

DE LA ICONOGRAFÍA A LA EDUCOMUNICACIÓN: EL PIANO COMO RECURSO PARA LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN CONTEXTOS DIGITALES

*FROM ICONOGRAPHY TO EDUCOMMUNICATION: THE PIANO AS A RESOURCE FOR
ART EDUCATION IN DIGITAL CONTEXTS*

Laura Mondéjar Muñoz

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

DOI: [10.33732/ASRI.6836](https://doi.org/10.33732/ASRI.6836)

.....
Recibido: (12 04 2025)

Aceptado: (15 03 2026)
.....

Cómo citar este artículo

Mondéjar Muñoz, Laura. (2026). De la iconografía a la educomunicación: el piano como recurso para la educación artística en contextos digitales. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales*, (30), e6836.

Recuperado a partir de <https://doi.org/10.33732/ASRI.6836>

Resumen

El artículo analiza la representación pictórica de mujeres pianistas a partir de un corpus de trece obras, abarcando desde el realismo decimonónico hasta las vanguardias y reinterpretaciones del siglo XX. Mediante un enfoque cualitativo-descriptivo, se analizan escenas que reflejan la

Abstract

The article analyses the pictorial representation of women pianists based on a corpus of thirteen works, ranging from nineteenth-century realism to the avant-garde and reinterpretations of the twentieth century. Using a qualitative-descriptive approach, scenes are analysed that reflect the transition from

transición de un modelo de aprendizaje musical tutelado —generalmente, bajo la figura del pedagogo— hacia representaciones de intérpretes autónomas, en solitario y conscientes de su actividad artística. El trabajo incorpora un componente innovador al vincular el análisis iconográfico con la educomunicación, proponiendo aplicaciones didácticas diferenciadas para cada bloque temático del corpus. Estas propuestas, dirigidas a la formación docente y a la mediación cultural en el marco de las humanidades digitales, muestran cómo el arte puede integrarse en estrategias contemporáneas de aprendizaje, favoreciendo la reflexión crítica, la creatividad y la participación del alumnado en la sociedad del conocimiento.

Palabras clave

Piano, iconografía musical, educomunicación, alfabetización visual, educación artística, estudios de género.

a tutored model of musical learning —generally, under the figure of the pedagogue— to representations of autonomous performers, alone and aware of their artistic activity. The work incorporates an innovative component by linking iconographic analysis with educommunication, proposing differentiated didactic applications for each thematic block of the corpus. These proposals, aimed at teacher training and cultural mediation within the framework of the digital humanities, show how art can be integrated into contemporary learning strategies, encouraging critical reflection, creativity and student participation in the knowledge society.

Keywords

Piano, musical iconography, educommunication, visual literacy, art education, gender studies.

Introducción

A lo largo de la historia, la representación visual se ha convertido en herramienta educativa, informativa e instructiva. Sujetas a épocas cambiantes y distintos marcos contextuales, geográficos y sociales, las habilidades y pautas para el desciframiento de la imagen se han reforzado gracias a historiadores que justificaron la lectura del objeto observado. Desde el siglo XIX, la representación pictórica en el entorno musical, especialmente con la mujer como protagonista, ha supuesto un reflejo más allá de las convenciones artísticas, proyectando modelos educativos amparados en estructuras de poder que plasmaban paradigmas socioculturales. En este marco, la música se alza como un símbolo que reafirma elementos de estatus y espacio de una educación artística ligada a los valores de la burguesía occidental (Bourdieu, 1984).

Este artículo plantea una lectura crítica de un conjunto de obras pictóricas que acogen a mujeres pianistas con una periodización entre 1868 y 1986. Todo ello, con el objetivo de analizar cómo se transmiten códigos sociales, pedagógicos y simbólicos vinculados a la formación artística y educomunicativa y de qué manera se contribuye a la construcción de un ideal educativo contemporáneo. La investigación se sitúa en la intersección entre la historia del arte, la musicología y la educación, desde un enfoque iconográfico que dialoga con estudios culturales y visuales. Se propone la identificación de gestos, espacios y otros elementos vinculados a la pedagogía pianística desde las escenas representadas.

De igual forma, se traza un puente entre la investigación iconográfica tradicional y la mediación digital de la imagen musical a través de la educomunicación como medio transdisciplinar, abogando por la integración del patrimonio artístico en el campo de las humanidades digitales. Se pretende, pues, fomentar

su inclusión en sistemas de alfabetización visual y narrativa digital en la sociedad del conocimiento, configurando una visión vinculada a la perspectiva de género y, a su vez, contribuir a la interpretación de características musicales en clave social y cultural.

Marco teórico

1. La iconografía pianística y su dimensión educativa en la cultura visual

En su esquema competencial sobre las ciencias artísticas, Pochat (2008) atribuye a la teoría del arte, por un lado, el estudio de las “condiciones y reglas del arte y la creación” y, por otro, los “principios del arte y la creación artística” (p. 11). Al suponer la imagen un vehículo de normas, pero también de modelos y aspiraciones, procede considerar los fundamentos para su comprensión, y es en este escenario donde entran en juego la iconografía y la iconología. De acuerdo con Moralejo (2004), ambas [subdisciplinas artísticas] “tendrán historias diferentes en cuanto a términos o propuestas teóricas” (p. 43). Conviene recordar que la tradición iconológica hunde sus raíces en tratados como la *Iconología* de Ripa (1593/2007), cuya pervivencia editorial hasta finales del siglo XVIII demuestra la vigencia de los repertorios simbólicos como herramientas para la lectura codificada de la imagen. Entre las contribuciones contemporáneas más influyentes, se sitúan los estudios de Erwin Panofsky, quien propuso una comprensión estratificada de la imagen mediante una mirada contextualizada e histórica.

El piano, originado a mediados del siglo XVIII y considerado un instrumento musical versátil, cuyas posibilidades sonoras aumentaron su popularidad entre la burguesía decimonónica (Álvarez, 2005), se ha convertido en icono del imaginario colectivo, atrayendo interés artístico y suponiendo un campo fértil para el análisis de las representaciones culturales (Hall, 1997). Los avances técnicos y mejoras que motivaron la aparición de la técnica romántica —que en realidad constituía una evolución en la manera de tocar anterior— también quedaron reflejados en la imagen de la mujer pianista (Kerman, 1985). En consonancia con la cronología inicial de este estudio, se subraya el peso de la etapa decimonónica tardía en el surgimiento de roles, tal como se observa en las pinturas gestadas durante el último tercio del siglo XIX. La relevancia de este periodo responde a la importancia otorgada a la educación femenina en forma de bellas artes, ya que contribuían “al aumento de la moralidad, como fue el caso de la música” (De Diego, 2009, p. 247).

Tatarkiewicz (2015) explica que, según Plotino, las artes no se limitan a reproducir lo visible, sino que buscan los principios que originan la naturaleza. Esta mirada sostiene que, en el arte europeo, el objetivo ha consistido en captar la esencia y la estructura de las cosas. Siguiendo este planteamiento, el presente trabajo propone indagar en la esencia oculta del acontecimiento musical a través de su naturaleza formal, para proyectarlo en un espacio de aprendizaje.

Más allá del análisis formal e iconológico, interesa atender a la concepción pedagógica implícita en la mirada del artista. Las escenas de enseñanza musical no solo documentan una práctica social, sino que detallan cómo sus creadores entendían la transmisión de saberes artísticos: como disciplina técnica, ritual de sociabilidad o espacio de construcción identitaria. En este sentido, el arte funciona como metadiscurso pedagógico, al proponer modelos de relación maestro-discípula, formas de corporeidad técnica y modos de habitar el espacio artístico. La obra no enseña únicamente música; enseña cómo debe enseñarse la música.

2. Aportes metodológicos desde la iconografía musical y los estudios visuales

Desde un prisma contemporáneo, la iconografía se consolida como una rama del arte que, mediante paradigmas, enfoques y herramientas, contribuye al entendimiento del contenido de la obra. Si el análisis iconográfico proporciona información sobre la representación, la lectura del simbolismo musical mediante unos sólidos fundamentos puede enriquecer la comprensión de la escena. Panofsky distinguió entre “iconografía” e “iconología” al delimitar los objetivos de cada subdisciplina y proponer, en 1955, tres niveles para la comprensión de la obra artística: la identificación de la forma, la idea y el contenido. En este estudio, el primer nivel se aplica al reconocimiento de los elementos representados —principalmente el piano y la figura femenina—; el segundo, a su relación con fuentes visuales y documentales que sustentan la interpretación; y el tercero, a la lectura iconológica que sitúa cada imagen en su contexto histórico, social y de género. Esta secuencia metodológica, de carácter deductivo y progresivo, ha guiado el análisis del conjunto de pinturas desarrollado, permitiendo la descripción gradual de las obras y su relación con propuestas *edukomunicativas*.

En lo que respecta al procedimiento metodológico de análisis y, particularmente, la presencia de instrumentos musicales se atiende al enfoque de Roubina (2010), quien expone dos hipótesis iniciales con las que considera que la representación musical se podía ajustar a la realidad del contexto o, contrariamente, evocaba una situación sonora irreal e impregnada de datos erróneos. Roubina asienta una serie de evidencias que permiten definir el marco contextual del instrumento representado. Dichas certezas quedan desglosadas en cuatro conceptualizaciones: evidencias organológicas —que proporcionan mera información sobre la forma del instrumento musical—, evidencias musicológicas —referidas a las cuestiones sobre prácticas musicales—, evidencias antropológicas —que estudian los aspectos sociológicos procedentes de una escena musical— y, por último, las evidencias teológico-filosóficas —dedicadas a la connotación ética o estética, adquirida por la imagen musical en el arte—. De este modo, la herramienta analítica que propone la autora se considera óptima para estudios sobre instrumentos musicales, al plantear gradualmente la identificación de la organología y su contexto social y cultural (Mondéjar, 2025a).

3. Lecturas culturales de la representación femenina en la música

Los estudios de género desarrollados en las últimas décadas describen una ampliación de enfoques sobre la relación de la mujer con las artes. La microhistoria “en femenino” se ha consolidado como eje vertebrador de distintas disciplinas y abundan los ejemplos que trascienden la simple evolución del género femenino hacia mediados del siglo XIX para centrarse en el estudio de esta alteridad en las artes visuales y audiovisuales actuales.

Tal y como subraya McClary (1991), la construcción cultural de la música ha estado históricamente atravesada por discursos de género que determinan la representación y la percepción de las intérpretes. Varela (1997) señala que cada sociedad posee una lógica propia de desarrollo, algo que permite interpretar la representación de mujeres pianistas como un proceso evolutivo hacia la autonomía. En el espacio burgués decimonónico, esta transformación estuvo vinculada al acceso a la educación artística y a la progresiva ruptura con roles pasivos. De Diego (2009) describe cómo, durante siglos, la imagen femenina permaneció atrapada en la pasividad y la búsqueda de identidad; las obras aquí analizadas muestran, en cambio, momentos en los que la mujer se convierte en sujeto activo de la práctica musical. Resulta también pertinente la cuestión planteada por Nochlin (1971) acerca de la ausencia de grandes

mujeres artistas en la historiografía, pues las pianistas representadas no participan solamente de la práctica musical, sino que reivindican un lugar en la memoria visual y cultural.

4. Hacia una *edukomunikación* artística

En el ámbito de las humanidades digitales, la *edukomunikación* se define como el campo interdisciplinar que integra educación y comunicación con intención de favorecer una ciudadanía crítica y creativa (Barbas, 2012; Hernández, 2007). Este enfoque permite que el patrimonio cultural —en forma de iconografía musical— sea una herramienta de enseñanza-aprendizaje. En este contexto, la alfabetización visual implica dotar al alumnado de competencias para leer, interpretar y construir mensajes visuales de forma consciente. Aplicada a la iconografía musical, esta competencia fomenta la comprensión de las características sociales, de género y educativas de las representaciones, y su resignificación en el presente.

El empleo de plataformas como Instagram o TikTok no se plantea aquí como una somera adaptación estética a lenguajes juveniles, sino como estrategia de alfabetización mediática y visual. Estas redes operan como espacios de producción cultural donde se negocian significados, identidades y narrativas visuales. Integrarlas en el aula implica reconocer su potencial como entornos de aprendizaje informal y como laboratorios de reinterpretación crítica del patrimonio (Adell y Castañeda, 2019).

Del mismo modo, el uso de herramientas de inteligencia artificial generativa —como ChatGPT o modelos de creación de imágenes— se orienta explícitamente al análisis del sesgo, la representación y la construcción simbólica, no a la simple recreación estética. Aquí, la IA funciona a modo de dispositivo para problematizar cómo se reconfigura la imagen de la mujer pianista en el ecosistema digital contemporáneo, favoreciendo una lectura crítica sobre los discursos de género que pueden reproducirse o subvertirse mediante algoritmos. Por tanto, en este contexto se buscará la reflexión crítica sobre el sesgo de género y no solo la recreación estética. Así, la *edukomunikación* aplicada a la iconografía pianística no persigue una digitalización superficial del contenido artístico, sino su activación reflexiva en un entorno postdigital (Mañero, 2022), donde lo analógico y lo tecnológico coexisten como espacios complementarios de aprendizaje.

Metodología

El estudio adopta un enfoque cualitativo-descriptivo sustentado en la iconografía musical y los estudios de género, con el objetivo de analizar representaciones pictóricas de mujeres pianistas en los siglos XIX y XX y proponer aplicaciones didácticas en torno a la *edukomunikación*.

1. Criterios de selección y corpus de obras

El conjunto se encuentra formado por trece pinturas (Tabla 1) que cumplen los siguientes criterios:

- Presencia central del piano o acción de interpretación pianística.
- Protagonismo femenino en situación de aprendizaje o relación con el instrumento.
- Representatividad cronológica dentro del periodo correspondiente a los siglos XIX y XX (auge del piano moderno).

- Diversidad de contextos artísticos y geográficos, priorizando autores de relevancia histórica y disponibilidad de las obras en repositorios en abierto o colecciones digitalmente accesibles.

Tabla 1: Listado de obras.

Fecha	Título	Autor
1868	<i>Luna de miel</i>	Domingo de Valdivieso
1896	<i>The piano lesson</i>	Edmund Blair Leighton
ca.1892	<i>La lección de piano</i>	Manuel Ramírez
1911	<i>The harpsichord lesson</i>	Jules Alexis Muenier
1884	<i>At the piano</i>	Albert Edelfelt
1876	<i>Woman at the Piano</i>	Pierre-Auguste Renoir
1925	<i>Woman at the Piano</i>	Henri Matisse
1924	<i>Pianiste et joueurs d'échecs</i>	Henri Matisse
1920	<i>Conjuro</i>	Georges Barbier
1923	<i>Georgette au piano</i>	René Magritte
1957	<i>El piano</i>	Pablo Picasso
1932	<i>Room in New York</i>	Edward Hopper
1986	<i>The piano lesson</i>	Romare Bearden

Fuente: Propia.

2. Procedimiento de análisis

Para el análisis, se considera el siguiente procedimiento:

- **Descripción pre-iconográfica:** identificación objetiva de los personajes, acciones y elementos organológicos representados (Panofsky, 1955). Se registran detalles técnicos como la postura de las intérpretes, la interacción con el piano y la ambientación del espacio.
- **Interpretación iconográfica:** análisis de los elementos identificados en relación con fuentes históricas y musicales (tratados, manuales pedagógicos y documentación de época). En este nivel se ha seguido la clasificación de Roubina (2010), distinguiendo evidencias organológicas, musicológicas, antropológicas y teológico-filosóficas.
- **Lectura iconológica:** interpretación del significado cultural y simbólico de la escena en clave de género y educación artística. Este nivel permite vincular las representaciones con discursos de emancipación femenina y con cambios en el rol social de la mujer pianista (Green, 1997).

3. Contexto educomunicativo

De forma paralela al análisis, se elaboró una propuesta de aplicación didáctica para cada obra, orientada a la alfabetización visual y la mediación digital en el espacio de la educación superior, concretamente en la formación inicial del profesorado de Educación Musical en los grados de Educación Infantil y Primaria. Estas propuestas —definidas tras el análisis de las obras— consideran:

- Adaptación del contenido a formatos digitales (redes sociales y narrativa transmedia).

- Estrategias de participación del alumnado (reinterpretaciones, vídeos cortos y debates virtuales).
- Fomento de la perspectiva de género en la interpretación de la imagen musical.

Las propuestas se han diseñado de forma diferenciada según la clasificación temática de las obras establecida en el análisis. Cada bloque se vincula a un contexto y formato digital específico: actividades en Instagram orientadas a la alfabetización visual y a la técnica pianística; debates virtuales para el análisis crítico de los roles de género; y reinterpretaciones creativas con herramientas de inteligencia artificial aplicadas a la difusión y resignificación de la imagen musical.

En este espacio educativo, el proceso completo permitió articular un puente entre el análisis académico de la iconografía y su proyección en entornos de aprendizaje mediados por tecnología, con vistas a enfatizar los objetivos de las humanidades y la transformación digitales en la educación artística.

4. Análisis y propuesta

A continuación, se desarrolla el análisis de las obras aplicando de manera progresiva los tres niveles metodológicos definidos (pre-iconográfico, iconográfico e iconológico), lo que permite avanzar desde la descripción formal hasta la interpretación cultural y de género.

El pedagogo y la enseñanza musical femenina: escenarios domésticos y ostentación burguesa

Si hay un rasgo visible en gran parte de las pinturas protagonizadas por una mujer tecladista durante el siglo XIX es, sin lugar a duda, el acompañamiento de un pedagogo (Mondéjar, 2025b). El asesoramiento de este personaje era clave para que una actividad que normalmente se concebía como ocio diese sus frutos en forma de interpretación de sencillas piezas musicales. La evidencia de relación entre música y sociedad burguesa queda manifiesta, ya que esta escena se replica poco o nada en otras situaciones.

En el escenario de *Luna de miel* (Figura 1), se aprecia el giro anatómico de una técnica pianística moderna que ha dejado atrás los agarres del teclado para optar por una caída del brazo y antebrazo más relajada, algo necesario si se pretendía lograr una mayor sonoridad en el piano de diseño decimonónico (Mondéjar, 2025b). La pintura refleja el inicio de la vida matrimonial —dado su título— a través del piano. La figura femenina aparece acompañada por el pedagogo-esposo, algo que, según el nivel iconológico de Panofsky (1955), permite interpretar la presencia masculina como símbolo de control social. Esta dependencia recalca la pasividad de la mujer descrita por De Diego (2009) y evidencia, en criterio de Roubina (2010), una evidencia antropológica de las estructuras de género decimonónicas. Este tipo de disposición espacial —maestro o esposo junto a la intérprete— ha sido analizado por Leppert (1993) en sus estudios sobre pintura holandesa y representación musical, donde el instrumento funciona como mediador de poder, intimidad y control visual. Aunque el contexto aquí abordado difiere cronológica y geográficamente, la lógica simbólica de proximidad y supervisión resulta comparable.

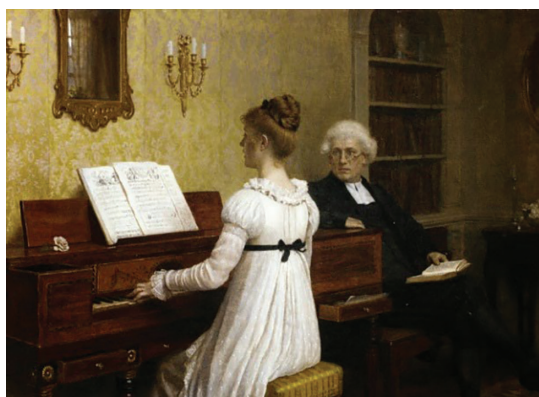
El lujo del mobiliario y los ornamentos de la lección pianística de Leighton (Figura 2) sitúan al piano como signo de estatus, en la línea de la distinción apuntada por Bourdieu (1984). Así, los detalles del instrumento construyen una evidencia organológica en el sentido de Roubina (2010), al tiempo que refuerzan la lógica de ostentación social examinada por Veblen (1899/2005).

Figura 1: D. de Valdivieso, *Luna de miel*, 1868.



Fuente: Museo de Bellas Artes de Murcia.

Figura 2: E. Blair Leighton, *The piano lesson*, 1896.



Fuente: Colección privada.

Aunque también las clases podían ser colectivas, algo que responde a la noción de sociabilidad, tal y como sucede en *La lección de piano* de Manuel Ramírez (Figura 3). La pintura muestra la labor docente de un maestro del piano rodeado de alumnas. Pese a que a un nivel pre-iconográfico (Panofsky, 1955) se alude a las tertulias propias de la época finisecular, la formación musical eclipsa el marco social.

Ya en el ocaso del siglo XIX, fue recurrente el historicismo como idea que invitaba a la consideración de elementos históricos. Esta intención se dio también en obras que muestran la educación musical, pues aquí los autores se ciñen a la representación de instrumentos de tecla anteriores, como es el caso del clave tañido por una niña en la pintura de Muenier (Figura 4). Y, de esta forma, la elección de un clavicémbalo frente al piano constituye un indicio organológico (Roubina, 2010) que revela el gusto del momento por el pasado. Conviene precisar que, aun acompañada por su maestro, aparezca tocando en una postura poco ergonómica y ligeramente descuidada, pues sus pies cuelgan y usa un asiento relativamente alto, a diferencia de los empleados para la interpretación clavecinista.

Figura 3: M. Ramírez Ibáñez, *La lección de piano*, ca. 1892.



Fuente: Museo Nacional del Prado.

Figura 4: J. A. Muenier, *The harpsichord lesson*, 1911.



Fuente: Muse d'Orsay, París.

Culmina la sección dedicada a los pedagogos con un ejemplo ambiguo entre gesto pedagógico y contacto afectivo que ilustra la dependencia de la intérprete (Nochlin, 1971). En *At the piano* (Figura 5) Albert Edelfelt representó a la alumna —aunque quizá pudiera ser su amada— de un pedagogo que rodea con su brazo izquierdo el hombro de la joven. Elucubraciones aparte, la intención didáctica es evidente, pues el personaje masculino sustenta la partitura posada en el atril y alude al instrumento.

Aplicación educomunicativa

Al concluir este primer bloque analítico, se plantea una propuesta que logre trasladar las escenas de enseñanza pianística a entornos digitales contemporáneos, fomentando la reflexión sobre los roles de género y los cambios en la práctica musical (Tabla 2).

Figura 5: A. Edelfelt, *At the piano*, 1888.



Fuente: Gothenburg Museum of Art.

Tabla 2: Obras y propuestas educomunicativas (escenarios pedagógicos).

Obras	Propuesta educomunicativa
<i>Luna de miel</i> <i>The Piano Lesson</i> (La lección de piano) <i>The Harpsichord Lesson</i> <i>At the Piano</i>	Breve vídeo en TikTok/Instagram: elaboración de reels combinando la obra original con recreación contemporánea que mantenga el rol pedagogo-alumna. Incluir subtítulos/narración sobre códigos sociales del XIX. Uso de IA generativa (DALL-E y ChatGPT) para recrear las escenas en el siglo XXI y reflexionar sobre cambios en la educación musical (estética, organología y técnica pianística).

Fuente: Propia.

5. La autonomía: gesto, técnica y actitud

Las pinturas protagonizadas por intérpretes practicando el piano en solitario manifiestan una evolución social en lo concerniente a la independencia en el estudio musical. La pianista de Pierre Auguste Renoir es buen ejemplo de ello (Figura 6). El pintor concede protagonismo a la intérprete, al ensalzarla en soledad, ante la tenue iluminación de los candelabros, y ajena a la mirada de espectadores o tutores, visibilizando su autonomía y desafiando la invisibilidad mencionada por Nochlin (1971). También salida del pincel del artista galo se encuentran las hermanas Yvonne y Christine en una pintura de 1892, en la que ambas figuras se complementan para la actividad pianística en una dinámica fraternal donde la música se convierte en espacio de construcción identitaria.

Alineada con el tema de las obras anteriores, se halla la rica “producción pianística” de Henri Matisse, pintor formado también como músico y que expone continuamente pistas sobre su gusto por el piano, pues su hijo Pierre aprendió a tocarlo y así lo reiteró en las lecciones dedicadas en forma de pinturas (Mondéjar, 2025b). Con títulos meramente descriptivos, la mujer posee un cometido de supervisión didáctica. En su pintura *La lección de piano* (1917), no incluso en este *corpus* al no acreditar la mujer la acción interpretativa perseguida, el artista describe un escenario doméstico con una manifiesta reivindicación cultural (Veblen, 1899/2005) patente mediante adornos —escultura exterior y ornamentos—, pero también iconos musicales —como es el caso del violín, el metrónomo o las partituras—. Dejando a un lado lo icónico del personaje masculino que lee plácidamente, en este escenario la figura femenina actúa como supervisora de la práctica del joven, ubicada tras él.

Figura 6: P. A. Renoir, *Woman at the piano*, 1876.



Fuente: Art Institute, Chicago.

En general, en la obra de Matisse, se aprecia su preferencia por plasmar a mujeres pianistas a solas, acentuando el papel femenino. *Woman at the piano* (Figura 7) destaca por su realismo en el diseño del instrumento de cola y la actitud técnica y psicológica de la intérprete, enmarcada en un rico escenario con el que el artista remarca la organología y potencia la idea de *musicking* propuesta por Small (1998), quien entiende la música no como un objeto, sino como acción relacional. Desde esta perspectiva, tocar, escuchar o ensayar constituyen prácticas sociales cargadas de significado que configuran identidades y vínculos, en este caso, con un instrumento.

Figura 7: H. Matisse, *Woman at the piano*, 1925.



Fuente: Colección particular.

Como se ha señalado, existe en sus pinturas una recurrencia a lo cotidiano, debido a que el piano no es el único protagonista de las obras a las que da título y esto también sucede en *Pianiste et joueurs d'échecs* (Figura 8). En primer plano, se aprecia un par jóvenes que juegan al ajedrez, mientras que una mujer toca el piano vertical, dejando constancia de la concentración que ello precisa. La idea musical queda reforzada

con el esbozo de un metrónomo y alusiones a instrumentos de cuerda en los pósteres que decoran la estancia, junto a otros elementos artísticos. Esta combinación de música y ocio intelectual —ajedrez y artes— responde a lo que Hall (1997) llama construcciones culturales de representación.

Figura 8: H. Matisse, *Pianiste et joueurs d'échecs*, 1924.



Fuente: Galería Nacional de Arte, Washington.

Las siguientes propuestas buscan aprovechar las representaciones de intérpretes para proyectar conceptos de autonomía artística y técnica del piano, trasladando estas reflexiones surgidas a redes sociales y medios digitales (Tabla 3).

Tabla 3: Obras y propuestas educomunicativas (autonomía).

Obras	Propuesta educomunicativa
<i>Woman at the Piano</i> (Renoir) <i>Woman at the Piano</i> (Matisse) <i>Pianiste et joueurs d'échecs</i> (Matisse)	Diseño de carruseles en Instagram sobre “buenas y malas prácticas” pianísticas, comparando representaciones históricas y técnica actual. Uso de IA (ChatGPT) para generar guiones divulgativos. Debate online sobre cómo el contexto y la ausencia de tutores refuerzan la emancipación femenina.

Fuente: Propia.

6. Vanguardia y reinterpretación simbólica

El *Art Decó* fue un movimiento originado en París, atmósfera del *glamour*, en el marco de un período de entreguerras que pretendía infundir positivismo y belleza. En este escenario nació el *art decó*, influenciado por el diseño, la publicidad y el cine. *Conjuro* (Figura 9), fue originalmente una ilustración para la revista *Gazette du Bon Ton*. Su autor, Georges Barbier, reflejó la alta costura parisina, pero también recreó escenas de la vida moderna. En la imagen se sitúan tres personajes alrededor de un piano de cola; uno de ellos es la pianista, quien muestra intención de hacerlo sonar, aunque sin posar sus manos sobre el teclado. La joven escoge un asiento relativamente bajo y, en consecuente, una acentuada caída de su codo. Las vestimentas refuerzan el testimonio de frescura, desenfado social y renovada modernidad mediante la que la mujer progresivamente iba ganando fuerza, aunque fuese en clave de deseo y que, apuesta por una imagen de feminidad moderna, en consonancia con las lecturas de Pollock (1988) sobre discursos visuales y de McRobbie (2009) acerca de la emergencia de nuevas identidades femeninas.

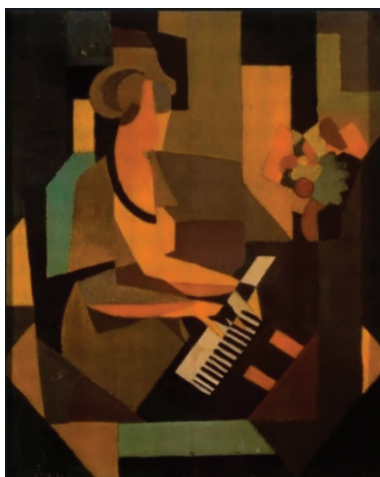
Figura 9: G. Barbier, *Conjuro*, 1922.



Fuente: Revista Gazette du Bon Ton.

En los albores del siglo XX, el movimiento cubista —iniciado por Pablo Picasso y Georges Braque en 1907— tuvo igualmente repercusión en la iconografía pianística (Mondéjar, 2025b). Durante el primer cubismo, René Magritte retrató a su esposa, Georgette, tocando un piano cuyas teclas se disponen sin apenas rigor organológico (Figura 10). Esta cuestión le sirvió para evidenciar el estilo cubista, mimetizando las manos con el teclado, a la par que aprovechaba la característica rectangular de las teclas. Aunque se intuye un atril, no consta partitura sobre este, pero quizá la obra es prueba del empoderamiento, no solo musical, sino artístico, pues la fuerza del estilo suma a la idea de independencia contenida en esta pianista.

Figura 10: R. Magritte, *Georgette au piano*, 1923.



Fuente: Galería Брaшo, Bruselas.

Pablo Picasso abordó también temas pictóricos cuyo protagonista fue el piano. En *El piano*, pintura elegida para este corpus se dan cita elementos del instrumento que potencian su estudio desde el prisma organológico, ya que se trata de un piano vertical en el que apenas se divisan unas pocas teclas

dispuestas aleatoriamente (Figura 11). Tras la partitura ilegible que descansa sobre el atril, una mujer ocupa la mayor parte del cuadro. Esta condición impersonal —propiciada por el estilo de la obra— no resta importancia al eje social del contexto pianístico. Siguiendo a Hall (1997), el instrumento actúa como signo que trasciende su materialidad para interpelar la representación de la mujer en el discurso artístico.

Figura 11: P. Picasso, *El piano*, 1957.



Fuente: Museu Picasso, Barcelona.

En clave de realismo norteamericano, el discurso artístico de Edward Hopper se caracteriza por la plasmación de escenarios vinculados a la gran ciudad. El deseo contemporáneo del estadounidense lo llevó a que en *Room in New York* (Figura 12) dispusiera sus personajes —reunidos o en solitario— en espacios públicos o privados que perseguían la deshumanización de la sociedad actual de su país. Así, Hopper evocó el silencio y huyó del ruido urbano. La pintura aquí propuesta recoge un escenario casual que huye de lo doméstico y personal —dada la alusión en el título a un supuesto hotel—. La escena refleja relajación y ausencia de comunicación entre dos personas que podría significar cierta indiferencia entre ambos personajes. En la habitación hay un piano —posiblemente vertical, debido al rectángulo negro emergente de su caja— que infunde sentimiento de pasividad a la mujer, ya que, más allá de tocarlo, mira simplemente su teclado y apoya su codo en el extremo del mueble. La supuesta indiferencia encarna lo que Green (1997) identifica como relación entre música, género y educación: la pianista actúa de forma introspectiva mientras el hombre permanece ajeno a sus acciones.

Sin perder la línea americana, se sitúa la lección de Romare Bearden (Figura 13), una pintura que, compositivamente, se ha relacionado con una de las lecciones pianísticas de Matisse y que podría comprenderse a través del concepto de identidad y, concretamente, desde las referencias afroamericanas presentes en sus personajes. La composición de Bearden dialoga formalmente con modelos europeos previos —especialmente con ciertas escenas de Matisse—, y esto permite interpretarla a la luz del concepto de repetición productiva señalado por Giunta (2014). Más allá de constituir una simple copia, la reiteración activa un desplazamiento semántico: al situar la escena en un contexto afroamericano, Bearden reinscribe el modelo en una genealogía cultural distinta, problematizando la matriz hegemónica de la tradición artística occidental y resignificando la figura de la pedagoga.

Figura 12: E. Hopper, *Room in New York*, 1932.



Fuente: Sheldon Museum of Art, Nebraska.

Figura 13: R. Bearden, *The piano lesson*, 1984.



Fuente: Harold A. and Ann R. Sorgenti Collection of Contemporary African-American Art.

En este último bloque, la propuesta se orienta a la reinterpretación creativa en torno a diferentes estilos, utilizando inteligencia artificial y plataformas colaborativas para compartir cómo los cambios de contexto modifican el significado simbólico de la mujer pianista (Tabla 4).

Tabla 4: Obras y propuestas *edukomunicativas* (reinterpretación).

Obras	Propuesta <i>edukomunicativa</i>
<i>Conjuro</i> (Barbier) <i>Georgette au piano</i> (Magritte) <i>El piano</i> (Picasso) <i>Room in New York</i> (Hopper) <i>The Piano Lesson</i> (Bearden)	Reinterpretación de las obras con IA de imagen (Sora y Canva) adaptándolas al lenguaje contemporáneo. Vídeos explicativos breves en TikTok y YouTube Shorts comentando el estilo del autor y sus decisiones creativas. Galería en Instagram colaborativo para debatir cómo el cambio de estilo y contexto altera el significado simbólico y de género.

Discusión

La transición de la mujer pianista acompañada hacia figuras femeninas que interpretan en solitario pone de manifiesto un proceso de emancipación artística y social que, desde el corpus estudiado, se evidencia mediante cambios en la composición, el gesto y la escena. En las primeras representaciones, la presencia de un pedagogo —como en *Luna de miel*— transfiere un modelo de aprendizaje tutelado, relacionado con estructuras jerárquicas propias en la burguesía del siglo XIX. Se trata de imágenes que responden a un esquema de control y dependencia, donde la música era parte del adiestramiento social y doméstico femenino. En cambio, el paso a escenarios donde la intérprete se halla en solitario y centrada en la práctica musical supone un punto de inflexión relevante: la mujer se convierte en sujeto activo de su educación pianística, tomando un espacio e introspección propios. Esta lectura coincide con la dimensión ontológica del arte descrita por Navarro y García (2023), quienes sostienen que la práctica artística contribuye a la construcción del sí mismo y a la configuración de una filosofía de vida. Obras como *Woman at the piano* de Renoir o Matisse descubren una nueva conciencia de sí misma como agente cultural y desligada de evaluaciones de terceros. Este tránsito, observable en diferentes estilos y contextos, es coherente con la lectura iconológica propuesta por Panofsky (1955), donde la obra deja de ser un simple reflejo formal para adquirir un significado profundo y vinculado con procesos de transformación social.

Desde la perspectiva del materialismo histórico planteado por Varela (1997), estas representaciones visuales no son neutrales: documentan los modos en que la mujer pasa de ocupar un rol ornamental a ejercer un papel autónomo. Aquí se confirma la aportación de De Diego (2009) relativa a la superación de la imagen femenina, pues las pianistas retratadas no reclaman la autoafirmación a través de la apariencia, sino que dirigen su atención a la propia música.

Asimismo, esta evolución contiene implicaciones directas en el campo de la *edukomunikación* del patrimonio artístico-musical. La secuencia iconográfica identificada en el conjunto de obras analizadas puede transformarse en un recurso didáctico para promover la alfabetización visual, la reflexión crítica sobre los roles de género y la reinterpretación digital de escenas de un pasado reciente. El hecho de situar estas obras en entornos educativos mediados por la tecnología —como es la narrativa *transmedia* o redes sociales apuntadas en las propuestas— difunde el patrimonio a la vez que lo preserva y resignifica desde los valores y competencias de la educación artística contemporánea. De esta manera, la descripción iconográfica supera el ámbito académico para convertirse en una herramienta en la mediación cultural y la formación para la sociedad digital.

Conclusiones

El análisis del corpus pictórico compuesto por trece obras de los siglos XIX y XX ha permitido identificar una evolución significativa en la representación de la mujer pianista: desde escenas domésticas bajo la

tutela masculina, propias de la educación burguesa decimonónica, hasta composiciones en las que la intérprete aparece en solitario, asumiendo un papel activo y autónomo. Este tránsito visual refleja no solo cambios formales y compositivos, sino también transformaciones profundas en los roles de género y en la concepción social de la educación artística femenina.

La aplicación de los marcos metodológicos de Panofsky y Roubina, combinada con las aportaciones de los estudios de género, ha evidenciado el valor de la iconografía musical como herramienta para comprender la dimensión social, cultural y simbólica del patrimonio visual-musical. En este sentido, el piano se configura como un elemento organológico y simbólico que condensa ideas de estatus, educación y emancipación. También, la investigación ha mostrado el potencial de integrar este análisis en propuestas de *edukomunikación* orientadas a la formación docente y a la alfabetización visual en entornos digitales.

Más allá del corpus analizado, este trabajo propone una metodología transferible para el estudio de la iconografía musical en clave *edukomunicativa*. La articulación entre análisis iconológico y mediación digital abre una línea de investigación en la que el patrimonio visual-musical deja de ser objeto pasivo de contemplación para convertirse en agente activo en la formación docente. Queda abierta la pregunta sobre cómo estas representaciones serían leídas si el foco se desplazara hacia otros instrumentos, otros contextos culturales o hacia producciones visuales nacidas ya en entornos digitales. Explorar estas direcciones permitirá profundizar en la relación entre género, música y cultura visual en el siglo XXI.

Financiación

Este artículo se encuentra vinculado al proyecto europeo DART4SOCIETY. Art and Creativity for the Society of tomorrow (Ref. Erasmus+ KA220-HED, Call 2024 Round 1), financiado por la Comunidad Económica Europea dentro del programa Erasmus+ (IP: Dr. Nicolás Montes Sánchez).

Referencias bibliográficas

- Adell, J. y Castañeda, L. (2019). *Entornos personales de aprendizaje: Claves para el ecosistema educativo en red*. Editorial UOC.
- Álvarez Martínez, M. R. (2005). La música y su contexto social a través de la mirada de pintores españoles del siglo XIX. *Revista de Musicología*, 28(2), 1187-1242.
- Barbas Coslado, A. (2012). Educomunicación: desarrollo, enfoques y desafíos en un mundo interconectado. *Foro de Educación*, 14, 157-175.
- Bourdieu, P. (1984). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- De Diego, E. (2009). *La mujer y la pintura del XIX español*. Cátedra.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA.
- Green, L. (1997). *Music, gender, education*. Cambridge University Press.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Hernández, F. (2007). *Educación y cultura visual*. Octaedro.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Harvard University Press.
- Leppert, R. (1993). *The sight of sound: Music, representation, and the history of the body*. University of California Press.

- Mañero Contreras, J. (2022). Construyendo una mirada postdigital en el aula de Educación Artística. *Tercio Creciente*, 21, 39-58. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.21.6664>
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. SAGE Publications.
- Mondéjar Muñoz, L. (2025a). Aproximación a la iconografía musical de Santa Cecilia en los Virreinos de Perú y Nueva España: organología, técnica instrumental y licencias artísticas. En R. Moreno Cabanillas y P. O. Svriz Wucherer (Eds.), *Glocalidades, individuos y resistencias en la Historia de América* (pp. 311-323). Dykinson.
- Mondéjar Muñoz, L. (2025b). La iconografía del piano en el arte contemporáneo del siglo XX: entre lo real y lo simbólico. *InstrumentUM*, 5, 3-24. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/150153>
- Moralejo, S. (2004). *Formas elocuentes*. Akal.
- Navarro, G. I. y García García, B. E. (2023). Sentido pedagógico de las disciplinas artísticas desde la visión de las y los artistas. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Artes y Humanidades Digitales*, (24), 46-59. <https://doi.org/10.33732/ASRI.6154>
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ARTnews*, 69(9), 22-39, 67-71. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/>
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. Anchor Books.
- Pochat, G. (2008). *Historia de la estética y la teoría del arte*. Akal.
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Femininity, feminism and histories of art*. Routledge.
- Ripa, C. (2007). *Iconología* (ed. original publicada en 1593). Ediciones Akal.
- Roubina, E. (2010). ¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical novohispana. En *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumos. I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música da Unirio* (pp. 63-83). Río de Janeiro. Unirio. <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/2667/2001>
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Tatarkiewicz, W. (2015). *Historia de seis ideas*. Tecnos.
- Varela, J. (1997). *Nacimiento de la mujer burguesa*. Las ediciones de La Piqueta.
- Veblen, T. (2005). *Teoría de la clase ociosa* (Obra original publicada en 1899). Alianza Editorial.

BIO



 Docente en la Universidad CEU Fernando III (Facultad de Humanidades, Educación y Deporte) y la Universidad Internacional de la Rioja (Facultad de Artes y Ciencias Sociales). Titulada Superior en Música en la especialidad de Piano y Doctora en Historia por la Universidad de Sevilla. Ha realizado estudios de máster oficial en las áreas de Humanidades, Musicología y Educación. Actualmente, se encuentra finalizando el Grado en Historia del Arte y cursando el doctorado en Educación en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Sus líneas de investigación abarcan la iconografía musical, la didáctica de la música y el uso de nuevas tecnologías aplicadas a la innovación docente. lmondejar4@alumno.uned.es