

Una música inaudible: imágenes de recogimiento musical en la pintura europea de los siglos XIX y XX

Gorka Rubiales Zabarte

Musikene

Grupo de Trabalho IMIA+ / ARLAC-IMS

I. Introducción: Lo musical como presencia invisible

En las profundidades silenciosas de muchas imágenes pictóricas de los siglos XIX y principios del XX resuena una música inaudible pero presente. Esta “música pictórica” no suena, pero sugiere: es evocada mediante gestos mínimos, atmósferas cerradas, títulos elocuentes, y sobre todo, a través de la actitud contemplativa de quienes escuchan. El oyente —frecuentemente solitario, inmóvil, abstraído— se presenta como figura intermedia entre el mundo material y una dimensión trascendente que se abre gracias al arte de los sonidos.

El presente trabajo explora estas imágenes del recogimiento musical como espacios liminares donde el fenómeno musical trasciende su condición sonora para actuar como vehículo de gnososis sensorial (TRÍAS 2007), apertura de mundo (Heidegger 1995) y lenguaje de lo interior (FLOROS 2020), revelando no tanto la música en sí, sino su poder de transformar la conciencia de quien la recibe.

II. La escucha como problema iconográfico

Uno de los desafíos más sutiles de la iconografía musical es representar lo que no se ve: la escucha. A diferencia del canto o la ejecución instrumental, la escucha es un acto pasivo y silencioso que, en términos visuales, es casi nada. Sin embargo, muchos artistas simbolistas, intimistas o religiosos encontraron en ese “casi nada” un todo: una vía para explorar los mundos mentales y espirituales del ser humano moderno.

Estas obras renuncian al espectáculo visual de la música para concentrarse en su resonancia invisible mediante estrategias plásticas específicas: encuadres cerrados, ausencia de acción, repetición de motivos interiores y una economía expresiva que convierte al oyente en metáfora viva de apertura interior. El espectador del cuadro es llamado así a convertirse también en oyente: a atender, en silencio, lo que la pintura sugiere más allá de su apariencia.

III. Tipología de la escucha pictórica: formas de recogimiento musical

A partir del análisis de diversas obras, podemos distinguir varias formas iconográficas de representar la escucha musical como experiencia liminar:

1. La escucha interior y el recogimiento individual

Es el caso más común: figuras solas, normalmente femeninas, que escuchan sin cantar ni ejecutar. Fernand Khnopff lo ejemplifica magistralmente en *En écoutant du Schumann* (1883) [Fig. 1], obra que constituye un paradigma del simbolismo musical decimonónico. La composición presenta una mujer en un salón burgués cuya actitud de profundo ensimismamiento contrasta con la decoración suntuaria del entorno. El rostro cubierto por la mano, la mirada baja y el cuerpo recogido en actitud meditativa revelan una escucha que trasciende lo meramente auditivo. Al fondo, apenas sugerido, un piano proporciona la fuente sonora, pero la verdadera música acontece en el interior de quien escucha.

Esta dimensión encuentra una expresión complementaria en el *Silencio* (ca. 1911) de Odilon Redon [Fig. 2], donde una figura femenina cubre sus labios en gesto que evoca tanto el silencio necesario para la escucha interior como el misterio de lo inefable musical. Redon transforma el silencio en condición de posibilidad para una música del alma que no requiere sonido físico para existir.

Fig. 1. Fernand Khnopff (1858-1921) *En écoutant Schumann* (1883) óleo sobre lienzo. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica



Fig. 2. Odilon Redon (1840-1916) *Silence* (1911) óleo en papel preparado.
MOMA, Museo de arte moderno (New York)



2. La espera como forma de escucha anticipada

En algunas pinturas no vemos el momento musical, sino los instantes que lo anteceden o suceden. Un personaje, normalmente femenino, mostrado ante un piano cerrado o partituras mudas sugiere una escucha mental, una música ya sucedida o por venir. Esta espera activa constituye una forma de apertura al acontecimiento musical, casi como quien espera una aparición.

Vilhelm Hammershøi ejemplifica magistralmente esta poética de la expectación musical en *Ida en un interior con un piano* (1901) [Fig. 3]. La obra presenta a su esposa Ida en el amplio salón de su residencia Copenhaguense, caracterizado por la sobriedad cromática típica del artista danés. Ida, vestida con un austero vestido negro, mantiene la mirada baja en actitud contemplativa ante un piano cerrado sin partituras visibles, sugiriendo una música interiorizada que existe en el ámbito de la memoria o la anticipación. Hammershøi logra capturar el momento previo al acontecimiento musical, cuando el silencio se carga de potencialidad sonora y la espera se convierte en forma sublimada de escucha.

Carl Vilhelm Holsøe explora una variante de esta temática en sus interiores donde figuras femeninas de espaldas examinan partituras ante pianos silenciosos, convirtiendo el acto de leer música en una forma de escucha mental que transforma el espacio doméstico en cámara de resonancia de una música fantasmal [Fig. 4].

Fig. 3. Vilhelm Hammershøi (1864-1916) *Ida en un interior con un piano* (1901)
óleo sobre lienzo. Colección privada



Fig. 4. Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935) *Interior con una mujer vista desde atrás*
(s.d.) óleo sobre lienzo. Colección privada



3. La escucha compartida y la atmósfera íntima

En menor medida, hay obras que representan la escucha entre dos o más personas, no como espectáculo sino como intimidad compartida. Son escenas donde lo musical no irrumpe con fuerza, sino que estructura la relación afectiva o espiritual entre los presentes.

Albert Anton Graef presenta una de las más intensas representaciones de la escucha grupal en *Die Intimen bei Beethoven* (ca. 1876) [Fig. 5], obra que recrea una velada musical en las habitaciones privadas del compositor vienés. La composición sitúa a Beethoven al piano, mientras un pequeño círculo de íntimos se absorbe completamente en la escucha. La ambientación doméstica crea un espacio sacralizado donde la música trasciende su condición de entretenimiento para convertirse en experiencia espiritual compartida. Los oyentes, con miradas perdidas en la distancia o rostros cubiertos por las manos en gestos de profunda concentración, revelan diferentes modalidades de recepción musical: desde la contemplación extática hasta el recogimiento meditativo. Graef logra visualizar así el fenómeno de la “trascendencia grupal”, donde la música beethoveniana actúa como catalizador de una experiencia comunitaria que bordea lo místico.

Lionello Balestrieri, en su *Beethoven–Kreuzer Sonata* (1899) [Fig. 6], ofrece una variante igualmente intensa de esta escucha compartida. La escena transcurre en un interior de una gran sala en penumbra, donde un violinista y un pianista, absortos en la ejecución de la sonata, son rodeados por un reducido auditorio que se abandona al influjo sonoro. Los oyentes, desperdigados en la sala, adoptan actitudes diversas: unos con los ojos cerrados, otros apoyados en gestos de concentración silenciosa, todos unidos por un mismo magnetismo musical. La máscara de Beethoven, suspendida al fondo, preside la velada como una presencia tutelar, recordando que la música no pertenece ya al presente efímero de la interpretación, sino a una dimensión trascendente. El óleo convierte la habitación en un templo laico donde la obra beethoveniana funda un espacio íntimo de comunión, una liturgia secreta en la que lo privado adquiere resonancias colectivas. La pintura de Balestrieri condensa así la atmósfera de una fraternidad espiritual que nace de la escucha, un instante suspendido en que el arte se convierte en vínculo invisible entre los cuerpos y las conciencias.

Fig. 5. Albert Anton Graefte (1807-1889) *Die Intimen bei Beethoven* (ca. 1876).
Grabado a partir de una pintura de A. Gaefle



Fig. 6. Lionello Balestrieri (1872-1958) *Beethoven-Kreuzer Sonata* (1899) óleo sobre lienzo. Museo Revoltella (Trieste)



4. La escucha ritual y trascendente

Finalmente, encontramos representaciones donde la música se asocia a lo sagrado, lo místico o lo visionario. En estos casos, el oyente se presenta como mediador entre el mundo visible y lo divino. La música se vuelve símbolo del misterio, imagen del alma en comunión con lo eterno.

Odilon Redon eleva esta temática a su máxima expresión simbólica en su *Orfeo* (1903-1910) [Fig. 7], obra ejecutada en pastel que se conserva en el Museo de Orsay. La composición presenta la cabeza del poeta y músico mítico flotando en un estado de éxtasis místico, mientras al fondo se eleva el Monte Parnaso, morada de Apolo y las Musas. La lira, apenas sugerida en la parte inferior mediante trazos sutiles, actúa como símbolo de la continuidad musical más allá de la muerte física. Redon logra visualizar el mito según el cual la música de Orfeo continuó sonando incluso después de su desmembramiento, convirtiendo al personaje mítico en emblema del artista moderno capaz de acceder, a través de la música, a dimensiones espirituales vedadas al común de los mortales.

Fig. 7. Odilon Redon (1840-1916) *Orfeo* (1903-1910) Pastel.
Museo de Orsay (París)



IV. El oyente como figura liminal

Todas estas imágenes tienen en común la figura del oyente como sujeto liminal. No se trata de alguien que reacciona exteriormente, sino que permanece “en

el umbral” entre la percepción y la interiorización, entre la presencia y la ausencia. La escucha deviene un acto transformador, una forma de meditación. Esta figura, tal como la ha pensado Trías, es portadora de una “gnosis sensorial”: conocimiento emocional, simbólico, casi sagrado (2007). Escuchar no es simplemente oír, sino *ser afectado* en lo más profundo por una experiencia que nos reconecta con el sentido.

Desde la fenomenología de la escucha (FLOROS 2020, IHDE 2007, SZENDY 2008), entendemos que escuchar implica atención, participación activa, y también una disposición espiritual. No se trata de una recepción pasiva sino de una actitud de apertura. El silencio, lejos de ser vacío, se convierte en condición de posibilidad de la música interior. Como señala Gadamer (2017 [1960]), la escucha revela una profundidad temporal y simbólica que desborda la mera visión.

V. Filosofía de la escucha: música, símbolo y apertura del mundo

La teoría filosófica de Eugenio Trías ofrece una clave interpretativa privilegiada para estas imágenes. Según él, la música es una forma de gnosis sensorial: no solo emociona, sino que produce conocimiento, transforma al oyente, lo salva. Esta forma de saber no es conceptual ni discursiva, sino simbólica: logos musical. La música abre el mundo —en el sentido heideggeriano— y lo hace habitable de nuevas maneras. A través de la imaginación sonora, dice Trías, el oyente accede a un conocimiento que es al mismo tiempo emotivo, espiritual y racional (2007).

Esta apertura del mundo no es una abstracción. Se manifiesta visualmente en estas pinturas: la música actúa como revelación simbólica, desocultamiento de un más allá, iluminación de una zona del ser que no puede decirse con palabras. De ahí que estas imágenes parezcan habitar un umbral: entre el sonido y el silencio, entre el gesto y la inmovilidad, entre la materia y el espíritu.

VI. Conclusión: escuchar con el alma

La pintura europea de los siglos XIX y XX ofrece un conjunto de imágenes que, lejos de representar la música en su dimensión espectacular o técnica, la evocan como presencia invisible, fuerza interior, forma de recogimiento y de trascendencia. Estas obras no nos muestran conciertos ni sonidos: nos muestran **la transformación de quien escucha**, la apertura que el arte sonoro provoca en la interioridad.

Al explorar estas imágenes, hemos propuesto una lectura iconográfica y filosófica de la escucha como forma de experiencia espiritual. Una música que no se oye, pero que cambia al sujeto que la recibe. Una música que se ve sin sonido, pero que se escucha con el alma.

Bibliografía

FLOROS, Constantin. *La música como mensaje*. Trad. Nieves Pascual León. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2020.

FLOROS, Constantin. *Escuchar y comprender: El lenguaje de la música y su significado*. Trad. Nieves Pascual León. Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2024.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 2017 [1960].

HEIDEGGER, Martin. “El origen de la obra de arte”. En *Caminos de bosque*. Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1995.

IHDE, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. 2nd ed. Albany: State University of New York Press, 2007.

MARTÍNEZ-PULET, José-Manuel. “«Poética de la conversión» la música como gnosis sensorial y el «giro musical» de la filosofía según Eugenio Trías”. En *Pensamiento: revista de investigación e Información filosófica*, Vol. 76, Nº. Extra 291 (Experiencia estética, religión y sentido en el pensamiento español y latinoamericano (II)), (2020): 1019-1048.

SZENDY, Peter. *Écoute: Une histoire de nos oreilles*. Paris: Éditions de Minuit, 2001.

TRÍAS, Eugenio. *El Canto de las Sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.