



TRANS 19 (2015)
ARTÍCULOS/ARTICLES

Iconografía musical aplicada: Las portadas de discos de Iberia de Isaac Albéniz como caso de estudio

Alfonso Pérez Sánchez (Universidad de Guanajuato)

<p>Resumen La grabación sonora comercial es un producto, un documento y un objeto acústico-musical, mientras que la portada es su rostro y carta de recomendación. Más aún, la iconografía de las carátulas de discos puede derivar en ejemplos destacados de publicidad inteligente. Como caso de estudio se explican ejemplos destacados del corpus total de grabaciones integrales de <i>Iberia</i> de Isaac Albéniz publicadas en el ámbito internacional, cuyas portadas han buscado crear un nicho de mercado por medio de representaciones visuales relacionadas con el espíritu de la música que, aunque sigue siendo la misma, conforme se satura el mercado, las ediciones publicadas incluyen una carátula atractiva cada vez más alejada de los tópicos visuales. En definitiva, es importante realizar estudios especializados, sobre grabaciones con embalajes destacados, que muestren modelos redituables que permitan generar ventas a los sellos independientes en el espectro comercial de la música clásica dentro mercado discográfico actual.</p>	<p>Abstract A commercial sound recording is a product, a document, and an acoustic-musical object, while the album's cover lends it its look and functions like a business card. Moreover, the iconography applied on cover can manifest itself in eye-catching illustrations of clever advertising. This case study examines outstanding examples of cover art all belonging to a select group of complete recordings of Isaac Albéniz's piano series, <i>Iberia</i>, published in a great variety of places around the world. The cover art intended to create a niche market through visual representations related to the spirit of the music, and for the very same reason, as soon as the market is saturated, each new edition offers more and more attractive covers increasingly distant from the previously established visual conventions. As a consequence, the argument is put forward that it is essential to produce specialized studies on recordings with special packaging. In addition, this new market presents us with profitable models that allow the independent labels to build a revenue in the commercial spectrum within the current classical music recording industry.</p>
<p>Palabras clave Iconografía musical, Musicología, Discografía, Iberia de Albéniz.</p>	<p>Keywords Musical Iconography, Musicology, Discography, Albéniz's Iberia.</p>
<p>Fecha de recepción: octubre 2014 Fecha de aceptación: mayo 2015 Fecha de publicación: octubre 2015</p>	<p>Received: October 2014 Acceptance Date: May 2015 Release Date: October 2015</p>

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Iconografía musical aplicada: Las portadas de discos de Iberia de Isaac Albéniz como caso de estudio¹

Alfonso Pérez Sánchez (Universidad de Guanajuato)

Introducción

El objeto de estudio del presente artículo son las portadas de discos de música clásica en el mercado discográfico actual y para ejemplificar la ramificación de posibilidades visuales asociadas a una composición musical se escogió como caso de estudio las carátulas de discos relacionadas con la colección de piezas titulada *Iberia*, obra paradigmática del canon pianístico internacional que el músico español Isaac Albéniz compuso entre 1905 y 1908.

Al existir algunos registros sonoros de calidad de *Iberia* que han quedado en el olvido, los cuales no han sido suficientemente valorados debido a la descuidada presentación de su carátula y del folleto adjunto, se consideró conveniente enfocar la atención al tema del empaquetado del disco². De ahí que, en este texto se estudien las portadas de discos como un componente fundamental de la grabación comercial.

El problema de investigación consistió en clasificar por temas visuales un corpus de ediciones discográficas referentes a una sola obra musical. Sin embargo, Olof Lennart Praesto, en el temprano año de 1960, anticipa lo que es un problema actual en cuanto al estudio sistemático de portadas discográficas:

Cualquier categorización de portadas de discos en grupos especiales es casi imposible de conceptualizar, ya que la mayoría de las composiciones fusionan elementos dibujados, fotografiados y tipográficos. Es esa cooperación entre los diferentes medios de expresión gráfica que caracteriza el diseño de portadas discográficas. La mayor dificultad, desde el punto de vista artístico, es juntar esos componentes completamente separados en una armonía artística, balancear la pintura contra el texto y hacer que la composición final indique el tipo de música que el disco contiene (citado en Arvidson 2007: 62)³.

La dificultad podría deberse al enorme número de grabaciones producidas en los últimos 80 años que comprenden diversas manifestaciones musicales. No obstante, la tarea se vuelve menos complicada cuando se abordan casos de estudio puntuales. Por lo que el objetivo del presente trabajo es realizar una recopilación, clasificación y lectura de un grupo de grabaciones integrales relacionadas con una obra de música clásica perteneciente al canon pianístico iberoamericano, con la intención de proponer una clasificación de portadas de discos de un caso de estudio particular, que ayude a construir una taxonomía general futura.

Como contexto histórico general, es importante señalar que las grabaciones comerciales

¹ Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México por el apoyo otorgado para la realización del Proyecto de investigación: "La música grabada de *Iberia* de Isaac Albéniz como objeto de estudio y como herramienta didáctica para la enseñanza de la interpretación musical", que fue financiado por medio del programa de "Apoyos complementarios para la consolidación institucional de grupos de investigación", en la modalidad de retención (agosto 2013 - julio 2014), el cual me permitió concretar algunas ideas que aparecen en este artículo de investigación. Correo: a.perezsanchez@ugto.mx

² Dentro de nuestro caso de estudio, *Iberia* de Isaac Albéniz, podemos anticipar que, el registro de Blanca Uribe se produjo y distribuyó en Norteamérica con un tiraje de muy pocos ejemplares mientras que en España la reedición en CD se comercializó con una escueta hoja de texto que no hace justicia a la calidad musical de la *Iberia* grabada por esta pianista. Igual ocurre con la versión de Ángel Solano cuya información textual es mínima y la presentación de baja calidad. Asimismo, pasa con la extraña portada de la reedición en CD de la versión de Rosa Sabater.

³ Esta cita aparece dentro del artículo de Arvidson, quien tradujo al inglés el texto original en sueco (Praesto, 1960: 13). La traducción al español es mía.

producidas en las primeras décadas del siglo XX no incluían una portada decorada ya que la idea prevalente de aquel entonces es que lo único que vendía era la propia música. Los primeros experimentos realizados por Alex Steinweiss para Columbia Records generaron un aumento significativo en las ventas de discos en 1939-1940 y una década después la mayoría de registros sonoros mostraban una carátula, pues las discográficas se dieron cuenta de la existencia de una correlación entre las ventas de discos de 33 rpm y 45 rpm y las portadas con una ilustración llamativa. Desde entonces, la representación visual se convirtió en un elemento indispensable del embalaje que acompaña a una grabación sonora.

Se debe partir señalando que la grabación comercial es un producto y su embalaje debe ser visualmente atractivo para generar el número mayor de ventas. El sello discográfico utiliza la carátula como señuelo para atraer la vista del consumidor e invitarle a que se detenga un momento a examinarla. En este sentido, la representación visual es concebida para seducir al discófilo apropiado, quien es el que está dispuesto a comprar un artículo que le cautive.

Por tanto, al realizar un estudio discográfico de un corpus de grabaciones, el musicólogo tiene que prestar atención no sólo a la música, sino también a las distintas portadas de discos para complementar una valoración general de un grupo de registros sonoros, en este sentido, el estudio de las portadas funciona como un complemento de la catalogación ya que las representaciones visuales permiten distinguir diversas reediciones derivadas de un mismo registro sonoro. Además, este aspecto permite conocer el imaginario visual asociado con una obra musical específica⁴. Esto es importante sobre todo al considerar que las compañías de discos y los diseñadores de portadas han tenido que ser cada vez más creativos y certeros al momento de captar la atención del consumidor debido a la saturación de mercado, el avance de las técnicas de impresión y el comercio global.

Desde el punto de vista discográfico, la música “popular” habitualmente se crea dentro del estudio de grabación y se considera como un producto contemporáneo ya que sus portadas y variantes musicales siguen la fiebre del momento actual. En cambio, en la música “clásica” el componente musical generalmente existe de antemano, ello obliga a los diseñadores a pensar de una manera intemporal con tal de diseñar carátulas de grabaciones de un repertorio pasado que atraiga a un público actual, siendo así que la representación gráfica ha sido un poco más conservadora en la música clásica en comparación con la música popular. No obstante, con independencia de que una manifestación sonora pueda identificarse como programática en mayor o menor grado, por lo general se atribuyen elementos visuales a la portada de un disco.

Dentro del mundo de las grabaciones de música clásica, un diseño atractivo puede motivar la compra de una grabación. Sin embargo, uno inapropiado puede ocasionar una recepción pobre en la mente del comprador e incidir de modo negativo en las ventas. Esto es válido incluso cuando la versión del intérprete mantiene una calidad musical insuperable a otras versiones. En cualquier caso, la imagen y el embalaje que le acompañan influirán en la eficaz circulación del producto. Más aún, en el caso de las reediciones cuando se intenta posicionar una grabación más de una vez, la carátula tiene un papel importante. Esto resulta un reto, ya que si bien la interpretación musical influye en la decisión del comprador, la representación adecuada del producto puede determinar su elección y ayuda a potencializar la venta de ese registro sonoro.

Sin embargo, es necesario advertir que el estudio musicológico de las portadas de música clásica ha sido en parte ignorado por quienes creyeron que lo único importante era el material sonoro⁵. Su desconocimiento también ocurrió por la poca difusión de las carátulas en

⁴ En un artículo previo proponemos dividir el estudio musicológico de la grabación sonora en cinco campos generales: a) catalogación, b) carátula, c) onda sonora, d) folleto, e) aspectos complementarios (Pérez Sánchez, 2013: 2-3).

⁵ En su artículo sobre portadas de discos, Jens Arvidson es de la misma opinión cuando escribe que: «los musicólogos se han concentrado en la música misma» (2007: 57).

publicaciones académicas, debido al coste elevado para igualar la calidad fotográfica del original y al engorroso trámite de los permisos de reproducción en libros o revistas con fines comerciales. Además, un gran número de ellas fueron realizadas por la plantilla de diseñadores de las compañías discográficas y no hay una referencia sobre el autor ni el copyright específico, lo que impide hacer un seguimiento preciso a las portadas de discos.

Afortunadamente, se han publicado varias antologías de carátulas provenientes de la música popular⁶ y varias monografías que abordan cuestiones generales en cuanto a su estudio, así como referencias puntuales acerca de la estética de las portadas de discos como el titulado *Coverscaping: Discovering Album Aesthetics*. (Grønstad y Vågnes, 2010). En relación con la música clásica, existen trabajos como el escrito por Jaco van Witteloostuyn (1997), *The Classical Long Playing Record: Design, Production and Reproduction*, que incluye un capítulo sobre las tendencias de diseño de las carátulas en la era del LP. Otro libro es *Classique: Cover Art for Classical Music* de Horst Scherg (2008) que, sin embargo, no ofrece un estudio paralelo de las carátulas de música clásica que ordena en varias categorías. También es importante mencionar el texto de Martina Schmitz (1987) titulado *Album Cover: Geschichte und Ästhetik einer Schallplattenverpackung in den USA nach 1940, Designer – Stile – Inhalte*⁷, que tampoco incluye un estudio pormenorizado de las carátulas que recoge y ordena en 45 categorías.

En este sentido, es importante empezar a ofrecer lecturas sobre las carátulas de música clásica y esperamos que este trabajo sobre la iconografía relacionada con la obra del Albéniz ayude a promover el estudio de las portadas de discos, desde el campo de la iconografía musical aplicada.

Metodología

El marco metodológico de este trabajo se circunscribe al ámbito de la música clásica y en especial a un tipo de obra, para un instrumento solista, que pertenece al canon musical⁸. En general, se propone dividir el estudio musicológico de la grabación sonora en cinco campos: catalogación, carátula, onda sonora, folleto, y aspectos complementarios. En particular, este artículo enfoca la atención en el segundo aspecto: la carátula de disco, y se analizan las representaciones visuales incluidas en las grabaciones y reediciones producidas en los últimos 60 años con la intención de descubrir los temas visuales asociados con *Iberia* de Isaac Albéniz.

En primer lugar hay que advertir que, en el caso de las grabaciones comerciales, el objetivo principal es vender el mayor número de ellas, más allá de la correcta interpretación visual de la música, de ahí que debamos tener presente que muchas de las portadas a analizar pueden estar condicionadas por las políticas corporativas de las compañías discográficas y por los marcos impuestos a un sello para ganar en coherencia y unidad.

En segundo, hay que saber que el quehacer del diseñador gráfico como el de cualquier otro trabajo especializado se realiza de manera cuasi-automatizada aunque el artista sigue una serie de reglas y convenciones. Asimismo, es práctica común que el diseñador proponga al cliente un conjunto de soluciones y en algunos casos la selección de la propuesta que finalmente se llevará cabo no depende del proyectista. Además, los tiempos de realización y entrega son vertiginosos y los trabajos, al ser obra protegida, no están disponibles al público en general. Todo ello ocasiona que sea muy difícil que podamos encontrar testimonios específicos del proceso creativo con relación a las portadas que describimos en este ensayo.

⁶ Véase la tabla 2 de Pérez Sánchez (2013: 13).

⁷ La traducción del título sería: *Carátula de álbum: Historia y estética del embalaje de disco de vinilo en EE. UU. posterior a 1940, diseño - estilo - contenidos*.

⁸ Por tanto, lo desarrollado en este texto pudiera no aplicar al tipo de obra de música contemporánea o de grabaciones de ópera, ni mucho menos a los trabajos paralelos realizados dentro de la música popular.

También es importante tener presente en el proceso de deconstrucción y análisis que la solución del diseñador para una carátula es siempre subjetiva y puede obedecer a una serie de condicionantes externos. Eso nos evita caer en el error de tratar de justificar individualmente algunos elementos compositivos, así como tomar conciencia que nuestras propias lecturas de las portadas serán igualmente subjetivas y parcialmente verdaderas, ya que ellas ofrecen tan sólo una interpretación de varias soluciones posibles.

Es meritorio mencionar el artículo “To Stitch the Cut...: The Record Sleeve and its Intermedial Status” de Jens Arvidson (2007), donde analiza las posturas de trabajos previos realizados por otros teóricos como Nicholas Cook (1998) y Alan Licht (2002) para encontrar un punto medio en el cual situar la cubierta de discos. Aunque la discusión es necesaria y válida, creemos que se realiza en sentido general sin hacer una división entre música popular y clásica, y sin distinguir si se trata de música actual o compuesta hace varios siglos. Por nuestra parte, decidimos no entrar en tal discusión y en lugar de hablar de ejemplos dispersos, concentrar nuestra atención en una obra específica aunque contemplando el mayor número de ediciones discográficas posibles. De la misma manera, consideramos que la clasificación propuesta por Arvidson no es del todo apropiada para nuestro objeto de estudio (véase 2007: 70) y por ello se desarrolló una clasificación sencilla pero más descriptiva.

Aunque es cierto que se debería considerar la grabación sonora como un todo y que puede haber una conexión entre la música y la carátula de discos, es difícil afirmar si el melómano promedio observa la representación visual al mismo tiempo que escucha la música y si realiza un proceso de asociación que le permita escuchar la música en su cabeza con sólo ver la representación visual. Quizás esto es cierto cuando se habla de portadas de discos emblemáticas de la música “popular”, pensemos por ejemplo en la cubierta de *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd (1973), donde las reediciones siguieron presentando como carátula de disco aquella representación excepcional del álbum LP y sobre la cual es posible suponer que el melómano es capaz de establecer una asociación entre la música y la imagen, al ser uno de los álbumes más vendidos⁹. Sin embargo, esto pudiera no ocurrir con portadas de discos de obras musicales canónicas de música clásica, donde la diversidad de ilustraciones e imágenes que han representado una sola obra musical es mayor aunque de menor impacto y, algunas veces, de forma ecléctica¹⁰.

Incluso, no se debe olvidar que la percepción es subjetiva y se circunscribe al tiempo que nos toca vivir. Witteloostuyn es enfático al exponer esta condicionante:

Es inevitable que nosotros, en el año 1997, veamos los estilos de portadas históricos de forma diferente a la de los compradores de discos de la época. Más aún, un holandés de 1997 mirará atrás de otra manera que por ejemplo un alemán, un inglés o un argentino. Por tanto, habrá un elemento de arbitrariedad dentro de las valoraciones que hacemos en nuestra [...] categorización (1997: 106).

Dicho autor recomienda evitar los juicios de valor e intentar ser lo más objetivo posible ya que, en última instancia, la carátula de disco debe hablar por sí misma al observador (1997: 106).

Para el análisis de las manifestaciones visuales, en este apartado consideramos como guía la propuesta metodológica desarrollada por el grupo de investigación «ITACA» de la Universitat

⁹ Es curioso que el diseño de ese álbum de rock no es del todo original pues el concepto del prisma ya había aparecido en una portada creada por Alex Steinweiss para la grabación del *Concierto Emperador* de Beethoven realizada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York en 1942. Llama la atención que ambas carátulas incluyan un espectro de sólo seis colores en el mismo orden. Sin embargo, es probable que pocos identifiquen dicho concepto con esta grabación, sino más bien con el álbum de Pink Floyd.

¹⁰ Sin ir más lejos, pensemos en las grabaciones de las *Sinfonías* de Beethoven donde la carátula suele incluir la imagen del director de orquesta o del compositor. Asimismo, en la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, cuyas ediciones discográficas presentan una muestra diversa de portadas. ¿Con cuál de todas ellas el discófilo suele asociar dicha música clásica? La pregunta es más difícil de responder.

Jaume I de Castellón e incluida en el libro de Javier Marzal Felici titulado *Cómo se lee una fotografía* (2007)¹¹. Para estos investigadores el análisis comprende cuatro niveles: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y un añadido que incluye la interpretación global que cierra el proceso analítico¹². Explicado de manera muy escueta, el nivel contextual recopila los datos generales referentes a la representación, mientras el morfológico separa los componentes de la imagen. En el compositivo se estudia la forma en que se relacionan esos elementos y en el enunciativo se intenta leer lo que la representación comunica. La interpretación global es el resultado de una lectura integral de la manifestación visual.

Lo que nos parece eficaz en esta metodología es que el proceso analítico funciona para alcanzar distintos niveles de profundidad. Este enfoque resulta importante en relación con la muestra de portadas estudiadas ya que, entre ellas hay una variación notable en cuanto a información, técnicas y contenido. El éxito alcanzado en esta elección metodológica consiste, precisamente, en aplicar una visión flexible al análisis de un grupo heterogéneo de representaciones visuales correspondientes a *Iberia*, de Isaac Albéniz.

Dicha obra, representativa del canon pianístico español, estuvo disponible tanto en versiones parciales como integrales a partir de la segunda mitad del siglo XX, gracias a la capacidad del disco de 33 rpm. Metodológicamente habría que distinguir entre la música grabada y la representación visual de la carátula. Como una misma grabación no siempre cuenta con una única portada, se dio prioridad a las primeras representaciones gráficas publicadas y, en general, se procedió a distinguir entre la primera publicación y las posteriores reediciones. En aquellos pocos casos en que desconocía la edición original, se obtuvo información sobre la primera reedición.

El material gráfico de un registro integral se refiere por completo a esta colección de 12 piezas de Albéniz, sin embargo, en relación con los primero registros integrales, algunos sellos discográficos agregaron Navarra como parte de la grabación integral de *Iberia*, pues fue la intención inicial del compositor incluirla en la serie aunque después la sustituyó por Jerez; es este sentido, la musicología de mediados del siglo XX la consideró como la treceava pieza de la colección y varios sellos actuaron en consecuencia. Asimismo, como excepción se tienen en cuenta algunos registros integrales que, para complementar el espacio disponible del soporte sonoro, pueden ir acompañados por algunas piezas menores del mismo compositor. Por consiguiente, en este trabajo enfocamos nuestra atención en las versiones integrales con la intención de ganar en precisión, aunque puntualmente se contemplaron algunas excepciones destacadas.

El estudio de las portadas se aborda desde una perspectiva iconográfica y en algunos casos concretos se ha podido aplicar un análisis iconológico. En este sentido, consideramos importante incluir una definición de ambos enfoques:

El análisis iconográfico permite reconocer un determinado personaje individual o colectivo que aparece en una obra audiovisual concreta a través de su estudio histórico, así como su posible relación con otras obras de ese u otro periodo en las que intervenga. De igual modo, a través de un estudio iconográfico se pueden llegar a establecer criterios para la obtención y encasillamiento de una imagen audiovisual en un determinado estilo personal, en una escuela, o en un movimiento (Gómez Alonso, 2001: 38). [De manera complementaria], la iconología supone la interpretación de la imagen como captación del significado intrínseco de la obra audiovisual. Para indagar, en este tipo de práctica es necesario conocer las circunstancias de la realización de la imagen, las teorías o principios que rigen las creencias en una determinada época, indagar en las intenciones implícitas y

¹¹ El autor del libro es el director del grupo de investigación *Itaca*, sigla que significa "investigación en tecnologías aplicadas a la comunicación audiovisual". Aunque el texto se enfoca al estudio de la fotografía, creemos que su perspectiva metodológica puede aplicarse al análisis de una representación visual.

¹² Debido a que cada una de estas fases contiene una serie de subniveles y de elementos a tener en cuenta durante el análisis, recomendamos la lectura de las páginas 169-229 de dicho libro a quien desee conocer más sobre el tema.

explicitas del artista, averiguar cuáles son las claves para desentrañar los significados secretos de la imagen [...] (Gómez Alonso, 2001: 39).

Dentro de esa línea de investigación, se debe mencionar el capítulo de libro “KISS: Alive! An Iconographical Approach” (Chapman, 2010: 132-143), donde su autor hace una lectura por pasos de acuerdo al método de Erwin Panofsky. Su análisis es acerca de una portada de música popular que también podría funcionar para el estudio de carátulas de música clásica.

No obstante, volvemos a enfatizar que en la grabación sonora relacionada con obras de música clásica no hay un proceso paralelo de creación, como a veces ocurre en el ámbito popular, y por tanto, la portada de disco constituye una lectura posterior a una obra musical canónica que pertenece a una época anterior. Por ello, el marco teórico incluido en la ilustración 1 sirve para recordar las dificultades al momento de hacer una lectura de una realidad acrónica.

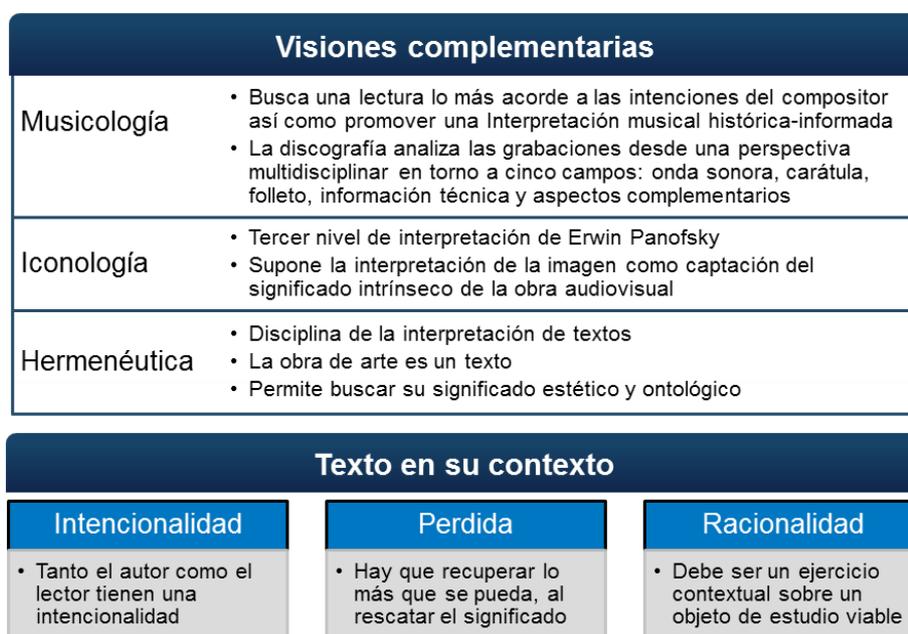


Ilustración 1. Marco teórico conceptual

En última instancia, la portada de discos es un “texto” visual y es posible realizar su lectura desde una perspectiva de corte hermenéutico, sin embargo, sólo algunas portadas permiten tal tipo de contextualización.

Corpus de grabaciones y portadas de discos

La representación visual en las carátulas de las grabaciones de *Iberia* es heredera de las imágenes gráficas que decoraban, a su vez, los frontispicios de las partituras en los siglos XIX y XX. En un trayecto histórico de *Iberia* se observa que, efectivamente, hay una conexión entre la grafía asumida en algunas portadas de los discos y los motivos representados en las cubiertas de las partituras.

Iberia de Isaac Albéniz fue compuesta entre diciembre de 1905 y enero de 1908. Los grabados de la hija del compositor, Laura Albéniz, constituyen la primera asociación visual a esta música y aparecen en las portadas de los cuatro cuadernos publicados por la editorial Mutuelle. En la ilustración 2 aparece uno de esos grabados incluido en el frontispicio de la partitura de Triana

(Albéniz, 1906), mientras que en la ilustración 3 se muestra el detalle ampliado.

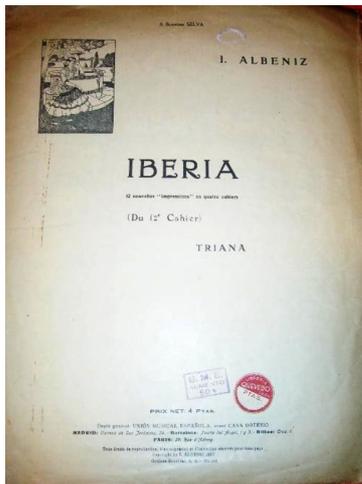


Ilustración 2. Partitura de Iberia frontispicio de ‘Triana’



Ilustración 3. Detalle del 1er grabado de Laura Albéniz

No obstante, en perspectiva, este precedente visual constituye sólo una de las líneas de diseño desarrolladas, ya que se han publicado 58 versiones integrales de *Iberia* en siete décadas y así como la calidad de las interpretaciones varía, también ocurre lo mismo con las carátulas que les acompañan. En la tabla 1 aparecen ordenados por año y década los pianistas que han realizado estos registros sonoros.

Década	No. de grabaciones	Año de grabación
1950	6	1954: Querol, Echániz / 1955: Loriod, Falgarona / 1956: Gorini / 1958: Larrocha (v1a)
1960	6	1962: Larrocha (v1b) / 1963: Helffer / 1966: Ciccolini / 1967: Sabater / 1968: Puppulo / 1969 Sánchez
1970	5	1972: Kyriakou, Larrocha (v2) / 1973: Block / 1974: Aybar / 1976: Uribe
1980	3	1980: Requejo / 1985: Syomin / 1986: Larrocha (v3)
1990	13	1990: Torra / 1991: Pinzolas / 1992: Orozco / 1993: Heisser (v1) / 1994: Hiseki (v1) / 1995: Baytelman / 1996: Muraro / 1997: González / 1998: Jones, Okada, Peña / 1999: Solano, Unwin
2000	22	2002: Baselga / 2004: Huidobro, Billaut, Hamelin, Torres-Pardo, Diaz-Frénot / 2006: Pérez, Chauzu / 2007: Christian, Job, Kotaro / 2008: Rembrandt, Verona / 2009: Hiseki (v2), Fernández, Díaz-Jerez, Uehara, Montiel, Heisser (v2), Martín Castro, Ish-Hurwitz, Pizarro
2010	3	2011: Attenelle, Schaaf / 2013: Grané

Tabla 1. La grabación integral de Iberia a través del tiempo

Tal diversidad de registros ocasionó que, conforme se fue saturando el mercado, algunas compañías de discos buscaran soluciones visuales cada vez más atrevidas y sofisticadas para representar los registros de *Iberia*. De manera complementaria, para este trabajo se tienen también en cuenta las reediciones derivadas de los registros originales, que se pudieron

documentar. En la ilustración 4 se puede observar un collage generado a partir de un ordenamiento libre de las portadas de discos asociadas con la integral de *Iberia*.



Ilustración 4. Muestra de portadas de discos que contienen *Iberia* de Isaac Albéniz

Para poner orden a la iconografía visual recolectada, la investigación realizada contempla cinco divisiones sobre la representación visual de esta colección de piezas albenizianas. La primera de ellas se refiere a las asociaciones inmediatas de esta música, la segunda agrupa las carátulas que hacen alusión a lugares geográficos, la siguiente enfoca su atención en las imágenes abstractas, en la cuarta se comentan un grupo de portadas donde la vestimenta funciona como eje de unión entre los trajes gitano y flamenco y, en la última, se hace una valoración de propuestas visuales específicas que permiten una lectura enunciativa de los tópicos abordados.

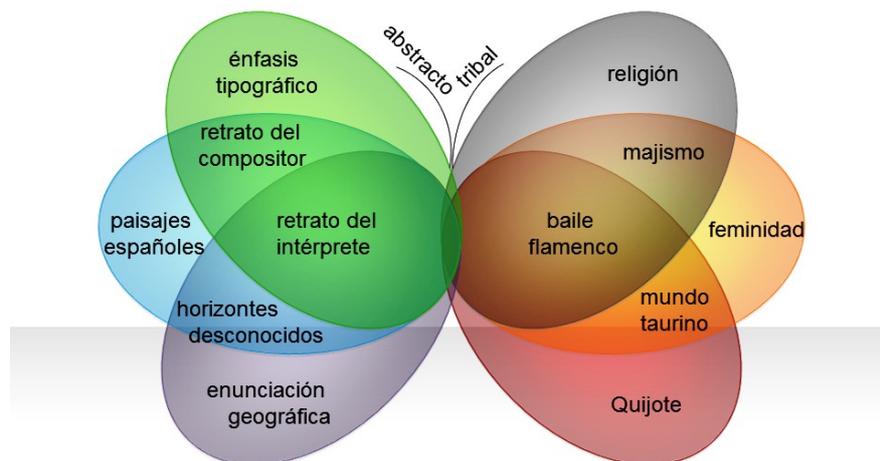


Ilustración 5. Temas visuales relacionados con las grabaciones de la integral de *Iberia*

Este artículo resume una investigación que profundiza sobre los aspectos circundantes a la portada de disco y ofrece un estudio práctico en relación con un grupo de 121 carátulas de *Iberia* que, de acuerdo al motivo visual, fueron agrupadas en las catorce categorías (véase la Ilustración 5).

Soportes sonoros, materiales y tamaños

Esta colección de piezas para piano de Isaac Albéniz fue compuesta entre 1905 y 1908, y medio siglo más tarde, específicamente en 1954, apareció en el mercado discográfico el primer registro integral de esta obra en el soporte de vinilo. Teniendo en cuenta esta última circunstancia y respecto a las posibilidades gráficas de cada formato, dedicamos unas líneas sobre las características de los soportes, a partir del disco de vinilo de 33 rpm.

La American Columbia saca al mercado en 1948 el microsurco, formato que revolucionaría el mundo de la música clásica debido a su mayor capacidad en cuanto a duración temporal, lo que hizo posible una rápida sustitución de éste por el disco de 78 rpm. Además de los avances tecnológicos del nuevo medio de grabación, también se generalizó la representación visual de las portadas de los discos como elemento importante en la promoción y venta de grabaciones. Durante la era del LP, los artistas gráficos tuvieron a su disposición un plano de 30 x 30 cm. para plasmar sus ideas sobre la grabación que debían ilustrar, superficie que podía ser mucho mayor en el caso de los álbumes. Algunas veces, este espacio visual se convirtió en manifiestos pictóricos que levantaron polémica y marcaron una época dentro de la música popular.

El siguiente formato comercial fue el casete, el cual sería considerado un producto menor ya que funcionaba en el mercado como una opción suplementaria al aparecer en fecha posterior a un álbum LP y replicar la misma carátula que la edición original.

Continuando con la historia del soporte sonoro, en 1982 Philips presenta el CD-player (reproductor de disco óptico) y edita los primeros discos compactos de manera comercial. Este nuevo soporte, aparte de representar un paso tecnológico hacia delante con respecto al vinilo y el casete, también ocasionó una modificación sustancial en las carátulas que se verían reducidas de tamaño, lo cual implicó un cambio estético tanto desde el punto de vista del diseñador gráfico como del discófilo. Asimismo, tal solución significó un cambio radical que requirió un ajuste, tanto de la industria como de la sociedad de consumo acostumbrada al tamaño generoso de los discos de vinilo.

La solución dada por Peter Doodson, quien diseñó la caja de CD para la compañía Philips en 1981, es conocida por todos al estar vigente en el mercado durante casi treinta años: una caja de plástico transparente con sitio para contener la carátula, el libreto y un enganche que sostiene el disco compacto. Sin embargo, tal cambio se dio de manera paulatina ya que en 1983, año en que apareció el soporte de CD, el disco LP y el casete aún estaban en vigor y, dependiendo de la zona discográfica comercial, dicha variedad de formatos se mantuvo por más o menos una década, obligando a los diseñadores gráficos a pensar en representaciones visuales multiformato. Los soportes de disco de vinilo y casete desaparecieron gradualmente del mercado discográfico en la década de los noventa, mientras que el disco compacto se convertía en el formato físico imperante hasta nuestros días.

El modelo de dicha caja ha sufrido tan sólo una modificación con la finalidad de mejorar su diseño. Se trata del formato conocido como digipack, una especie de híbrido compuesto tanto por plástico como por cartón cuyo nombre original es Digipak® en la patente que pertenece a la compañía AGI Incorporated. La nueva caja protectora representa una alternativa a la típica de metacrilato, sin embargo, no ha tenido tanta aceptación comercial como su predecesor.

También, hemos detectado una conducta nueva como tendencia general en el mercado que consiste en presentar primero la versión digital en formato MP3 antes de publicar la versión física, ya sea en CD, SACD o DVD. Esta acción virtual suprime la experiencia visual de observar físicamente el disco en el punto de venta estándar. Aunque dicha práctica comercial permite la posibilidad de tener el álbum con anticipación a la fecha de publicación oficial, la imagen que suele acompañar a la grabación en los portales comerciales electrónicos se conoce a través de un archivo digital de baja resolución. No obstante, como consecuencia de la creciente venta de pistas de audio en MP3, los comerciantes empiezan a utilizar imágenes de mayor resolución para que la calidad original de las portadas no se pierda. Con ello, evitan el riesgo de ofrecer una mala impresión por la existencia de un deficiente archivo fotográfico digital, especialmente, de un material que no ha sido publicado en su versión física con anterioridad.

Dentro del sector de la música, en la actualidad no existe una distinción marcada entre la versión física y la electrónica ya que ambas tienen su función en el mercado discográfico. El discófilo de música clásica es a su vez coleccionista y preferirá el formato físico si tiene la solvencia económica. Sin embargo, a veces resulta especialmente difícil conseguir ciertas grabaciones y en otras ocasiones el comprador sólo está interesado en una obra en concreto incluida en un CD. En esos casos se inclinará por la versión electrónica en MP3, formato que permite adquirir tanto el álbum como las pistas correspondientes de manera separada.

En ese sentido, pensamos que mientras el trabajo visual y textual que acompaña a un registro sonoro sea de calidad, el discófilo optará por comprar música en su versión física. Por tanto, si las discográficas desean seguir produciendo grabaciones en disco óptico tienen que ofrecer al comprador material extra no disponible en la versión electrónica. La reacción de los sellos de música especializada ha sido prestar un mayor cuidado al material anexo en sus grabaciones producidas a partir de 2009. Éstas presentan unos materiales de calidad superior en cuanto a la fotografía, tipografía y composición de las portadas, por lo que hoy la versión física del repertorio musical canónico seguirá siendo la predominante en el sector de la música clásica.

Independientemente del formato sonoro, se detecta una necesidad de estandarización de la información técnica ya que no existe una norma unificada y las discográficas no acostumbran identificar de la manera más completa posible sus grabaciones; lo cual sería conveniente, tanto para su reconocimiento, como para facilitar la elección al potencial comprador. En este grupo de registros sonoros analizados, el texto por lo general incluye los siguientes datos: *a)* el nombre del autor, *b)* la obra musical, *c)* el nombre del intérprete y *d)* el instrumento. En relación con el primer inciso, valdría especificar que a veces aparece sólo el apellido del compositor. Todo el resto de la información se complementa en la contraportada o en el interior del folleto.

Como excepción, las grabaciones antiguas y los registros recientes de bajo coste no suelen incluir la referencia completa y ello representa un problema, ya que su catalogación y documentación es difícil de llevar a cabo. Especialmente en el caso de aquellos discos producidos por sellos desaparecidos o adquiridos por los grandes consorcios discográficos, la situación se produjo al desaparecer los archivos y registros de las secciones de grabación. Las versiones de pequeño tiraje agotadas también son muy complicadas de situar, ya que muchas de ellas no se encuentran en los centros de conservación y aparecen recogidas en las fonotecas de los coleccionistas particulares.

En la actualidad, dentro de la industria musical urge encontrar un nuevo estándar sobre la información completa que debe ser incluida en una grabación. Dichas normas, conocidas bajo el nombre de ISO, podrán aplicarse, tanto en el disco de bajo coste como en la reedición, incluso con mayor énfasis en las nuevas grabaciones, ya que ello facilitaría la labor de depósito legal y catalogación en las bibliotecas nacionales así como el trabajo de investigación realizado por

musicólogos.

Análisis cuantitativo de resultados

Para este estudio, se contemplaron versiones integrales originales y reediciones en los siguientes soportes: Disco de vinilo de 33 rpm en álbum LP, Cinta de carrete abierto, Casete, Compact disc y Súper audio CD. Como excepción se contemplan algunas reediciones en el formato de MP3, cuanto su representación visual es diferente a la portada original.

En la tabla 2 aparece el corpus de 121 carátulas¹³, las cuales han sido ordenadas de acuerdo a las 14 categorías divididas en dos grupos: las representaciones simbióticas naturales y las representaciones simbióticas culturales, al considerar al primer grupo como asociaciones básicas de la música clásica que representan, es decir, el énfasis tipográfico y los retratos del compositor y del intérprete son afines al objeto representado y las asociaciones geográficas, más las relacionadas con paisajes españoles, también se pueden ligar con facilidad a la música española. En cambio las disociaciones, la vestimenta de *Iberia* y las temáticas específicas son constructos culturales que los sellos discográficos hay abordado como una posibilidad de ofrecer una carátula llamativa que diversifique el perfil del posible comprador.

Para la lectura de tabla 2 es necesario utilizar la siguiente nomenclatura:

I. Edición original en LP	V. reedición en MP3
II. reedición en LP	VI. Edición original en SACD
III. Edición original en CD	VII. reedición en casete
IV. reedición en CD	VIII. reedición en Reel to Reel

Dentro de dicha tabla, cuando se utilizan punto y coma entre dos números romanos esto indica que la carátula es similar aunque adaptada a otro tipo de soporte físico. Como excepción, la grabación de pianista Yoram Ish-Hurwitz aparece en tres categorías pues fue publicado en dos SACD, el primero incluye como portada una procesión religiosa y, el segundo, una representación del baile flamenco. Además, ambos incluyen imágenes en el empaquetado relacionados con la categoría de enunciación geográfica, que adquieren una importancia capital dada la carga semántica de las representaciones visuales; sin embargo, corresponden a un solo registro integral.

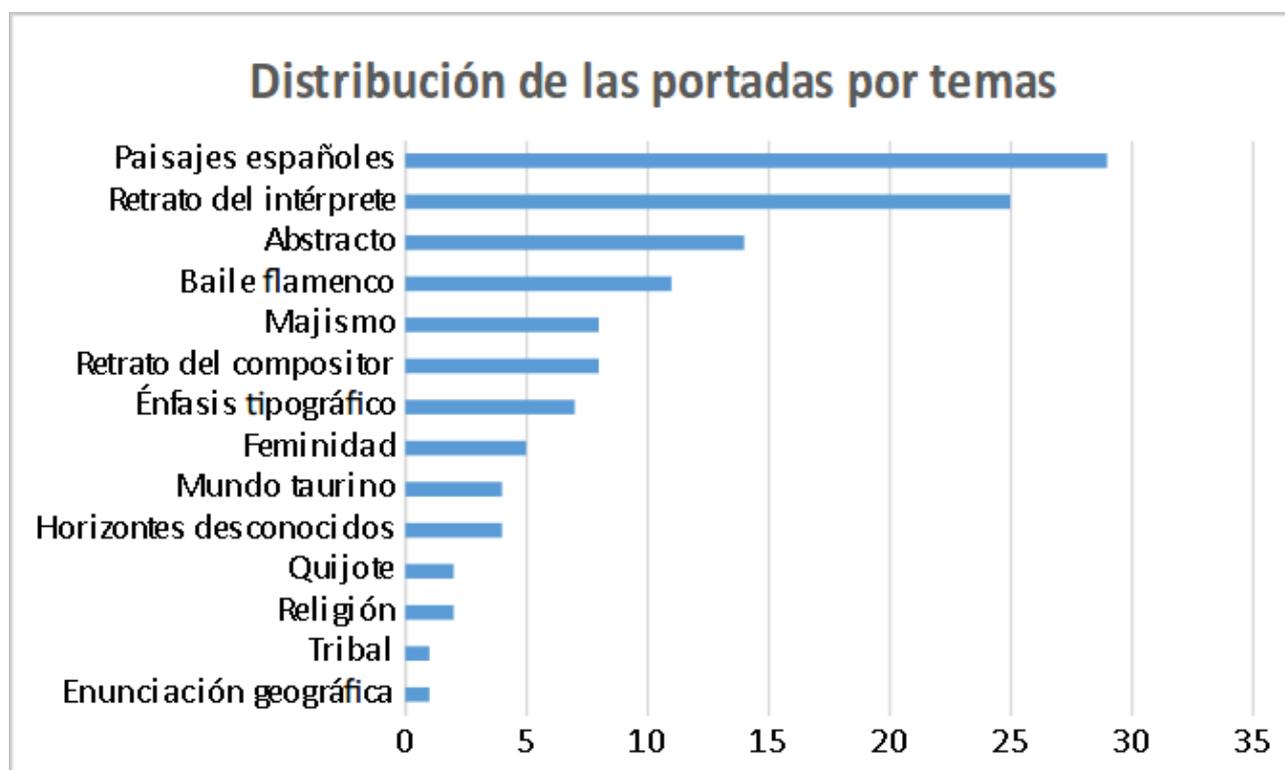
13

En total se contabilizaron 128 portadas, no obstante, algunos registros son duplicaciones de la representación visual adaptada en tamaño para dos o tres formatos: a) vinilo y disco compacto o b) vinilo, casete y disco compacto.

REPRESENTACIÓN SIMBIÓTICA NATURAL		
ASOCIACIONES BÁSICAS		
Énfasis tipográfico	7	Querol (I, II, IV), Gorini (I), Larrocha v1b (IV), Rembrandt (III), Verona (III)
Retrato del compositor	8	Larrocha v1b (I), Sánchez (I, II), Larrocha v1b (II), Larrocha v3 (II), Kyriakou (IV), Uehara (III), Hiseki v2 (III)
Retrato del intérprete	25	Larrocha v1b (II), Sabater (I), Block (I, II), Aybar (I), Uribe (I) Requejo (I;VII, IV), Larrocha v3 (I, IV, IV, V), Orozco (III), Muraro (III, IV), Sabater (IV), Hiseki (III, IV;V), Díaz-Frénot (III), Fukuma (III), Job (III), Christian (III), Pizarro (VI), Larrocha v1b (IV), Grané (III)
ASOCIACIONES GEOGRÁFICAS		
Paisajes españoles	29	Falgarona (I), Ciccolini (I, IV) Larrocha v1b (II), Larrocha v2 (I, VIII, IV), Uribe (II), Syomin (I, IV), Larrocha v2 (II), Sánchez (IV), Pinzolas (III, IV), González (III), Okada (III), Baselga (III), Hamelin (III), Jones (IV), Larrocha v1b (III), Larrocha v1b (II), Larrocha v1b (II;VII), Larrocha v1b (II), Larrocha v1b (II), Larrocha v2 (IV), Larrocha v1b (IV), Larrocha v1b (IV), Montiel (III), Larrocha v2 (IV)
Horizontes desconocidos	4	Block (II), Puppulo (I), Hatto (III), Solano (III),
Enunciación geográfica	1	Ish-Hurwitz** (VI)
REPRESENTACIÓN SIMBIÓTICA CULTURAL		
DISOCIACIONES		
Abstracto	14	Larrocha v1a (II), Sánchez (II, IV), Helffer (I, IV), Syomin (IV), Kyriakou (IV), Billaut (VI), Block (IV, IV), Pérez (III), Baselga (V), Schaaf (III), Attenelle (III)
Tribal	1	Uribe (II;IV;VII)
LA VESTIMENTA DE IBERIA		
Baile flamenco	11	Echániz (I, II), Larrocha v1a (I, II), Sabater (II;VII), Torra (III), Baytelman (III), Peña (III), Heisser v2 (III), Ish-Hurwitz* (VI), Martín Castro (III)
Majismo	8	Loriod (I), Kyriakou (II, II), Larrocha v1b (II), Helffer (II;VII), Larrocha v1b (II), Pinzolas (IV), Uribe (IV),
Feminidad	5	Ciccolini (II), Orozco (IV), Heisser v1 (III), Jones (III), Díaz-Jerez (III)
TEMÁTICAS ESPECÍFICAS		
Religión	2	Chauzu (III), Ish-Hurwitz* (VI),
Mundo taurino	4	Larrocha v1b (IV), Huidobro (III), Torres-Pardo (III), Ciccolini (IV)
Quijote	2	Unwin (III), Requejo (IV)

Tabla 2. Representaciones ordenadas por categorías

La distribución de las carátulas de discos es heterogénea, al existir un par con 25 y 29 muestras frente a otras con 1 y 2 ejemplos. En la gráfica 1 se puede observar las categorías ordenadas en orden decreciente con base en el número de ejemplos contabilizados.



Gráfica 1. Grupo de grabaciones ordenadas numéricamente por temas

En particular, destaca Alicia de Larrocha como la intérprete que más veces ha grabado *Iberia* y sus registros se han difundido en múltiples reediciones en casi todos los formatos: Álbum LP, Cinta de carrete abierto, Casete, Compact disc y MP3, excepto SACD.

Análisis de las portadas de discos

En este apartado se sintetizan las tendencias visuales presentes en las carátulas de las grabaciones integrales de *Iberia*. De manera general, varias carátulas dan más importancia al elemento pictórico que a la tipografía. El diseñador le otorga al texto un papel secundario a través de tres recursos: el tamaño de fuente moderada, la ausencia de color y la colocación de los rótulos dentro del espacio disponible. De cualquier forma, existe un mínimo de información que debe aparecer en el embalaje del producto ya sea para enfatizar los elementos visuales o para destacar la composición tipográfica dentro de las carátulas.

La representación en diseño más sencilla, no por ello de menor mérito, es la que enfatiza su atención en la tipografía. En este caso, el diseñador es cuidadoso en escoger un tipo adecuado, a la vez que le otorga al conjunto una jerarquía y un equilibrio entre los rótulos de heterogénea importancia a través del tamaño, la localización y la agrupación de las líneas textuales (véase la Ilustración 6).



Ilustración 6. Portadas dentro de la categoría tipográfica (Querol, Larrocha, Rembrandt)

Efectivamente, un elemento fundamental de las portadas de discos es la tipografía ya que contribuye en gran medida al éxito o fracaso de una propuesta de mercado, por tanto, no debe ser obviado. Esta influencia de la tipografía en la composición visual de las portadas es notoria cuando va acompañada por elementos visuales y debe ser planteada aún con mayor cuidado en aquellas sin ilustración alguna.

Una posibilidad segura y fiable es la inclusión de la imagen del compositor en la portada de un registro sonoro de *Iberia* (ilustración 7). Es una asociación neutra de la música incluida en la grabación que se basa en fotografías y dibujos relacionados con el músico que puede servir al diseñador gráfico para la composición de la carátula.



Ilustración 7. Portadas basadas en la fotografía del compositor (Larrocha, Sánchez, Uehara)

Como tendencia, este grupo de registros integrales incluye la fotografía del pianista en la portada (ilustración 8). Este recurso funciona sobre todo cuando se trata de artistas de reconocida trayectoria que son valorados de inmediato por el potencial comprador. A veces, es efectivo con intérpretes jóvenes con carisma cuya imagen permite al discófilo conocer al artista novel.

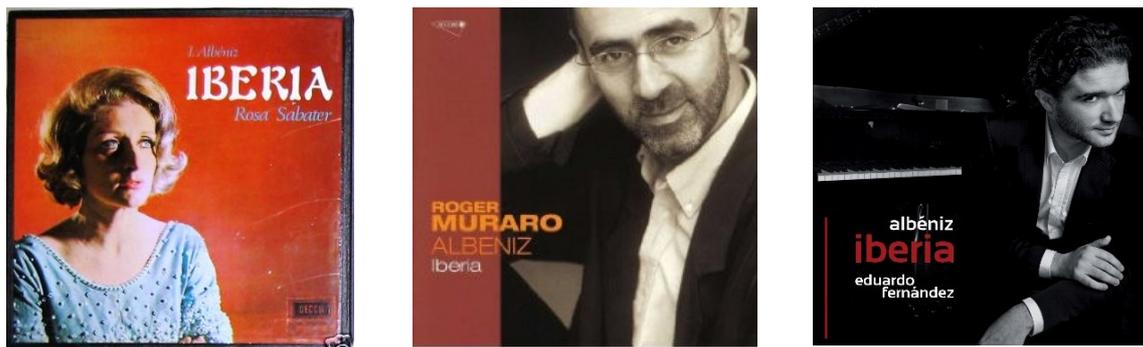


Ilustración 8. Carátulas con la imagen del intérprete (Sabater, Muraro, Fernández)

En cuanto al retrato, la fotografía debe de ser de muy buena calidad y es preferible que el músico vista con colores serios para que la imagen sea lo más elegante posible. Asimismo, es mejor que se realice en el interior del estudio para no desviar la atención hacia el fondo donde se localiza el sujeto. Un alto número de carátulas dentro de esta temática emplazan al intérprete junto al instrumento y este tipo de fotografía, que alude al artista situado frente al piano, también puede aparecer en el folleto y en menor medida en la contraportada del disco. Tal procedimiento nos parece un acierto ya que, el discófilo generalmente espera que en el libreto aparezca información relevante y desconocida para él y el recurso de colocar un rostro humano al pianista, asociado a un texto referente, resulta un éxito que permite a las compañías crear una conexión emotiva entre la escucha y el artista.

Otro tema que surge con frecuencia es la mujer elegante de alta sociedad reflejada por pintores españoles, incluidas las majas. Dentro de esta línea es importante la asociación con los cartones que se encuentran en la actualidad en el Museo del Prado y que Goya pintó para los tapices destinados al comedor del Palacio del Pardo en Madrid. Estas representaciones costumbristas son de una elegancia superior y su sola presencia bastaría para promocionar cualquier grabación de música española (ilustración 9).

No obstante, lo que llama poderosamente la atención es la maestría manifiesta de Goya, al incluir en un mismo cartón, como figura principal, a personas procedentes de las clases más altas de la sociedad disfrutando de la vida y, en un segundo plano, situar a la vez, los criados, vendedores y trabajadores. Creemos que ello pudiera motivar al comprador a identificarse con la clase pudiente cuyo acceso a mayores recursos económicos, sin duda, le ofrece la posibilidad de adquirir estas grabaciones de coste elevado.



Ilustración 9. Portadas relacionadas con la obra de Goya (Loriod, Larrocha, Helffer)

Una interrogante más quedaría abierta cuando pensamos en si existe una retroalimentación en el imaginario de una pintura, al ser ésta utilizada reiteradamente dentro de la composición de las portadas de *Iberia*; es decir, nos referimos al hecho de poder suponer que el conocedor de arte al ver una pintura de Goya en algún museo, escuche internamente la música del compositor español.

Existe otro grupo de portadas que incluye detalles de obras pictóricas de artistas españoles que retrataron a la mujer y le dotaron a través del simbolismo del color, de la pose y mirada, distintas connotaciones a lo femenino (ilustración 10). Esta sensualidad suntuosa es intuida por los diseñadores que no dudaron en incluir este tipo de retrato pictórico femenino en las carátulas, intentando con ello que la propia exquisitez de los cuadros seduzca e invite a la compra de estas versiones discográficas.

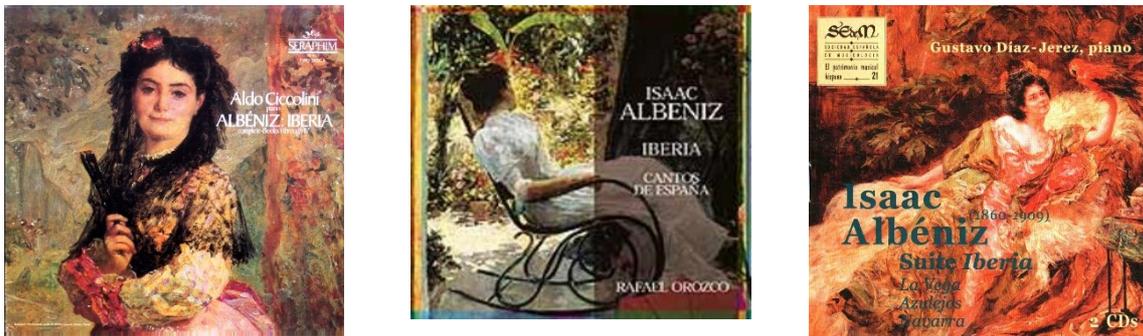


Ilustración 10. Carátulas con obras de pintores coetáneos (Ciccolini, Orozco, Díaz-Jerez)

La mayoría de las asociaciones geográficas relacionadas con esta obra para piano se circunscriben al territorio español, logrando con ello que en la mente del comprador se realice una unión con imágenes de lugares conocidos¹⁴, en gran medida con la zona de Andalucía. En el mundo imaginario que hace referencia a un lugar específico, como ocurre por ejemplo con la Alhambra, el motivo elaborado en las portadas hace alusión al tópico andaluz, tanto en los nombres de las piezas de la colección, como en la música en sí misma (ilustración 11).

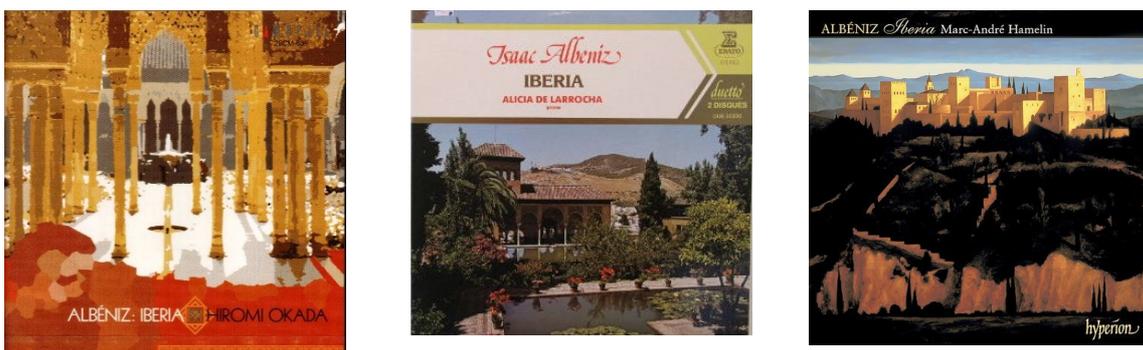


Ilustración 11. Portadas de discos con vista de la Alhambra (Okada, Larrocha, Hamelin)

No obstante, existe un grupo de portadas que presentan parajes que no pueden ser ligados a ningún lugar geográfico específico (ilustración 12). En ese sentido, es difícil saber qué fue lo que motivó al diseñador a realizar tal composición visual pues, mientras más indeterminada sea una

¹⁴ Algunas portadas presentan: el Patio de los Leones de la Alhambra, el Alcázar de Sevilla, la Plaza de Jérica, Toledo (Greco), la calle del Albaicín (Sorolla), el Puente de Triana, e incluso el Alcázar de Segovia.

representación mayor será la dificultad de favorecer una asociación intuitiva de esta música con respecto a un espacio visual conocido en la mente del comprador.

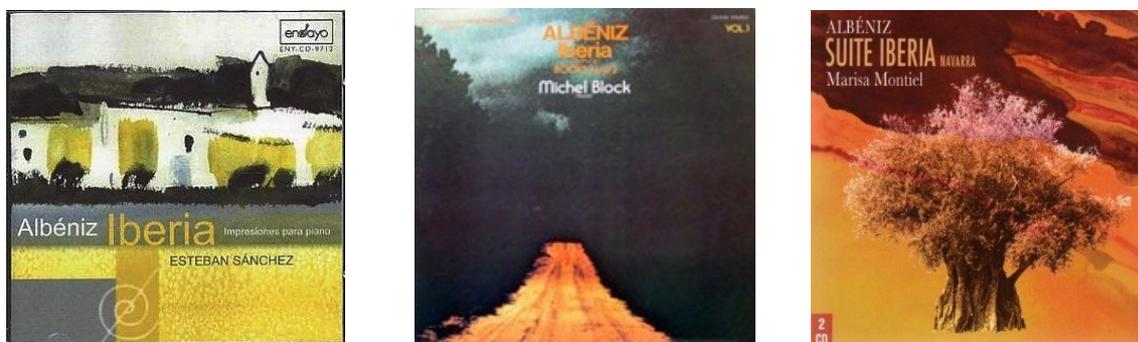


Ilustración 12. Portadas con horizontes desconocidos (Sánchez, Block, Montiel)

Nos llama la atención que ningún diseñador de las portadas que estudiamos aquí haya decidido incluir en el material visual una “integral” de fotografías de los sitios a los que refieren los doce fragmentos de *Iberia*, aunque se han realizado asociaciones de modo aislado con algunas piezas como es el caso de la grabación del pianista Yoram Ish-Hurwitz o el registro de Heisser, que incluye el trabajo de la fotógrafa Isabel Muñoz. Esta temática tiene potencial ya que, a excepción de ‘Evocación’, siete de las piezas se pueden ubicar en lugares geográficos claramente identificables: ‘El Corpus Christi en Sevilla’, ‘Almería’, ‘Triana’, ‘El Albaicín’, ‘Lavapiés’, ‘Jerez’ y ‘Málaga’, mientras que las cuatro restantes: ‘El puerto’, ‘Eritaña’, ‘Rondeña’ y ‘El polo’, pueden situarse de manera aproximada. Esperamos que con el tiempo aparezcan nuevas asociaciones geográficas en relación con esta colección de piezas para piano.



Ilustración 13. Carátulas con representaciones abstractas (Larrocha, Helffer, Pérez)

Algunos registros producidos en vinilo y disco compacto se caracterizan por la utilización de motivos abstractos en sus carátulas y, aunque de cierta manera constituyan una temática en sí misma, al no ser precisa en su lectura, resulta más difícil de interpretar (ilustración 13). En un mercado saturado, éstas pueden funcionar para distinguirse del resto al exhibir una portada extraña. Sin embargo, como muestras aisladas, dichas manifestaciones pudieran ser poco efectivas en simbolizar de modo rotundo esta colección de piezas.

En contraste, veremos a continuación ejemplos donde los diseñadores abordan temáticas puntuales que funcionan con mayor éxito al ofrecer una lectura innovadora de asociaciones culturales ligadas tradicionalmente a la música que representan.

Gran parte del grupo de carátulas se identifican con los tópicos españoles como podrían ser

el bailarador gitano, la mujer en traje de flamenca, el pueblo andaluz, los caballos, el mundo del toreo y la plaza de toros (ilustración 14). Esto ya aparece en la grabación integral de *Iberia* que registró José Echániz en 1955, cuya portada del álbum LP incluye la figura de un bailarador de flamenco. Es una asociación bastante lógica y natural; sin embargo, el mérito y la gran diferencia entre las versiones es la manera en que los diseñadores presentan estos tópicos y la forma en que sugieren la interpretación de *Iberia* dentro de ellos.

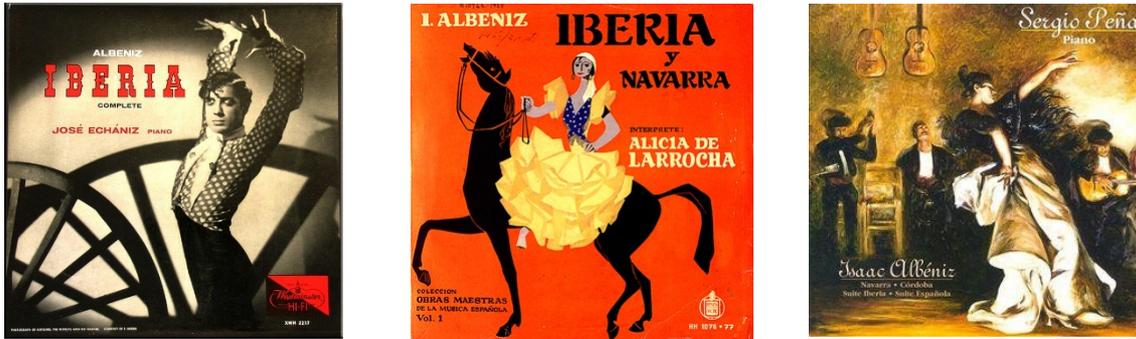


Ilustración 14. Ejemplos de carátula con tema gitano (Echániz, Larrocha, Peña)

La tauromaquia ha estado presente en la cultura española de manera permanente y algunos críticos y diseñadores gráficos han utilizado metáforas escritas y visuales para referirse a *Iberia* en sus reseñas de conciertos y carátulas de discos (ilustración 15).



Ilustración 15. Carátulas sobre la fiesta brava (Larrocha, Torres-Pardo, Huidobro)

De nuestro estudio previo quisiéramos resaltar algunos ejemplos, de grabación británica y francesa, que nos llamaron poderosamente la atención debido a las inusuales representaciones mostradas en sus portadas (ilustración 16). La primera de ellas, corresponde al registro de Nicholas Unwin cuya carátula ofrece una fotografía modificada de la zona de Consuegra y sus molinos de viento. Con esta inusitada asociación el disco compacto se distribuyó en el mercado inglés, en el año 2000, probablemente bajo la influencia de que el Reino Unido siempre ha mostrado fascinación por la literatura del siglo de Oro Español y en especial, por el *Quijote de la Mancha* de Cervantes; por consiguiente, es un tema iconográfico que desde el punto de vista comercial, en potencia, pudiera cautivar el interés del comprador británico.

La segunda corresponde a la edición francesa de la grabación de Jean-François Heisser, su portada muestra un detalle de una pintura de Zuloaga que expone un desnudo incompleto de mujer y aparece un papagayo. La escena pudiera considerarse un atrevimiento, en especial si el comprador, conociendo el cuadro del pintor, fuera capaz de completar en su imaginación la imagen

representada que sirvió de inspiración al diseñador. No obstante, el proyectista tomó en cuenta que este CD sería distribuido en Francia y es posible que en ese caso el incluir una imagen explícita pintada por Zuloaga para la sociedad parisina invitaría al comprador francés a adquirir tal grabación. Sin embargo, nos preguntamos si pudiera ofender al consumidor del mercado iberoamericano, en especial, al español. Esto tomando en cuenta que la mayoría de portadas españolas analizadas abordan la feminidad desde un punto de vista bastante más conservador y los detalles pictóricos escogidos para la distribución en España dan prueba de ello.

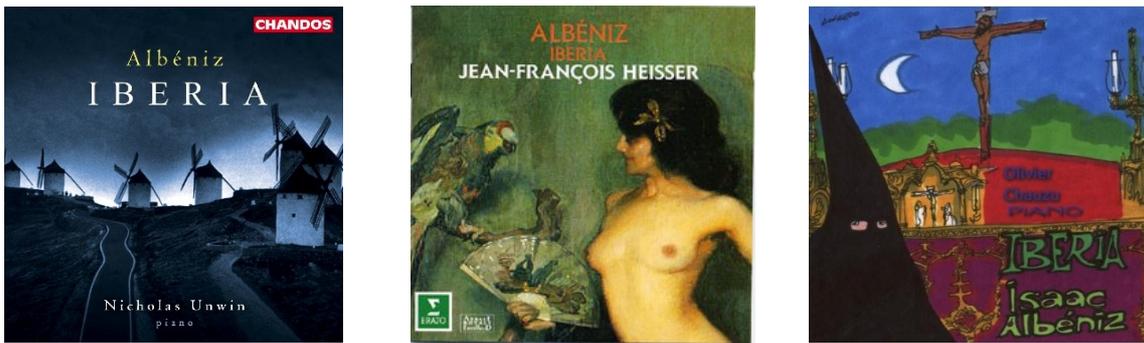


Ilustración 16. Carátulas con una fuerte connotación temática (Unwin, Heisser, Chauzu)

La tercera representación visual que quisiéramos referir es la portada del registro de Olivier Chauzu, realizada en estilo naif sobre una temática religiosa. En este caso, aunque la carátula es llamativa, podría suceder que la incursión de algunos elementos compositivos como la luna y el penitente que mira directamente al comprador, además de la colocación de los rótulos dentro de la composición religiosa quizá pudiera desmotivar la compra por parte de algún ferviente católico que llegara a considerar inadecuada esta ilustración. Aunque también podría darse el efecto contrario y atraer a los melómanos entusiastas del arte naif.

En este sentido, la tercera pieza de la colección titulada Corpus Christi en Sevilla, pudiera ser el punto de unión con la portada de la versión de Chauzu y con la carátula del trabajo discográfico de Ish-Hurwitz. Esta pieza musical alude a dicha fiesta religiosa y tiene elementos musicales como el redoble de tambores, la saeta que suena en el ambiente exterior y aquella que resuena dentro de la iglesia, las campanadas lejanas que cierra el día de una manera apacible.

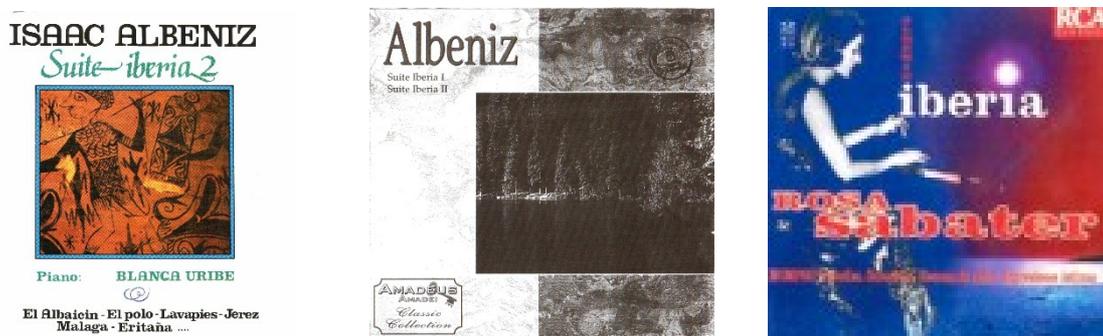


Ilustración 17. Embalajes que no están a la altura de la interpretación musical que representan (Uribe, Solano, Sabater)

En contraste, las grabaciones excelentes de pianistas como Blanca Uribe, Ángel Solano y Rosa Sabater han quedado en el olvido debido a los pobres y mal logrados diseños de las carátulas (véase la Ilustración 17)¹⁵, así como a los mínimos tirajes que se produjeron. Esto es una pena pues los diseñadores pertenecientes a los sellos discográficos y distribuidoras que han editado y reeditado estos registros sonoros olvidaron que la industria musical no escapa a las prácticas habituales de la publicidad y mercadeo. Al sacrificar una buena presentación de estas grabaciones no solo han provocado una venta menor de la posible, sino que quizá perjudicaron a estos intérpretes que injustamente serían juzgados por la pobre apariencia de sus trabajos discográficos y condenados al olvido a pesar del esfuerzo pianístico realizado para legar un registro integral de *Iberia*.

Asimismo, es conveniente decir que, mientras más saturado es un mercado mayor debe ser la pericia del sello discográfico al utilizar la publicidad inteligente para posicionar una edición específica y generar mayores ventas (véase la Ilustración 18). Afortunadamente, el resultado obtenido por varios diseñadores cumple con las expectativas de novedad, atractivo y representatividad; cuando ello ocurre, ambas manifestaciones, visual y sonora, se convierten en arquetipos culturales simbióticos que ayudan a la eficaz difusión de una grabación y, a la vez, aseguran su propia sobrevivencia gracias a su participación en este tipo de producto polifacético. En este sentido, el diseñador gráfico puede efectuar una lectura de las biografías y los comentarios de los compositores e intérpretes, que le auxilian a explorar y transferir las vivencias de estos actores a una realidad visual.



Ilustración 18. Publicidad inteligente empleada por sellos discográficos especializados

En relación con *Iberia*, existe un grupo de portadas de discos que permiten una rica lectura enunciativa y abordan de modo ingenioso temáticas que se relacionan con aspectos específicos en algunas composiciones fotográficas pertenecientes al material gráfico. Como ejemplo quisiera mencionar la grabación del pianista Yoram Ish-Hurwitz. En esta versión se exhibe un trabajo fotográfico destacado y de calidad, realizado por Rob Becker, que propicia múltiples lecturas sutiles

¹⁵ Creemos que la pianista llevó a cabo un excelente registro pero, asimismo pensamos que la realización gráfica de la reedición deja mucho que desear y no está a la altura del trabajo de Uribe. El folleto consiste en una simple página, en ella se hace una corta descripción de la obra y de las piezas que la conforman, pero no se indica nada sobre la intérprete. Tampoco se incluye las duraciones de los fragmentos, ni el dato identificativo de la imagen utilizada en la carátula. En ese sentido, la opinión del crítico Justo Romero en relación con la versión en CD es la siguiente: «La brillante pianista bogotana Blanca Uribe firmó en 1976 una resplandeciente grabación escasamente difundida a pesar de sus considerables méritos. En España fue fatalmente editada y distribuida por Dial Discos» (2002: 232).

de diversas anécdotas albenizianas que fueron inteligentemente trasladadas al entorno visual.

La imagen izquierda de la ilustración 19 captura una procesión que se puede relacionar con el 'Corpus Christi en Sevilla' y el folleto incluye más imágenes relativas a esa fiesta religiosa. Mientras que la imagen central retrata la fábrica de González Byass que alude a 'Jerez', décima pieza de la colección que es mencionada por Albéniz en una carta que dirige a Joaquim Malats:

[...] me ha parecido conveniente escribir otro nuevo número, más en concordancia con los once restantes; por consiguiente he escrito y estoy acabando un Jerez, que sin ser de González Byas [sic], espero que habrá de agradarte, te lo enviaré bien embotellado en cuanto lo tenga listo; [...] (Llorens Cisteró, 1959: 99).

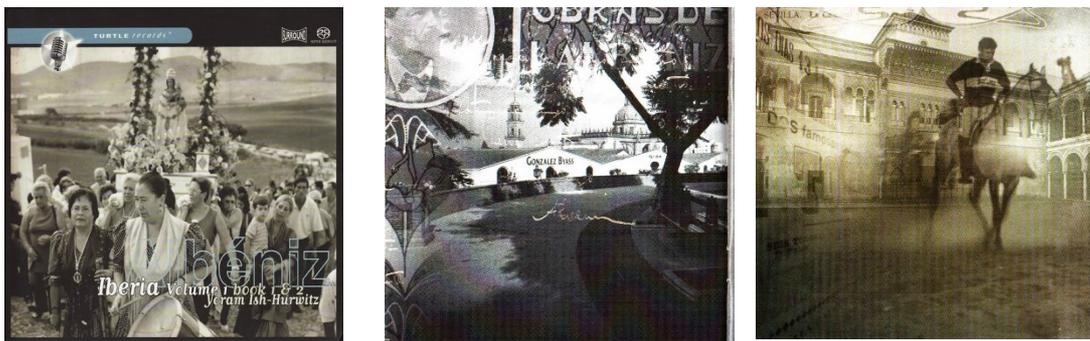


Ilustración 19. Representaciones visuales con alto contenido semántico (Ish-Hurwitz)

La imagen a la derecha presenta un jugador de polo yuxtapuesto sobre una fachada del Real Alcázar de Sevilla y se relaciona con una frase que Albéniz incluyó en la pieza titulada 'El Polo' en cuyo frontispicio escribió: se trata de una "canción y danza andaluza" que "nada tiene que ver con el deporte del mismo nombre". El musicólogo Jacinto Torres acerca de esta pieza apunta lo siguiente:

[...] todos los comentaristas se muestran de acuerdo en interpretar esa observación como un rasgo de humor, si bien lo que aquí se manifiesta tal vez sea una reminiscencia de los años, aún recientes, que Albéniz había pasado viviendo en la rígida sociedad inglesa, para la que una advertencia tal resultaría por completo pertinente. Pero en aquel París de 1906, donde ese deporte típicamente inglés debía resultar casi tan remoto como la "canción y danza andaluza", la coletilla no aclaraba gran cosa y fue suprimida en la edición impresa (Torres Mulas, 1998: 24).

Por ello, es notable que 100 años después dicha broma de Albéniz sobre 'El Polo' aparezca transfigurada en una representación visual donde se conjuga el trabajo colaborativo del musicólogo con el diseñador gráfico.

Definitivamente, las fotografías que acompañan a este registro sonoro son manifestaciones de nuestra época aplicadas de manera inteligente a un producto discográfico de música clásica. Ellas representan un nuevo nivel enunciativo dentro de la temática tratada en este apartado al inaugurar las potenciales posibilidades geográficas de *Iberia*.

También, es importante señalar que un recurso efectivo que podrían empezar a utilizar las discográficas occidentales es la inclusión de una etiqueta móvil en algún idioma oriental, como el japonés, añadida a la caja del disco compacto (ilustración 20). Ello permitiría exportar y comercializar grabaciones iberoamericanas en países asiáticos que cuentan con un auge creciente

en cuanto a la práctica del piano y un interés marcado en conocer las expresiones musicales hispanas que bien pudiera ser aprovechado por los sellos para generar ventas.



Ilustración 20. Tipo de carátula y embalaje para una distribución en varios mercados (Fukuma)

Por último, habría que destacar que en el último par de años, las compañías discográficas y los portales comerciales que distribuyen las versiones MP3 de las grabaciones empiezan a incluir archivos gráficos de calidad en sus páginas Web con la intención de atraer al posible comprador para que adquiera alguna pista o el álbum completo, con un plus: la posibilidad de descargar la portada y el folleto en PDF.

Desafortunadamente, vemos también que algunas versiones integrales que habían sido promocionadas con esmero en formatos físicos, aparecen en las reediciones digitales en MP3 de bajo coste (véase la imagen central de la ilustración 21). Para dicha reedición del trabajo de Larrocha los editores no incluyeron una carátula de calidad que permita al discófilo inferir que se trata de un registro sonoro excepcional que tiene oportunidad de escuchar a través de un aparato de reducidas proporciones, gracias a la tecnología digital móvil.



Ilustración 21. Ejemplos de carátulas incluidos en ediciones MP3 (Pizarro, Larrocha, Baselga)

Creemos que las discográficas y distribuidoras deben seguir respaldando las buenas grabaciones con páginas Web afines a la alta calidad musical de los registros sonoros que promocionan. Ello causará mayores ventas y un apoyo de los discófilos que, aunque no dejen de comprar discos compactos y vinilos, se acercan cada vez más a los portales digitales para adquirir pistas sueltas o álbumes de aquellos registros que les interesan medianamente y que estarían dispuestos a conseguir en versión MP3, pero para que ocurra, deben ser igualmente seducidos por un entorno publicitario adecuado.

Discusión

Investigaciones precedentes han enfocado la atención en indagar el grado de intermedialidad de la cubierta de disco proponiendo por un lado que la representación es inherente a la música y, por otro, que es solo un marco accesorio. Ambas posturas son correctas y erróneas a la vez dependiendo el ejemplo que se estudie, pues hay portadas que siguen una línea de diseño estandarizada mientras que otras destacan por su potencial semántico.

En cuanto a la clasificación por Arvidson (2007: 70) su aplicación no es del todo útil para nuestro caso de estudio, según las relaciones posibles mencionadas por ese autor: *a)* “Marco como objeto, que apunta hacia sí mismo”: no encontramos carátulas de *Iberia* que puedan ser incluidas en esta categoría. *b)* “De marco a marco, que apunta hacia otras portadas en una relación intertextual”: encontramos dicha relación entre la primera y segunda reediciones en CD de la versión de Esteban Sánchez, así como entre el disco de Nicholas Unwin y la reedición de bajo coste de la versión de Ricardo Requejo. *c)* “De marco a música, como marca de identificación”, prácticamente todas las ediciones discográficas de la integral de *Iberia* incluyen la referencia hacia el nombre de la obra, el compositor y el intérprete en la portada. *d)* “Marco-música, como colaboración entre pintura, texto y música”: una versión destacada en esta categoría es la grabación de Yoram Ish-Hurwitz, donde existe una interacción simbiótica entre dichos elementos. Por otra parte, Ismael López en su artículo “La muerte y resurrección de la portada de discos” menciona que «Al contrario de lo que ha sucedido en otros campos del diseño gráfico, una visión detallada de la historia de las portadas de discos mostrará una falta de patrones a la hora de diseñar» (2014: 38). Lo cual de momento es verdad ya que existe un inmenso número de grabaciones sonoras que fueron producidas en el siglo XX y lo que va del XXI, las cuales aún aguardan por un estudio sistemático donde grupos de investigadores de distintas partes de mundo analicen una muestra significativa de manera coordinada. No obstante, conforme se avance y diversifique el estudio de la grabación sonora aparecerán nuevas taxonomías que permitan clasificar las líneas de diseño.

De forma resumida, podemos decir que las soluciones visuales realizadas por los sellos discográficos para la comercialización de la integral de *Iberia* se concentran principalmente en relacionar esta obra con paisajes españoles (29 carátulas), en especial situados en Andalucía. Asimismo, otra solución eficaz es incluir en la portada el retrato del intérprete para personalizar la versión sonora incluida (25), aunque a veces también el retrato del compositor es empleado para representar esta música (8). El traje y baile flamenco son importantes ya que en cierta manera se derivan de las primeras representaciones visuales ligadas a las portadas de la primera edición de la partitura (11). Es llamativa la asociación que se hace con la obra de Francisco de Goya (8), dado que más bien fue Granados, y no Albéniz, quien escribió sus Goyescas y otras obras musicales que se pudieran relacionar de manera natural con la obra de dicho pintor. Existen otros temas visuales que se han relacionado tardíamente con *Iberia* en un afán de presentar este producto a otros colectivos, como pudiera ser el aficionado a la fiesta brava (4).

En particular, el análisis realizado en este trabajo de investigación nos permite sugerir que más que una progresión lineal de soluciones cada vez más certeras en su intención por representar la música clásica, se observa una diversidad de propuestas visuales que no necesariamente buscan traducir la música sino ampliar el grupo de potenciales compradores, sin que haya una secuencia cronológica, sino más bien temas iconográficos que han sido explotados con menor o mayor éxito dependiendo del sello discográfico y de las intenciones del diseñador gráfico. Por tanto, las posturas presentadas por estudiosos como Cook, Licht y Arvidson pueden ser extrapoladas a nuestro caso de estudio, pero dependiendo la edición discográfica que se escoja podremos

argumentar en uno u otro sentido. De ahí que se requiere más trabajos sistemáticos sobre corpus de grabaciones procedentes de diversas vertientes musicales para poder precisar la función que ha desempeñado la cubierta de discos a través del tiempo.

Conclusiones

Es importante señalar que la investigación realizada cubrió prácticamente en su totalidad las portadas aparecidas en las grabaciones integrales de *Iberia*. En el caso específico de esta composición de Albéniz era un aspecto que estaba pendiente de estudio y que urgía que fuese abordado debido al alto número de registros integrales de esta colección de piezas para piano. En ese sentido, nuestro trabajo sistemático es pionero en esa línea de investigación, no sólo en relación con esta obra de Albéniz, sino en cuanto a la iconografía de los registros sonoros de la música clásica.

Después de realizado este estudio, de manera particular podemos afirmar que desde la aparición de la primera portada de *Iberia*, al iniciarse la segunda mitad del siglo XX, los temas relacionados con esta obra de Isaac Albéniz se fueron ampliando de modo paulatino y conforme pasaron los años las temáticas fueron siendo más atrevidas con la intención de sobresalir entre el grupo de grabaciones disponibles. En este sentido, las compañías discográficas tuvieron que ser más imaginativas al escoger los temas de las portadas para atraer de manera eficaz la atención de los posibles compradores. Por lo tanto, el aumento de oferta hizo que los diseñadores gráficos fueran cada vez más audaces al unir *Iberia* con representaciones fuera del cliché español romántico asociado con esta obra, sabiendo de antemano que una buena portada puede acrecentar las ventas al seducir visualmente al comprador y siendo cautelosos para evitar elegir un tema totalmente inconexo o mal amalgamado a esta colección de piezas, ya que esta última decisión puede afectar negativamente su comercialización.

De manera general, concluimos que la portada de una grabación de música clásica es un elemento clave para obtener una buena aceptación del producto en el punto de venta al atraer la atención del posible comprador. Se debe tener en cuenta que quien adquiere este tipo de repertorio también responde a la publicidad y mercadeo, por tanto los sellos discográficos deben revalorar el quehacer del diseñador y entender que su labor es fundamental al momento de crear una composición visual que vista de forma adecuada el trabajo conjunto del intérprete y del compositor presente en el registro sonoro.

Asimismo, creemos muy importante que este elemento visual de la grabación de música clásica debe ser estudiado por musicólogos e historiadores del arte al ser un factor que puede ser determinante en la correcta difusión y exitosa recepción de una edición discográfica, independientemente de la calidad musical del registro. Esperamos que este ensayo sirva de ejemplo para motivar avances en la línea de investigación sobre la iconografía musical aplicada a las portadas de discos.

BIBLIOGRAFÍA

- Albéniz, Isaac. [1906]. "Triana" [del segundo cuaderno], *Iberia. 12 nouvelles impressions en quatre cahiers*. [partitura]. Madrid: Unión Musical Española, [s.a.].
- Arvidson, Jens. 2007. "To Stitch the Cut...: The Record Sleeve and its Intermedial Status". En *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, ed. Jens Arvidson, 55-83. Lund: Intermedia Studies Press.
- Cook, Nicholas. 1998. "The Domestic Gesamtkunstwerk, or Record Sleeves and Reception". En *Composition - Performance - Reception: Studies in the Creative Process in Music*, ed. Wyndham Thomas, 105-117. Aldershot: Ashgate.
- Gómez Alonso, Rafael. 2001, *Análisis de la imagen: estética audiovisual*. Madrid: Laberinto. Grønstad Asbjørn; Vågnes, Øyvind (ed.). 2010. *Coverscaping: Discovering Album Aesthetics*. University of Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Licht, Alan. 2002. "Record cover as Parerga". En *Look at the Music/SeeSound. A Sound Art Anthology*, ed. Thomas Millroth et al., 55-58. Ystads konstmuseum; Neon Gallery, Brösarp; Museet for Samtidskunst, Roskilde.
- Llorens Cisteró, José M. 1959. "Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística". *Anuario Musical*. vol. 14.
- López Medel, Ismael. 2014. "La muerte y resurrección de la portada de discos". *Index. Comunicación: revista científica de comunicación aplicada*. nº 4 (1): 37-58. Universidad Rey Juan Carlos: Departamento de Ciencias de la Comunicación y Lengua Española.
- Marzal Felici, Javier. 2007. *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Sánchez, Alfonso. 2013. "Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Musical Review* 17 [Fecha de consulta: 13/05/2015].
- Scherg, Horst. 2008. *Classique: cover art for classical music*. Berlin: Gestalten.
- Schmitz, Martina. 1987. *Album Cover: Geschichte und Ästhetik einer Schallplattenverpackung in den USA nach 1940, Designer – Stile – Inhalte*. München: Scaneg.
- Torres Mulas, Jacinto. 1998. *Iberia de Isaac Albéniz, al través de sus manuscritos = Iberia by Isaac Albéniz through the manuscripts*. Madrid; Barcelona: EMEC - EDEMS.
- Witteloostuyn, Jaco van. 1997. *Classical long playing record: design, production and reproduction: a comprehensive survey*, trad. [Dutch] Antoon Hurkmans, Evelyn Kort-Van Kaam, Shawm Kreitzman. Rotterdam: A.A. Balkema.

Referencias discográficas

- Baselga, Miguel. 2010. *Isaac Albéniz. 150 year celebration collection* [reedición: MP3]. Suecia: X5 Music Group, [n.d.].
- Block, Michel. © 1977. *Albéniz: Iberia; Navarra* [reedición: disco de 33 rpm]. US: Connoisseur Society CS-2120/2121.
- Chauzu, Olivier. 2007. *Isaac Albéniz: Iberia* [CD]. Francia: Calliope, CAL 9398.9.
- Ciccolini, Aldo. 1973. *Albéniz: Iberia. Complete books I through IV* [reedición: disco de 33 rpm]. US: Seraphim SIB 6091.
- Díaz-Jerez, Gustavo. DL 2009. *Isaac Albéniz (1860-1909: Suite Iberia, La Vega Azulejos, Navarra* [CD]. Madrid: SEdeM, El patrimonio musical hispano 21.
- Echániz, José. © 1955. *Albéniz: Iberia complete* [disco de 33 rpm]. New York: Westminster Records, XWN-2217 2LP = WAL 219.
- Fernández, Eduardo. 2010. *Albéniz: Iberia* [CD]. Madrid: Warner Music Spain, 5249807612.
- Floyd, Pink. 1973. *The Dark Side of the Moon* [disco de 33 rpm]. Londres: Harvest Records, SMAS-11163.
- Fukuma, Kotaro. 2008. *Albéniz: Iberia* [CD]. Japón: Harmony Japan, HCC 2041/42.
- Hamelin, Marc-André. 2005. *Albéniz: Iberia* [CD]. Londres: Hyperion Records, CDA67476/7.
- Heisser, Jean-François. 2004. *Albéniz: Iberia* [reedición: CD]. Warner music France, Erato 4509-94807-2; AMG Album ID W 54206.

- Helfffer, Claude. DL 1974. *Isaac Albéniz: Suite para piano "Iberia"* [reedición: disco de 33 rpm]. Madrid: Marfer, álbum 111-S.
- _____. 2005. *Albéniz: Iberia* [reedición: CD]. Universal Classics France, Accord, 4767931, © 1963.
- Huidobro, Ángel. 2004. *Isaac Albéniz: Iberia* [CD]. Madrid: Several Records, SRD-298/9.
- Ish-Hurwitz, Yoram. © 2009. *Albéniz: Ibéria vol 2, book 3 & 4* [SACD]. UE: Turtle Records TR75530, Turtle Records/Edison Production Company.
- Larrocha, Alicia de. DL 1958. *I. Albéniz: Iberia y Navarra* [disco de 33 rpm]. [Madrid]: Hispavox HH 1076, HH 1077.
- _____. DL 1959. *Albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm]. Francia: Vega C30 A 222/223, Les grands compositeurs espagnols. Collection Hispavox.
- _____. 1963. *Isaac Albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm]. Francia: Erato, duetto, DUE 20236/37.
- _____. DL 1964. *I. Albéniz, Iberia Navarra, nueva interpretación de Alicia de Larrocha* [disco de 33 rpm]. Madrid: Hispavox, HH 10-89/10-90.
- _____. 1979. *Albéniz: Iberia* [reedición: disco de 33 rpm]. US: Turnabout TV, 34750/51.
- _____. DL 1991. *Albéniz, Iberia* [reedición en CD]. Madrid: Hispavox. Classica, 80-81.
- _____. 2009. *Albeniz, Iberia Suites* [reedición MP3]. US: Denon Essentials, [n.d.].
- _____. [s.a.]. *The Art of Alicia de Larrocha. Albeniz* [reedición: CD]. Japón: HispaVox/Shinseido SGR 4001~3.
- Loriod, Yvonne. DL 1958. *Albéniz: Iberia* [disco de 33 rpm]. [Francia]: Vega, C30 127/128.
- Montiel, Marisa. 2009. *Albéniz: Suite Iberia, Navarra* [CD]. Sello Autor, SA01590.
- Muraro, Roger. 2004. *Albéniz: Iberia* [reedición: CD]. Francia, Universal Classics France, Accord 465357-2, © 1997.
- New York Philharmonic. 1942. *Beethoven "Emperor - Piano Concerto No. 5 in E-Flat"* [disco de 48 rpm]. Rudolf Serkin (piano), Bruno Walter (director). Columbia Masterworks, M-500. Alex Steinweiss (portada).
- Okada, Hiromi. 2001. *Albéniz: Iberia* [CD]. Japón: Camerata Tokyo 28CM 639, © © 2001.
- Orozco, Rafael. 1996. *Isaac Albéniz: Iberia, Cantos de España* [reedición: CD]. [Francia]: Naive, V4663, © 1992.
- Peña, Sergio. 2000. *Isaac Albéniz: Navarra, Córdoba, Iberia, Suite Española* [CD]. US: The Orchard 669910552322; SP4455.
- Pérez, Luis Fernando. © 2007. *Albéniz. Suite Iberia, Navarra* [CD]. Madrid: Verso, VRS 2045.
- Pizarro, Artur. 2010. *Enrique Granados, Goyescas, Isaac Albéniz: Iberia* [SACD]. UK: Linn Records CKD 355.
- Querol, Leopoldo. 1954. *Iberia, suite complete pour piano (avec Navarra)* [disco de 33 rpm]. [Francia]: Ducretet Thomson, LPG 8557/8.
- Rembrandt, Henriette. 2008. *Iberia: doce impressions pour piano* [CD]. Albéniz: integral pour piano, vol. 1. Paris: Cassiopée Disques, 969352.
- Sabater, Rosa. 1967. *Iberia* [disco de 33 rpm]. DECCA, Madrid: [Columbia], SXL 29033/34.
- Sánchez, Esteban. DL 1969. *Albéniz, Suite Iberia* [disco de 33 rpm]. Barcelona: Llorach Audio, Ensayo 15-16.
- _____. DL 1997. *Albéniz: Iberia* [reedición: CD]. Barcelona: Ensayo ENY-CD-9712 ADD.
- Torres-Pardo, Rosa. 2006. *Isaac Albéniz: Iberia* [CD]. Madrid: Glossa Music, GSP98005.
- Uehara, Yukiné. 2007-2009. *Albéniz, las obras para piano de Isaac Albéniz* [CD]. Japón: ALM Records, ALCD 7110.
- Unwin, Nicholas. 2000. *Albéniz: Iberia* [CD]. UK: Chandos Records, CHAN 9850.
- Yoram Ish-Hurwitz. © 2009. *Albéniz: Ibéria vol 1, book 1 & 2* [SACD], UE: Turtle Records TR75529, Turtle Records/Edison Production Company.
-

Alfonso Pérez Sánchez es pianista y musicólogo. Es profesor de tiempo completo en el Departamento de Música y miembro del Núcleo Básico del Posgrado en Artes de la Universidad de Guanajuato (México). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del CONACyT. Realizó su Doctorado en Historia y Ciencia de la Música en la Universidad Complutense de Madrid y su Maestría en Música en el San Francisco Conservatory of Music (EE.UU.).

Cita recomendada

Pérez Sánchez, Alfonso. 2015. "Iconografía musical aplicada: Las portadas de discos de Iberia de Isaac Albéniz como caso de estudio". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES