compositor sinestésico, planteó una experiencia a través de las relaciones entre tonalidad y color para el estreno de su quinta sinfonía, *Prometheus*, compuesta entre 1908 y 1910. En el guion no se detalla la forma en la que deben usarse los colores, pero gracias a Aleksandr Moser, fotógrafo y profesor de electromecánica en la Escuela Técnica Superior de Moscú, Scriabin pudo proyectar un teclado que se iluminaba con colores que variaban según la armonía que estaba sonando. Aunque la idea inicial de Scriabin era inundar la sala de luces deslumbrantes, en la representación efectuada en Nueva York solo se realizaron proyecciones de diapositivas en color (Shaw-Miller, 2002: 65-67). La elección de los colores, basada en la sinestesia del propio Scriabin fue la siguiente:

C = Rojo	F# = Azul brillante
G = Naranja	Db = Violeta
D = Amarillo	A b = Púrpura
A = Verde	E b = Gris/azul metálico
E = Azul pálido	B b = Azul grisáceo
B = Azul pálido intenso	F = Rojo oscuro (Peacock, 1985: 494)

En este sentido, las diferencias temporales entre colores y notas, o la música y la pintura, ya no se consideraba irreconciliable. Pintores como Ad Reinhardt y Mark Rothko integraron un elemento temporal en sus obras, utilizando procedimientos de color que hicieron que el acto de mirar una imagen fuera un proceso en sí mismo (Moritz, 1986: 296-311). En la música, el tiempo parece detenerse en obras como *Volumina* para órgano de Ligeti (1961) y *Atmosphères* para orquesta (1961), donde la eliminación del ritmo hace que el color tonal sea primordial, y la forma se construye mediante una sucesión gradual de estados de sonido. Ligeti describió este proceso de transformación armónica en su obra orquestal *Lontano* (1967), como una especie de polifonía de la luz, una perspectiva imaginaria que se crea por medio de reflejos y refracciones, revelándose lentamente al oyente pretendiendo evocar la luz solar que emerge en una habitación oscura. (Budde, 1984: 44-59).

En la composición basada en colores, y en la música que se refiere a las imágenes, la naturaleza precisa del estímulo proporcionado por los colores o la pintura puede no ser evidente. Si el compositor no ha dado otra indicación, el análisis de la partitura ni siquiera nos dirá si hubo algún estímulo extramusical. Sin el conocimiento de este parámetro, es imposible vincular los colores y la música. Asimismo, el carácter de los colores individuales es variable; el término «rojo», por ejemplo, no define el color exactamente. Solo se puede elegir un pequeño número de colores, generalmente limitados a los del círculo de color dividido en doce partes, y

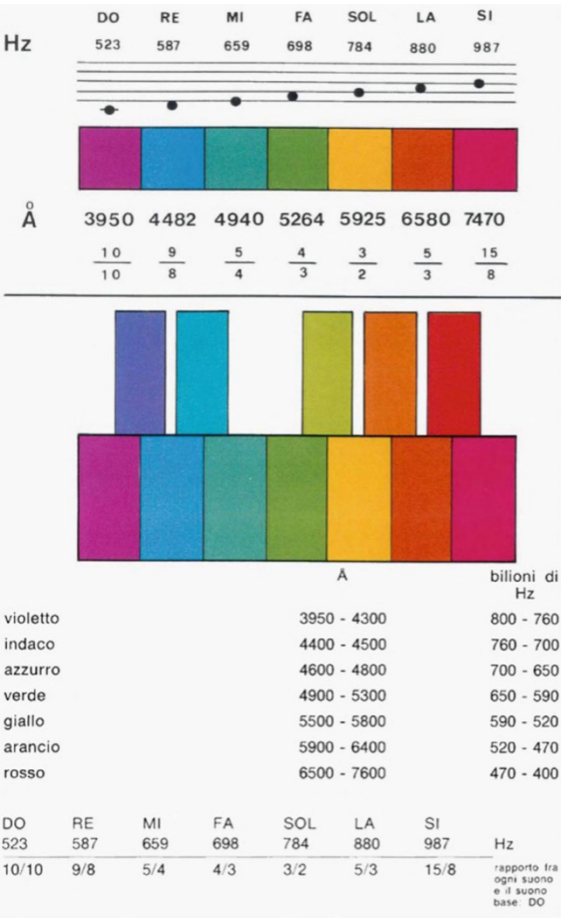
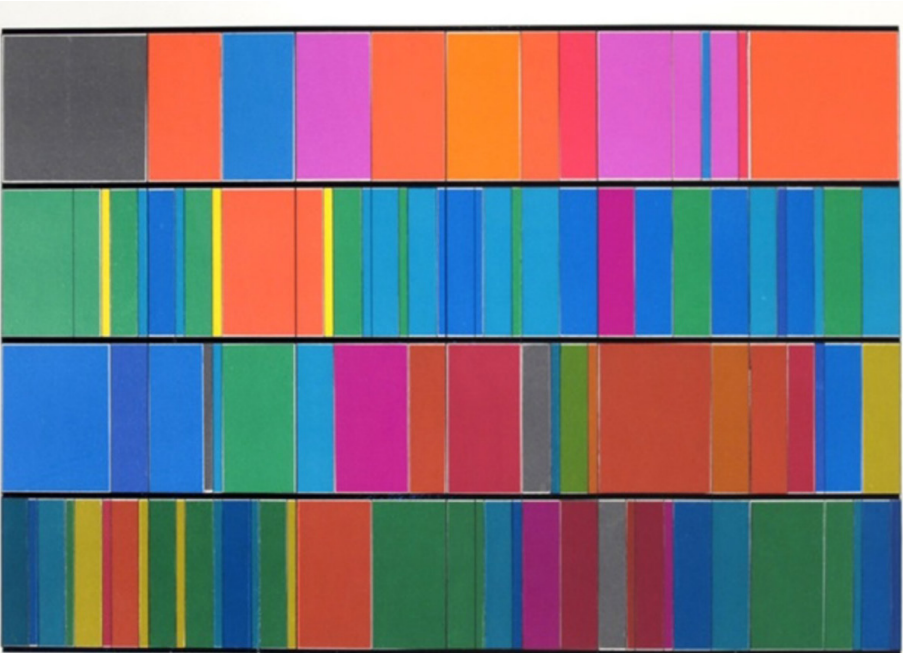


Figura 2.
Contrapunctus I de
Luigi Veronesi, 1971.

Figura 3. Relaciones
entre la escala
diatónica y la cromática
en el método de
Luigi Veronesi.

su carácter expresivo no tiene más variedad que descripciones tan comunes de movimientos musicales como *adagio*, *moderato* o *allegro*.

En la obra de Bliss *A Colour Symphony* compuesta entre 1921 y 1922, cada uno de los cuatro movimientos lleva el nombre de un color: púrpura, rojo, azul y verde. El significado heráldico de los colores se refleja en el carácter de esta música, como es el caso de verde, asociado con la esperanza, la juventud, la alegría, la primavera y la victoria. Otro autor que utilizó los nombres de los colores para describir los movimientos de su obra *Aura* (1989) fue Palle Mikkelsen, mientras que la cantante Lauren Newton y la bajista Joëlle Léandre han traducido técnicas de pintura al jazz contemporáneo, como por ejemplo la paleta monocromática de Frank Stella en *Stella Black*, su tema de 1997 (Shaw-Miller, 2002: 180-230).

Además de la asociación general de color y música, el color se ha equiparado con parámetros musicales individuales. Este es el caso del compositor Olivier Messiaen, que empleó su asociación subjetiva de colores con acordes, formas y temas en obras como *Sept Haïkai* (1962) (Bolpagni, 2015: 1-35). En el quinto movimiento de esta obra escribió en la partitura los colores que se asociarían con los acordes, y en el prefacio de su obra *Couleurs de la Cité Céleste* (1963) explica: «La forma de esta obra depende completamente del color». En la figura 4 aparece un pasaje de la obra de Messiaen *La Rousserolle Effarvatte*, donde aparecen las indicaciones de colores escritas por el autor.



Figura 4. Extracto de *La Rousserolle Effarvatte* con las indicaciones de colores escritas por el autor. Ediciones Alphonse Leduc.

Por otro lado, no se puede olvidar la influencia de Kandinsky en la unificación del sonido y el color, abordado ampliamente en *De lo espiritual en el arte* (1996: 40) donde otorga cualidades sonoras a diversos pigmentos, planteando así una unión entre los colores y las dimensiones espirituales que distingue entre la naturaleza física y el llamado «sonido interior», percibido a través de la contemplación (Guandalino, 2020: 65). Sin duda, la condición sinestésica de Kandinsky fue determinante para definir su sonido interno, determinado también por la tímbrica instrumental. Además, la música queda subordinada a la palabra y la pintura reducida a escenografía. El pintor en *De lo espiritual en el arte* «establece una progresión en la liberación de lo bello natural de Wagner a Debussy a Schönberg [...] señalado como necesidad de la pintura de liberarse del contenido al igual que la música» (Guandalino, 2020: 67).

Por último, para comprender el planteamiento de este proyecto cabría remontarse al ensayo del filósofo Jerrold Levinson sobre las formas híbridas del arte, clasificadas en tres mecanismos: yuxtaposición, síntesis y transformación; que pueden acompañarse de otros términos complementarios: multidisciplinariedad, interdisciplinariedad y transdisciplinariedad (Levinson, 1990: 30). En este sentido, este proyecto se enmarcaría en la síntesis, entendida como la interdisciplinariedad; donde se encuentran las premisas wagnerianas de la *Gesamtkunstwerk*, así como el pensamiento estético de John Cage, donde la representación de la música es a priori visual, aportaciones de arte experimental que luego desembocaron en nuevas perspectivas de confluencias artísticas de la mano de la música electrónica (Shaw-Miller, 2002: 14 y Pérez Castillo; Piquer Sanclemente, 2023: 11-12).

Aquí pueden insertarse también otras manifestaciones musicales como la integración artística de Aleksandr Scriabin, que unificaba gesto, sonido, palabra, vista e incluso olfato (Shaw-Miller, 2002: 14). Tal y como sugiere Shaw-Miller, la intención de mezclar elementos no tendría «una existencia paralela en el mismo entorno espaciotemporal; [...] Una vez combinados, su identidad individual ha sido modificada y forjada en un nuevo todo» (Shaw-Miller, 2002: 13 y Pérez Castillo; Piquer Sanclemente, 2023: 11). En este sentido, *La música in(visible)* también coincide con la perspectiva de Éric Méchoulan sobre los soportes usados en estas manifestaciones artísticas:

La intermedialidad estudia [...] como textos, imágenes y discursos no pertenecen solo al orden del lenguaje o el símbolo, sino también al de los soportes, los modos de transmisión, los aprendizajes de códigos, las prácticas. Estas materialidades de la comunicación forman parte del trabajo de significación y de referencia, al igual que las producciones simbólicas, las Ideas no flotan en un éter insondable o no son solamente construcciones espirituales ajenas a sus componentes concretos. [...] Esto no significa que la producción de sentido sea reducible a los procedimientos sensibles, sino solo que existen lazos entre el sentido de lo sensible y el sentido de lo racional, entre lo físico (o la materia) y lo semántico (o la idea) (Méchoulan, 2003: 10).

2. Planteamiento inicial del proyecto

La música in(visible) surge tras las investigaciones realizadas por Andrea Lerma Casany durante su trayectoria como estudiante en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Lerma cuenta con una amplia experiencia como artista; aunque su primera exposición fue fruto de este proyecto, su empresa de diseño, *Sangonera Design*¹, se ha establecido como un referente en proyectos e ilustraciones que utilizan tanto medios tradicionales como digitales.

1. Véase: <https://sangoneradesign.com>



Figura 5. Fragmento del esquema de color.

En 2022, Lerma realiza su primera aproximación a la abstracción a través de su trabajo final de grado de interpretación de flauta travesera. Dicha investigación relaciona la música de Christoph Willibald Gluck, en concreto el famoso pasaje para flauta de su ópera *Orfeo ed Euridice*, añadido a la pieza original en la adaptación que el autor realizó en 1774 para su estreno en París, con la sinestesia de Wassily Kandinsky. Lerma utilizó la paleta de colores establecida a través del estudio sobre el color que realizó Kandinsky para analizar la pieza de Gluck no solo desde un aspecto formalista, sino también retórico, aportando una representación pictórica original como resultado de la investigación.

Lerma realiza un esquema de color basado en la paleta mostrada por Kandinsky y en los aspectos retóricos de la pieza, lo que le permite determinar los colores de cada momento musical. En la figura 5 se muestra este proceso.

La nueva obra pictórica resultante se realizó sobre lienzo con pintura acrílica, tomando como base las asociaciones de Kandinsky y el esquema de color mostrado en la figura 5. El resultado fue un cuadro con tonalidades rojizas y azules que, siguiendo las palabras de Kandinsky sobre la necesidad interior del artista como elemento propio, incluye el negro en su composición, estructurando la obra y generando un equilibrio final. El título de la obra *Acabant-se. Tot comença*² refleja el espíritu con el que Lerma asume el final de su etapa como estudiante de grado en el Conservatorio.

Posteriormente, Lerma aborda su trabajo final de Máster (Lerma-Casany, 2023), también realizado en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, sobre los mismos preceptos, aunque, en esta ocasión no crea una obra nueva, sino que analiza una preexistente basándose en la esquematización del color presentada por Olivier Messiaen. Este compositor también poseía una condición sinestésica, la cual describió en su obra póstuma *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (Messiaen, 2002), dividida en siete tratados

2. "Acabando. Todo comienza". [Traducción propia].



Figura 6.
Representación
pictórica final del
trabajo de fin de grado
de Andrea Lerma
Casany. *Acabant-se. Tot comença*,
2021. Acrílico sobre
lienzo, 40 x 60 cm.

donde expone la relevancia del ritmo, la relación entre los colores y el sonido, y el canto de los pájaros. Messiaen habla abiertamente de su sinestesia en el séptimo tratado, publicado en 2002, donde relata:

Y me di cuenta de que yo también relacionaba los colores con los sonidos, pero intelectualmente, no con los ojos. De hecho, desde siempre, cuando oigo o leo música, veo en mi cabeza complejos colores que caminan y se mueven con los complejos sonidos (Messiaen, 2002: 7).

En 1988 Messiaen declara abiertamente su sinestesia en una entrevista, narrando su experiencia vital de este modo:

Cuando escucho música, veo los correspondientes colores. Pienso que todo el mundo posee este sexto sentido, pero solo unos pocos lo descubren. Descubrí esta afección a los veinte años en casa de un amigo pintor [...] He tratado de poner esos colores en lo que escribía. No pido a los intérpretes que vean los mismos colores que yo – eso, por otra parte, es imposible – pero sí que vean colores, cada cual a su manera (Tournelle, 1988: 74-77).

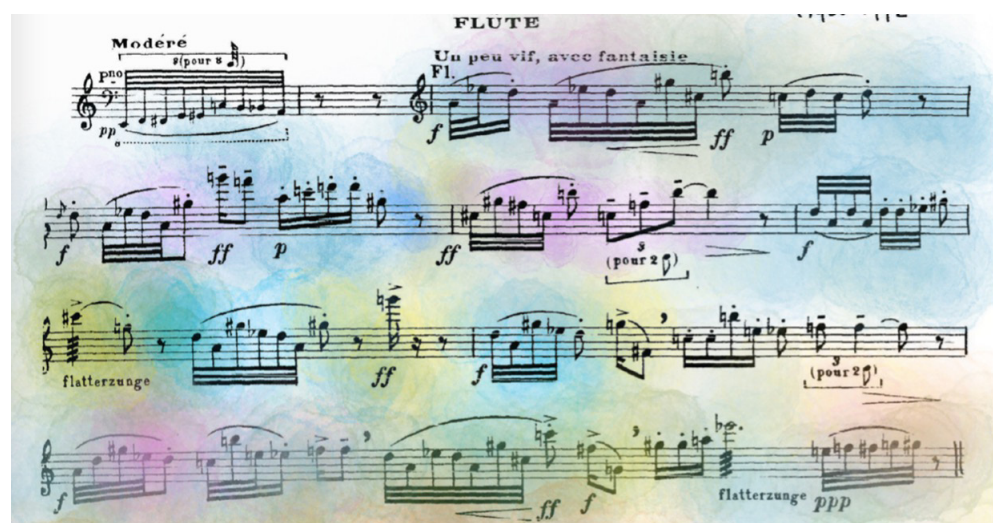
Este pintor fue Charles Blanc-Gatti, de origen suizo, que impactó a Messiaen por pintar los sonidos que escuchó de un órgano. Si tenemos en cuenta su biografía, a esa edad tuvo lugar la composición de los *Huit Préludes*, una obra anterior a finalizar su formación aca-

démica, narrando de este modo su vivencia: «Tenía entonces veinte años. Todavía no había emprendido las investigaciones rítmicas que debían transformar mi vida. Amaba los pájaros apasionadamente, sin saber aún anotar sus cantos. Pero era ya un músico del sonido-color» (Viana, 2016: 54).

Esta obra establece ya relaciones entre los movimientos y los colores: el primero de ellos, titulado *La colombe*, utiliza el modo 2 y se relaciona con el naranja y el violeta; el segundo titulado *Chant d'extase dans un paysage triste*, muestra una estructura tripartita con tres colores: el gris, el malva y el azul de Prusia. El tercer movimiento es definido como adiamantado o plateado; por su parte, *Le nombre léger*, se define como naranja y vetado de violeta, mientras que *Instants défunts* se define como un gris aterciopelado con reflejos malvas y verdes (Viana, 2016:54). Lerma no es pionera en las investigaciones que abordan la sinestesia y sus implicaciones sobre la música y el color; este trabajo ya fue abordado por González Compeán en su tesis doctoral, donde toma su propia sinestesia como punto de partida para establecer las relaciones entre la tonalidad musical y el color (González Compeán, 2011).

Andrea Lerma realiza en este trabajo un análisis musical y pictórico basado en las premisas que establece Messiaen para conseguir una aproximación a la visión del compositor, quien, según mencionó en diversas entrevistas, veía sus composiciones musicales con colores similares a las vidrieras de las catedrales góticas francesas.

Figura 7. Análisis de color de la cadencia de flauta al inicio de *Le Merle noir* de Olivier Messiaen. compases 1-8.



Tras estas investigaciones, Andrea Lerma inicia un nuevo proyecto, nuevamente basado en la abstracción, una corriente por la que siente especial atracción tras la realización de sendas investigaciones. Con ello origina una vía artística muy similar a su obra de 2021 *Acabant-se. Tot comença*. Ahí surge el proyecto *La música in(visible)*, con una premisa teórica extensa y reforzada por la colaboración de la musicóloga Inmaculada Martínez Ayora, de la Universidad de Castilla-La Mancha. La colaboración entre ambas es un producto de sus años de estudio en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia,

donde Martínez realiza sus estudios de Musicología, graduándose ambas en 2021. Martínez asume la investigación de este proyecto tras haber colaborado con Lerma de forma extraoficial en sus investigaciones previas, brindándole su ayuda con las cuestiones retóricas que se plantearon en su trabajo final de grado. En esta ocasión, Martínez ha abordado cuestiones biográficas, analíticas y retóricas; puesto que sus investigaciones más recientes, así como su tesis doctoral, contienen análisis de tipo retórico-musical en piezas de los siglos XVII y XVIII.

3. Metodología

El planteamiento inicial del proyecto era abordar las obras de nueve compositoras, analizándolas con los parámetros que Lerma había utilizado previamente en sus dos investigaciones, haciendo uso de una paleta de colores creada expresamente para este proyecto. Estos parámetros fueron posteriormente ampliados para contar con más información para la ejecución de la obra. La elección de las compositoras intentó abarcar piezas desde el siglo XVI hasta el XX, con el propósito de que la exposición tuviera un matiz cronológico para que el espectador pudiera apreciar el avance histórico en las fuentes musicales. La reducción del ámbito cronológico a cuatrocientos años se planteó desde un inicio como una vía para facilitar el análisis retórico, muy documentado por la tratadística desde el siglo XVII, aunque con algunas investigaciones en autores anteriores como Tomás Luis de Victoria (Suárez García, 2012: 209-229).

Las obras y compositoras elegidas fueron Maddalena Casulana (*Il Desiderio: No. 3 Morir non può il mio cuor*, 1566); Francesca Caccini (*Il primo libro delle musiche: Chi è costei*, 1618); sor Juana Inés de la Cruz (*Madre, la de los Primores*, 1686); Maria Szymanowska (*Polonaise pour le piano-forte*, 1819); Pauline Viardot (*2 Pieces for Piano: Sérénade*); Amy Beach (*4 sketches Op. 15 No. 3: In Autumn*, 1892); Cécile Chaminade (*3 Romances sans paroles*, 1893); Mel Bonis (*Barcarolle op. 71*, 1906); Lili Boulanger (*Nocturno*, 1911); Matilde Salvador (*Sonatina*, 1948) y Grazyna Bacewicz (*Cello Concerto No. 1*, 1951).

De esta selección se eliminaron a tres compositoras: dos de ellas, Matilde Salvador y Grazyna Bacewicz, por incompatibilidad con los plazos impuestos para la exposición³, ya que la extensión y complejidad de sus obras conllevaba una problemática para Martínez, ya que los plazos que estableció Lerma para contar con el estudio teórico fueron de apenas un mes; y Cécile Chaminade por la rotura del lienzo durante la instalación en el Museu de la Rajoleria de Paiporta, Valencia; causada por la caída del mismo durante la noche por un defecto en el colgador.

La materialización de la música en la pintura exige una exploración profunda de los recursos técnicos. La elección del acrílico como medio no fue casual, ya que su versatilidad y rápido secado permiten una ejecución ágil. Se planteó un trabajo en capas que reflejara la

3. Debido a que el proyecto se realizó cuando el Museu de la Rajoleria lo aceptó, los plazos para la investigación y creación de las obras fue escaso, desde diciembre de 2023 hasta febrero de 2024, imposibilitando añadir más cuadros a la exposición

superposición de voces en una partitura, aprovechando que la pintura acrílica posibilita transitar entre la transparencia y la opacidad, entre el color puro y las mezclas moduladas, importando así las texturas y resonancias de cada pieza musical.

El proceso se inicia con la preparación del lienzo, sobre el cual se realizó una imprimación que proporcionara el soporte adecuado y correcto para el carácter de cada obra musical. Para las piezas con una sonoridad más densa, se empleó una base de gesso acrílico con espátula, creando una superficie con textura irregular que atrapa la luz de manera diferente según la dirección de las pinceladas. Para obras de mayor transparencia sonora, se alisó el lienzo con capas finas de imprimación, creando un fondo que permitiera la superposición de colores translúcidos. La mezcla de colores constituye el núcleo del proceso, puesto que la paleta debe construirse con la misma precisión con la que un compositor elige sus acordes. Los colores fueron tratados previamente como producto de una fusión pensada en función del carácter de cada pieza musical. Si la obra posee una armonía tensa o cromática, los colores deben reflejar esa inestabilidad a través de matices intermedios, obtenidos mediante mezclas con negro o tonos complementarios. En piezas de estructura más diáfana, como una melodía modal, se buscaron colores limpios, sin contaminación de tonos ajenos a la gama principal.

El pincel no fue la única herramienta presente en este proceso. Para lograr una textura que evoca la riqueza tímbrica de los instrumentos, se alternaron técnicas de aplicación. En algunos cuadros se empleó la espátula para depositar acrílico en capas gruesas, generando relieves que capturan la luz y alteran la percepción según la posición del espectador. Esta técnica resulta especialmente útil para representar los ataques enérgicos de los instrumentos de cuerda o la percusión. En otros casos, se han utilizado veladuras con médiums acrílicos para lograr transiciones suaves entre colores, imitando la forma en que un sonido se desvanece en el aire.

El gesto pictórico también responde a la música. En pasajes rítmicos marcados se aplicaron pinceladas secas y entrecortadas, que originaron líneas y texturas abruptas, como síncopas de una pieza musical. En fragmentos más líricos, las pinceladas se tornan amplias y fluidas, dejando que el color se desplace con la misma naturalidad con la que una melodía se despliega en el tiempo.

Uno de los aspectos más complejos ha sido la integración del color en la estructura musical, puesto que no bastaba con seleccionar una paleta. Fue necesario construir la composición pictórica de forma que el ojo recorriera la obra con la misma dirección con la que el oído percibe la música. Para ello se utilizaron constantes de temperatura: los colores cálidos emergen en las zonas de mayor tensión armónica, mientras que los tonos fríos retraen la mirada en pasajes de reposo. El claroscuro se trabajó mediante la superposición de capas y raspados, permitiendo acentuar los momentos de mayor densidad sonora. La última fase del proceso consistió en el refinamiento del equilibrio visual. Del mismo modo que una obra musical requiere un control preciso de sus dinámicas, la pintura precisa de ajustes en la intensidad de sus colores y texturas. En ocasiones, un color dominante necesitó ser atenuado con

veladuras para no romper la cohesión del conjunto; en otras, una textura debe ser enfatizada para reforzar el carácter rítmico de la pieza.

Así pues, la elección de los acrílicos para representar la música no es solo una cuestión de color, sino de materia y gesto. Cada cuadro constituye un reflejo de la energía de la música, de su forma de expandirse y resonar. Así pues, la técnica pictórica no solo traduce el sonido en imagen, sino que lo transforma en una experiencia táctil, donde la textura y la luz asumen el mismo papel que los matices tímbricos en una composición musical.

En cuanto al análisis de las obras, Lerma estableció una serie de parámetros para obtener la mayor cantidad de información posible: la estructura musical; el ritmo; la tonalidad o modalidad; la instrumentación; las dinámicas; los motivos temáticos; el *tempo* y los cambios rítmicos; los contrastes y transiciones; los tópicos retóricos; y el contexto de la composición. En las anteriores investigaciones de Lerma no se habían utilizado los contrastes y transición, así como algunos tópicos retóricos, limitándose a la presencia de figuras retóricas en el texto. En este sentido destacan tres obras con una mayor carga retórica. En *Maddalena Casulana* se distinguen dos paletas diferenciadas: una con tonos azulados y sombríos y, cruzando el centro de la pieza, tonos amarillos y anaranjados. Los tonos azulados parecen custodiar y aprisionar a los colores cálidos, un símil pictórico de la historia que se refleja en *Morir non può'l mio core*, donde Casulana defiende a Isabel de Medici, acusada de adulterio en los jardines de palacio, equiparándola con Susana, mujer piadosa cuya virtud es conservada por su amor a Dios. Esta paradoja del amor femenino es también utilizada por Petrarca, donde la virtud de la mujer puede ser puesta a prueba por la violencia o la muerte, pero su amor a Dios es lo que salvará su alma (Newcomb, 2013: 117–118). Asimismo, en esta ocasión McClary atribuye varias acepciones a la «muerte», por un lado el placer interno (orgasmo) y por otro el externo (McClary, 2004: 57), con una concepción retórica del amor mortal, enfatizado por el narrador por el deseo de destruir su propio corazón ante el dilema irresoluble del amor, la vida y la virtud.

Por su parte, *Francesca Caccini* es una obra de colores sombríos, con abundancia del negro y diversos tonos de marrón, pero con una parte superior luminosa. Aquí se refleja el canto realizado por los ángeles que esperan la ascensión de la Virgen en la obra *Chi è costei?*, un madrigal que forma parte del *Primo Libro delle Musiche* (1618). El texto de este madrigal plantea la *Imitatio Virginis* como principal tópico (Gusick, 1998: 7–10). Por último, *Sor Juana Inés de la Cruz* analiza un coral a cuatro voces atribuido a la monja mexicana. En *Madre, la de los primores*, la monja utiliza diversas fórmulas como la *circulatio* o la *anábasis* para ensalzar la figura de santa Teresa de Jesús, un aspecto representado pictóricamente con una paleta cálida, en relación con la imagen maternal de la santa según el motete. En este lienzo también se muestran colores negros, identificados como las tribulaciones vitales de santa Teresa: su reforma del Carmelo, la persecución de la Inquisición y su espíritu incansable en la fundación de nuevos conventos (Martínez, 2025). En el resto de las obras confeccionadas para esta exposición, Lerma se guio por el resto de parámetros musicales, incidiendo más en aspectos técnicos de las obras para su representación.

La realización del proyecto tuvo lugar entre diciembre de 2023 y febrero de 2024, periodo durante el cual Martínez se ocupó del análisis, investigación y confección de la audioguía mientras Lerma pintaba los ocho cuadros que formaron parte de la exposición, así como el relativo a Cécile Chaminade. La audioguía, alojada en la web del estudio creativo propiedad de Lerma, *Sangonera Design*, se compone de una muestra del lienzo, su precio en caso de querer adquirirlo —aunque ya no es posible debido a la pérdida de los lienzos restantes—, el texto que se puede escuchar en la audioguía y el audio de la misma, que contiene las piezas musicales sobre las que se asienta cada obra. En la figura 8 se muestra un ejemplo del resultado.

El texto utilizado es de tipo divulgativo, pretendiendo establecer unos apuntes biográficos y una explicación de las piezas musicales para públicos no especializados. Finalmente, el proyecto llegó al Museu de la Rajoleria en Paiporta en una exposición que tuvo lugar entre el 7 y el 26 de marzo, con una inauguración muy concurrida y de la que se hizo eco la prensa. En este sentido, la experiencia del oyente consistía en contar con la mayor cantidad de información sobre la obra musical y su creadora, así como escuchar de manera velada la composición. A pesar de que durante la visita a la exposición la audioguía superponía la narración y la interpretación musical, el código QR hacía posible seleccionar entre la audioguía o la obra musical. De este modo se pretendía crear una experiencia inmersiva para el espectador, que podía establecer la correlación entre la música original y su traslación al lienzo.

4. Resultados

La exposición tuvo una gran acogida por parte de los visitantes, contando con 753 personas que acudieron a verla al Museu de la Rajoleria de Paiporta, una cifra que abarca prácticamente un 10% de los visitantes anuales, que superan los 10.000⁴. La inclusión de medios digitales como apoyo a la experiencia visual permitió la escucha de las obras en directo, obteniendo una experiencia completa del estudio realizado. Previamente a la exposición se proyectó un vídeo donde se recogía el proceso de creación de las obras en el taller de Lerma, junto con un breve planteamiento teórico sobre el que se asentó el proyecto, incidiendo en la relación entre los colores y el sonido. Este vídeo se visionó de forma continua durante toda la exposición.

4. Datos cedidos por el propio Museu de la Rajoleria de Paiporta.

MEL BONIS



Audio Guía

00:00

Comprar

395€ + IVA (10%)

La historia de Mel Bonis es similar a la de tantas mujeres que tuvieron que dejar apartado su trabajo por culpa del matrimonio. Mel nació en París en 1858 y, al igual que el resto de mujeres de las que hemos hablado, pronto destacó en la música y estudió en el Conservatorio de París. Allí fue alumna de Cesar Franck y compartió aula con Claude Debussy, ambos compositores muy relevantes en este periodo. Mel se enamoró, como es habitual en los sueños de adolescencia, de un amor imposible, un poeta, al que musicó muchos de sus poemas. Este amor, desaprobado por sus padres, hizo que éstos le concertaran un matrimonio con un empresario, viudo, 25 años mayor que ella, con 5 hijos y, al que no le gustaba la música.

Estamos en 1883 y Mel, desapareció de la vida pública, dejó de componer y se dedicó a su matrimonio. No obstante, en 1890 se reencontraría nuevamente con su antiguo amor, el poeta cuyo nombre era Hettich. Éste la animó a volver a la composición, y de hecho, tuvieron un romance. Mel volvería a componer hasta su muerte en 1937, de hecho, puso todas sus energías en ello y formó parte de la sociedad de compositores de música de París y editó obras con Alphonse Leduc, una editorial de gran renombre que sigue existiendo hoy en día.

La obra que he elegido es una Barcarola, una forma que utiliza un ritmo que recuerda al remar del gondolero. Fue publicada en 1906 y dedicada a la hija de su amiga Gabrielle Monchablon, intérprete

Figura 8. Detalle del resultado final alojado en la web de Sangonera Design

Figura 9.
Instantánea de la
inauguración de
la exposición el 7
de marzo de 2024.
Imagen cedida por
el Ayuntamiento de
Paiporta (Valencia).



La exposición, enmarcada dentro de los actos de la «Semana de la Mujer», aportó un enfoque innovador a las piezas que se suelen exponer en el museo, definido como un museo etnográfico que cuenta con una sala de exposiciones temporales, en su mayoría dedicadas a asociaciones locales, centros educativos o proyectos relacionados con la pintura, la escultura o la fotografía, además de contar con dos exposiciones temáticas referidas a las mujeres o a la memoria histórica.

El formato presentado permitió al público escuchar las obras en las que se basaban los lienzos, además de una breve audioguía con una pequeña reseña biográfica de máximo 3 minutos que destacaba la cronología de las autoras, los datos más representativos de sus vidas y las fórmulas compositivas. Este último dato incluía procedimientos retóricos, en el caso de que los hubiera, sobre todo en las autoras de los siglos XVII y XVIII; mientras que en el caso de las pertenecientes a los siglos XIX y XX se las enmarcaba en los usos de corrientes artísticas concretas, incidiendo en atributos propios y su relación con autores contemporáneos, como el caso de Maria Szymanowska, pionera en el uso de las danzas populares polacas en la música culta tal y como figurarían posteriormente en la obra de Frédéric Chopin (Harley, 2000: 31).

Este formato digital aporta un nuevo matiz a las exposiciones museísticas, pudiendo combinarlas fácilmente con otras artes a través de los smartphones de los visitantes. En esta línea, se plantearon varias alternativas al uso de códigos QR, aunque se descartaron por la incomodidad que podría producir la escucha simultánea de dos o más piezas; o la imposibilidad de contar con un espacio más grande y menos diáfano que permitiera una escucha íntima para el espectador. En este sentido, el espectador decide cómo realizar su visita, con la escucha de la audioguía en primer lugar u optando por la interpretación musical de ma-

nera previa. Durante la selección de obras se tuvo en cuenta la duración de estas, decidiendo que no excedieran de cinco minutos por la ausencia de asientos en la sala donde se ubicaba la muestra. Asimismo, tampoco se incluyó de forma completa el título de las piezas seleccionadas, ya que el proyecto pretendía entablar un primer contacto con la música de ciertas compositoras, de modo que el oyente no experto pudiera recordar tanto su nombre como datos biográficos, por lo que tenía que remitirse al texto de la audioguía para conocer el título completo.

5. Discusión

Tras finalizar la exposición, se contabilizó un notable interés por parte de algunas instituciones para acoger esta propuesta en un futuro, como el caso de la Universidad de Castilla-La Mancha, interesada en una exposición temática para el alumnado de la Facultad de Educación y la Facultad de Letras del Campus de Ciudad Real. Esta exposición es posible que sea una realidad, aunque con varias modificaciones por acontecimientos que han tenido lugar en el último año. Por desgracia, la situación del taller de Lerma en la planta baja de su domicilio en Paiporta (Valencia) provocó que tanto el material como las obras que allí se almacenaran fueran destruidas después del desastre de la DANA acontecido el 29 de octubre de 2024. Dicha casuística plantea la impresión de las fotografías que se realizaron a las obras, que fueron escaneadas de manera profesional previamente a la exposición en el Museu de la Rajoleria.

Las últimas conversaciones con la Facultad de Educación han planteado una exposición en el hall de la misma con las obras impresas junto con sus respectivos QR, de modo que el alumnado pueda acceder con facilidad al proyecto. Asimismo, se planteó la posibilidad de realizar una charla-taller con el alumnado para fomentar este tipo de actividades interdisciplinarias, pero debido a la situación actual en la localidad de Lerma, todavía restan demasiadas incógnitas sobre la continuidad no solo de este proyecto, sino de su propio estudio de diseño.

En cuanto a las ventas de las obras, seis meses después de la exposición, solo restaban cuatro obras por venderse, es decir, un 50% de las que conformaron la muestra. Los lienzos todavía disponibles eran los de Amy Beach, Pauline Viardot, Maria Szymanowska y Mel Bonis, paradójicamente todas ellas autoras de los siglos XIX y XX. Todos ellos se perdieron en la inundación sufrida en el estudio de Lerma, por lo que los últimos vestigios se conservan en la web de la empresa. Este proyecto ha permitido acercar al gran público la música de compositoras a través de un medio interdisciplinar, con un enfoque innovador que pretende expandirse en un futuro.

Tanto Lerma como Martínez han planteado la continuación del proyecto mediante la ampliación de compositoras y obras, permitiendo abarcar la máxima temporalización posible. No obstante, se han presentado algunos inconvenientes a raíz de esta muestra, ya que muchas salas de exposición han optado por otras muestras más ligadas al arte convencio-

nal, alejándose de la abstracción que propone Lerma en el proyecto. El desastre de la DANA y la destrucción del estudio de Lerma han reabierto la viabilidad de abordar un nuevo grupo de compositoras, la pérdida material es significativa y, en aras de la reconstrucción, es probable que en un futuro cercano no sea sensato reintentar una segunda muestra.

Asimismo, el interés por parte de entornos universitarios da cuenta del alcance y relevancia que tiene el proyecto para la comunidad científica, pero, que desgraciadamente, limita su proyección a un público menos especializado y sobre el que debería centrarse este tipo de

evento. El interés mostrado por el público durante la exposición del pasado marzo da cuenta de cómo un proyecto de estas características contiene una capacidad de divulgación mayor que cualquier congreso o simposio de investigación sobre música de compositoras que pueda plantearse desde cualquier centro universitario, por supuesto, sin desmerecer los esfuerzos que se realizan por mostrar estas investigaciones a la comunidad científica. Asimismo, la elección de música de ocho mujeres estuvo basada en la necesidad de divulgación de dichas figuras, ya que, a menudo, las mujeres han sido subestimadas por las normas sociales y las expectativas puestas en los roles femeninos. Estas autoras, aunque en su mayoría conocidas dentro del ámbito de la investigación, no le eran familiares al público no especializado, razón por la que se consideró seleccionar a las más destacadas dentro de un eje cronológico bastante amplio.

Cabría analizar las razones por las que la investigación con perspectiva de género musicológica no llega al gran público, e incluso, no llega a las salas de concierto. En esta muestra se proponían autoras ya interpretadas en España, aunque bien es cier-

to que, en su mayoría, el público asistente a la exposición solo conocía a las más divulgadas: Francesca Caccini, Maddalena Casulana y Pauline Viardot. No obstante, deberíamos remitirnos a las palabras de Susan McClary para convencernos de que todavía queda mucho trabajo para conseguir un conocimiento igualitario de la historia de la música: «Muchas compositoras excelentes insisten en que sus identidades de género no sean un tema relevante, precisamente porque aún persisten tantas suposiciones esencialistas sobre cómo “debería” sonar la música hecha por mujeres» (McClary, 2002: 19).



Figura 10. Estado en el que quedó la pintura de Maria Szymanowska tras la DANA. Foto tomada por Andrea Lerma Casany. 30.10.2024.

Asimismo, la posibilidad de establecer una aproximación biográfica junto con la escucha de música de la propia autora ha demostrado ser de interés para un público no especializado, que, además, no era conocedor del abstractismo en el arte, pero que, sin embargo, planteó sus preferencias por una u otras obras a Lerma durante la inauguración. Esta aproximación fue planteada como toma de contacto y como medio de divulgación, ya que el proyecto podía ampliarse a más compositoras en un futuro. Bien es cierto que la propuesta artística incluía la abstracción como medio para la divulgación educativa de música compuesta por mujeres, una intermedialidad que pretende expandir estas composiciones a ubicaciones y temporalidades más amplias que una sala de conciertos.

Por otro lado, el hecho de que la exposición se realizara en una localidad de apenas 25.000 habitantes rescinde el alcance de esta en comparación con si se hubiera realizado en Valencia. En este sentido, las autoridades políticas relativas a la cultura deben abordar debidamente el tipo de eventos que están dispuestas a promocionar, un elemento que es, casi siempre, decisivo para que un proyecto tenga una mayor o menor proyección. Son muchas las voces femeninas que se han alzado en los últimos tiempos contra la programación obligada de mujeres en el mes de marzo, de igual modo que ocurre con la comunidad LGTBIQ+ durante el mes de junio (Arros, 2015: 298). Quizás sea preciso adoptar una postura revisionista con qué se programa y cuándo, con tal de proporcionar una oferta cultural más diversa e igualitaria durante todo el año. Asimismo, la inserción de mujeres en espacios museísticos se revela como imprescindible, sobre todo un proyecto realizado por y sobre mujeres, ya que estos espacios deben plantear propuestas igualitarias que posibiliten la divulgación de figuras imprescindibles para la historia del arte (Albero, 2014: 15).

Por último, habría que establecer una reflexión en torno a la repercusión de los proyectos realizados por mujeres, ya que, con los datos de asistencia a la exposición se puede intuir un interés por el proyecto presentado, aunque para este estudio se realizó una consulta a la Asociación La Roldana para conocer datos de asistencia a exposiciones de temática femenina o realizadas por mujeres y estos datos no se encuentran accesibles ni son conocidos por dicha Asociación. En una consulta a los datos que proporciona el Ministerio de Cultura quedó patente que no se presenta una clasificación exhaustiva de los datos de visitantes, por lo que no es posible conocer la asistencia específica a una exposición concreta. Este hecho sería interesante para visibilizar el grado de interés de ciertas programaciones en museos y otros centros de exposición nacionales, a modo de herramienta que ratifique la buena acogida de algunas propuestas por el público general. Sin duda, estas propuestas despiertan el interés del público y constituyen una vía interesante de divulgación y expresión artística que aporta nuevas fórmulas performativas.

Bibliografía

- Albero Verdú, S. A. (2015). Perspectiva de género y educación en los museos de arte españoles: investigaciones y debates actuales. En R. Casado, C. Flecha, A. Guil, M.T. Padilla-Carmona, I. Vázquez y M.R. Martínez (coords.), *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género: V Congreso Universitario Internacional "Investigación y Género: Sevilla 3 y 4 de julio de 2014, 12-20*.
- ARISTÓTELES (1908). De sensu et sensibilibus. En J.I. Beare (Trad.), *The Parva Naturalia*. Oxford, UK: Claredon Press.
- Arros, A. (2015). La discriminación de género y la performatividad en la publicidad de medios, aproximación desde la cultura. *Revista de Estudios Cotidianos*, 3 (2), 292-311.
- Bolpagni, P. (2015). Visual Music/ Immaterial Colors. Synesthetic Temptations and Cross-Media Perspectives During Sixties and Seventies. *Medea*, 1 (1), 1-35.
- Budde, E. (1984). Musik-Klang-Farbe: zum Problem der Synästhesie in den frühen Kompositionen Ligeti's. *György Ligeti: Graz 1984*, pp. 44-59.
- Caramel, L. (2022). Pittura, fotografia, cinema in Luigi Veronesi. *L'uomo nero Materiali per una storia delle arti della modernità*, 19 (19-20), 152-159.
- El Meridiano. (2024, 12 de Marzo). «La música in(visible)» d'Andrea Lerma Casany en el Museu de la Rajoleria. [Nota de prensa]. <https://www.elmeridiano.es/la-musica-invisible-dandrea-lerma-casany-en-el-museu-de-la-rajoleria/>
- Faris, W.B. (1989). The "Deshumanization" of the Arts: J.M.W. Turner, Joseph Conrad, and the Advent of Modernism. *Comparative Literature*, 41 (4), 305-326.
- Franssen, M. (1991). El clavecín ocular de Louis-Bertrand Castel. *Tractrix*, 3, 15-77.
- Germain de Saint Aubin, C. (1740-1757). *Caricatura del "órgano ocular" de Louis-Bertrand Castel*. The Rothschild Collection. <https://waddesdon.org.uk/the-collection/item/?id=17198>.
- González Compeán, F. J. (2011). *Tonalidad sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. [Tesis doctoral: Universidad Politécnica de Valencia]. <https://bit.ly/3PlgXUJ>
- Guandalino, C. (2020). *Musica-Colore-Tratto: Vienne, Reger, Kandinsky, Escher*. Libreria Musicale Italiana.
- Gusick, S.G. (1998). «Who is this woman...?»: Self-Presentation, "Imitatio Virginis" and Compositional Voice in Francesca Caccini's "Primo Libro" of 1618. *Il Saggiatore musicale*, 5 (1), 5-41.
- Harley, M. A. (2000). Chopin and women composers: collaborations, imitations, inspirations. *The Polish Review*, 45 (1), 29-50.
- Hoffmann, E.T.A. (1908). Johannes Kreisler, des Kapellmeisters Musikalische Leiden. *Fantasiestücke in Callots Manier: mit zehn Bildbeigaben und einem Faksimile* (36-44). <https://bit.ly/3PiyEoi>.
- Jewanski, J. y Naumann, S. (2010). Structural analogies between music and the visual arts. En Daniels, D. y Naumann, S. (Eds.) *Audiovisuology: compendium*. (388-400). Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Jewanski, J. (2014). Colour and music. En *Oxford Music Online*. <https://bit.ly/3BPnZoV>.
- Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica.
- Kircher, A. (1646). *Ars magna lucis et umbrae*. Roma, sumptibus Hermann Scheus ex typographia Ludovici Grignani. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/18456>

- Kircher, A. (1650). *Musurgia universalis*. Roma, Lodovico Grignani. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000158554>
- Klein, A.B. (1926). *Color-Music: The art of light*. Crosby Lockwood and Son.
- Lavezzi, E. (Marzo, 2001). Le clavecín irisé. Le clavecin oculaire du Père Castel et les Couleurs de l'Iris de Cureau de La Chambre. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 101 (2), 327-339.
- Lerma Casany, A. (2022). De Gluck a Kandinsky: un camí entre la música i la pintura. *Notas de paso. Revista digital del CSMV*. <http://revistadigital2.csmvalencia.es/de-gluck-kandinsky-un-cami-entre-la-musica-la-pintura/>
- Lerma Casany, A. (2023) *Olivier Messiaen a través de la sinestesia: un análisis de "Le Merle noir"*. Trabajo final de Máster, Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia.
- Lerma Casany, A. y Martínez Ayora, I. (2024). Colección La Música In(visible). *Sangonera Design estudio creativo*. <https://sangoneradesign.com/la-musica-invisible/>
- Levinson, J. (1990). *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Cornell University Press.
- Lockspeiser, E. (2010). *Debussy: His life and mind*, vol. 2. University of Michigan.
- Martínez Ayora, I. (2025). "¿Yo, arte de composiciones, reglas, caracteres, cifras?": Retórica musical en *Madre, la de los primores* (1689) de Sor Juana Inés de la Cruz. *Cuadernos de Investigación Musical*. [en prensa].
- McClary, S. (2002). *Feminine endings. Music, gender & sexuality*. University of Minnesota Press.
- McClary, S. (2004). *Modal subjectivities. Self-fashioning in the Italian Madrigal*. University of California Press.
- Messiaen, O. (2002). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Tomo 7. Editions Alphonse Leduc.
- Ministerio de cultura. *Estadística de Museos y Colecciones Museográficas*. [infografía]. Consultado el 5 de Septiembre, 2024, de <https://acortar.link/CdNMwu>.
- Moritz, W. (1986). Película abstracta y música en color. En: E. Weisberger (Ed.), *El espiritual en el arte: pintura abstracta 1890-1985*. Abbeville Press.
- Newcomb, A. (2013). Giovanni Maria Nanino's Early Patrons in Rome. *The Journal of Musicology*, 30 (1), 103-127.
- Oosterling, H. (2003). Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between. *Intermedialités*, 1, 29-46.
- Peacock, K. (1985). Synesthetic Perception: Aleksander Scriabin's Color Hearing. *Music Perception: An interdisciplinary Journal*, 2 (4), 483- 505.
- Pérez Castillo, B. y Piquer Sanclemente, R. (2023). Aproximación al estudio de lo interartístico/intermedial desde la música. *Poéticas compartidas. Convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*. Editorial Comares, 1-22.
- Philipps, T. (2005). *Music in Art*. Prestel.
- Rossi, D. y Olivieri, A. (2019). Museum A/V Branding. En: E. Cicalò (Ed.), *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination*. Universidad de Sassari, Italia.
- Sangonera Design*. Disponible en: <<https://sangoneradesign.com>> [Fecha de consulta 17.07.2024].
- Schumann, R. (1854) *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Georg Wigand's Verlag. <https://bit.ly/42oiEP4>
- Shaw-Miller, S. (2002). *Visible deeds of music: Art and music from Wagner to Cage*. Yale University Press.

- Suárez García, J. I. (2012). La decoratio en los responsorios del Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria. En J. Suárez-Pajares y M. del Sol (Eds.), *Estudios. Tomás Luis de Victoria* (209-229). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Tournelle, P. (1988, Diciembre). Olivier Messiaen: le preche aux oiseaux (interview with Haakon Austboe). *Diapason-Harmonie*, 344, 74-77.
- Viana, J. M. (2016). *Sinestesias. Escuchar los colores, ver la música*. Programa de mano. Fundación Juan March.
- Villar-Taboada, Carlos (2023). Gestos de Postmodernismo estético en José Luis Turina: *Pentimento*, del lienzo a la orquesta. En: B. Pérez Castillo y R. Piquer Sanclemente (ed.s), *Poéticas compartidas. Convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*. Editorial Comares, 273-299.
- Zarlino, G. (1562). *Le istitvtioni harmoniche del reverendo Gioseffo Zarlino da Chioggia Nelle quali; oltre le materie appartenenti alla mvstica; si trouano diciarati molti luoghi di peti, historici, & di filosofi*. Venecia. Francesco Senese.
<https://bit.ly/3W3g6f8>