

LA VISUALIDAD DE LA MÚSICA EN EL PACKAGING DE LOS DISCOS. LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE MARÍA EN LAS PORTADAS DE LOS ÁLBUMES MUSICALES

THE VISUALITY OF MUSIC IN THE PACKAGING OF RECORDS. THE ICONOGRAPHIC TYPES OF MARY ON THE COVERS OF MUSICAL ALBUMS

C. MONTIEL SEGÚI BALAGUER

(Universitat de València)

RESUMEN

Los álbumes musicales ilustrados son manifestaciones artísticas multidisciplinares que sirven de campo abierto para la expresión de la Cultura Visual. Se caracterizan por contener, además del disco físico y la portada ilustrada, elementos extra en su interior que, por su carácter de interacción, hacen al receptor partícipe activo, pudiendo considerar al álbum musical arte inmersivo. El interés que suscitan las ilustraciones de los discos se debe a la buena recepción de estos fundamentada, en parte, en la tradición cultural codificada, utilizada como estrategia de representación. Muchos de sus programas visuales formulan los tipos iconográficos de la tradición cristiana, y, por consiguiente, esa transmisión de las Escrituras Sagradas al ámbito de la cultura popular permite su investigación desde la perspectiva de los *Cultural Biblical Studies*. Este trabajo atiende a estas cuestiones a través del estudio de la visualidad de María en dicho *packaging* de los discos.

Palabras clave: álbum musical ilustrado, arte inmersivo, *Cultural Biblical Studies*, Virgen María, Cultura Visual, Retórica.

Esta investigación forma parte del proyecto "Tradiciones y transgresiones en torno al cuerpo en la cultura contemporánea (siglos XIX-XXI)" (CIGE/2023/44) financiado por la Generalitat Valenciana. Así mismo esta investigación fue financiada por la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital (Generalitat Valenciana): proyecto de investigación "Los tipos iconográficos conceptuales de María" GV/2021/123.

ABSTRACT

Illustrated music albums represent a multidisciplinary artistic phenomenon, constituting an open field for the expression of Visual Culture. They are characterised by the fact that, in addition to the physical record and the illustrated cover, they contain extra elements on the inside which, due to their interactive nature, make the receiver an active participant. The music album can therefore be considered immersive art. The interest in album artwork is due to its favourable reception, which is in part based on the use of codified cultural traditions as a representation strategy. Many of their visual programmes utilise iconographic types drawn from the Christian tradition. Consequently, this transmission of the Holy Scriptures to the sphere of popular culture allows them to be investigated from the perspective of *Cultural Biblical Studies*. This paper addresses these questions through the study of the visuality of Mary in the packaging of the discs.

Keywords: Illustrated music album, immersive art, *Cultural Biblical Studies*, Virgin Mary, Visual Culture, Rhetoric.

RESUM

LA VISUALITAT DE LA MÚSICA EN EL PACKAGING DELS DISCOS. ELS TIPUS ICONOGRÀFICS DE MARIA EN LES PORTADES DELS ÀLBUMS MUSICALS

Els àlbums il·lustrats són manifestacions artístiques multidisciplinàries que serveixen de camp obert per a l'expressió de la Cultura Visual. Es caracteritzen per contenir, a banda del disc físic i la portada il·lustrada, elements extra en l'interior que, pel seu caràcter d'interacció, fan al receptor participant actiu, podent considerar l'àlbum musical art immersiu. L'interès que susciten les il·lustracions dels discos es deu a la bona recepció d'aquests fonamentats, en part, en la tradició cultural codificada, utilitzada com a estratègia de representació. Molts dels seus programes visuals formulen els tipus iconogràfics de la tradició cristiana, i, consegüentment, eixa transmissió de les Sagrades Escripures a l'àmbit de la cultura permet investigar des de la perspectiva dels *Cultural Biblical Studies*. Aquest treball atén aquestes qüestions a través de l'estudi de la visualitat de Maria en dit packaging dels discos. .

Paraules clau: Àlbum musical il·lustrat, art immersiu, *Cultural Biblical Studies*, Verge Maria, cultura visual, retòrica.

EL ÁLBUM MUSICAL ILUSTRADO

Las portadas de discos han servido de soporte idóneo para exponer las tendencias artísticas y modas estéticas en el devenir de la Historia de la Música. Estas son un medio de comunicación que transmite de manera directa un mensaje, un modo de expresión, a la vez que son sustento económico para el ilustrador.¹ El diseño de las mismas se engloba dentro del estudio de las Artes Gráficas por su procedimiento de impresión gráfica sobre papel, y, en la actualidad, suele responder a una reprografía digital de seriación impresa. Además, por el alto grado de contenido comunicativo con excelsa carga retórica y, por tanto, competencia comercial y sus consiguientes estrategias de marketing y promoción desarrolladas a su alrededor y en beneficio de obtener ventas,² su exposición gráfica puede ser abordada desde los estudios de la Publicidad.³

- 1 «El diseño de cubiertas se convirtió en una profesión muy envidiada, que atraía por igual a artistas y diseñadores. Como Bob Jones dijo, “las cubiertas de los álbumes era una forma decente de ganarse la vida con un margen muy amplio de expresión” [...] diseñar una cubierta era algo prestigioso incluso entre los mismos artistas.» GRANT, Angelynn (1999), «La Edad de Oro de las cubiertas de Jazz», en María CASANOVA (coord.), *Jazz gráfico. Diseño y fotografía en el disco de jazz (1940-1968)*, Valencia, IVAM, p. 36.
- 2 Por ejemplo, Bauxauli y González en el estudio de Rosalía sobre «El malquerer» aluden a la evolución de la cantante como producto conformado, una construcción visual que la empodera como representante de la España urbana y de lo femenino. BAUXAULI, Raquel y GONZÁLEZ, Esther (2019), «Rosalía y el discurso visual de El mal querer. Arte y folclore para un empoderamiento femenino», *Cuadernos de Etnomusicología*, n°14, pp. 18-43.
- 3 Se hace referencia, principalmente, a estas dos ciencias, pero existen otras disciplinas que pueden atender al estudio de este género artístico como pudieran ser: la Sociología, la Antropología, etc.

El espacio reservado al discurso visual de la carátula –aunque, en principio, auspiciada bajo una común concepción creadora junto a la unidad musical–, no actúa en la misma y «única línea de lectura»⁴ que toda la obra, ya que la portada y el disco son constituyentes de dos fisicidades distintas y sus soportes como documentos son espacios que difieren en este sentido. Sin embargo, los diseños de las portadas de los discos no son manifestaciones disociadas ya que, junto a la unidad de la música grabada, forman parte de una misma articulación artística llamada álbum musical. El estándar dentro de los parámetros normalizados de estos álbumes se compone de dos partes: portada ilustrada⁵ y disco de reproducción musical –que por su cualidad plástica puede contener significado–,⁶ pero, en la actualidad, se adicionan otros componentes a la obra. Cuando a la parte simplificada se le añaden elementos extra que son parte del conjunto de la ilustración y de la representación creada para el álbum musical, y que configuran tanto su parte física como son igualmente portadores de la aproximación connotativa: portada; objetos como libreto, póster, pegatinas, púas; formato del disco (CD, cassette, vinilo) y sus características formales (ilustrado, grabado, troquelado, multicolor, monocromo),⁷ etc., se le conoce como diseño de *packaging* (embalaje), conformando, así, lo que podemos denominar un álbum musical ilustrado. Esta materialidad no sólo

- 4 Barthes reflexiona sobre los espacios no homogeneizados partícipes en la estructura del discurso fotográfico. BARTHES, Roland (2020), *Imágenes, gestos y voces. Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, p. 12.
- 5 El diseño de álbumes comenzó a finales de los años treinta del siglo pasado y principios de los cuarenta. Columbia Records contrató a Alex Steinweiss al que se le debe la ideación y creación de portada para en disco Long Play de diez pulgadas, «una funda-envoltorio, consistente en una base de cartón en la que se pegaba un papel sobre el cual iba impreso el sello». GRANT, «La Edad de Oro de las cubiertas de Jazz», p. 36.
- 6 El disco en sí puede adquirir formas concretas en relación al significado en ediciones especiales, forma de corazón, de bandera, de mapa, por ejemplo. Pero también la elección de un color para el disco juega un papel primordial para conducir hacia el significado de la obra. De tal manera, por ejemplo, para el disco *Martin Luther King at Zion Hill* (1962), contenedor de varios discursos del defensor de los derechos civiles de EEUU que murió por disparo de bala, se mantuvo el color negro del acetato, pero con la adición de manchas rojas en sus bordes simulando la sangre derramada. Véase en BENEDETTI, Alessandro (2009), *Extraordinary Records*, China, Taschen, p. 247-248.
- 7 «Aunque la mayoría de los vinilos coloreados se produjeron entre 1960 y 1970, algunos discos de este tipo se remontan a la década de 1950». BENEDETTI, *Extraordinary Records*, p. 14.

refuerza el contenido significativo de la creación, sino que añade un importante sentido de interacción, como luego veremos,⁸ haciendo al comprador partícipe activo de la misma obra original, que se convierte en un verdadero objeto de colección con cualidad de *unicum* que crece en demanda. Un álbum musical ilustrado es, por tanto, un álbum musical de autor, que puede tener, de alguna manera, un grado de interacción con el receptor de la creación, el comprador, y puede ser, por tanto, considerado un arte inmersivo. Se trata de una obra de arte total donde todos sus conjuntos de creación, aunados bajo la persuasión retórica, se dirigen hacia la consecución de un mismo significado. En este género, la unión de imagen, palabra y música evidencia el poder de las artes en estado multidisciplinar, en cierto modo, sustrato heredado de la Emblemática, fenómeno cultural europeo propio del siglo XVI que revolucionaría los estándares de representación artística proyectando su discurso propedéutico, coordinando distintas artes bajo la ciencia retórica verbo-visual, y verbo-visual-musical para la tipología que atañe a la Emblemática y al sonido.

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967) fue el álbum musical ilustrado pionero en *packaging*. La edición del mismo incluía, por primera vez, además de una de las portadas más influyentes de la historia,⁹ las letras de las canciones, condecoraciones de sargento, insignias, gafas y bigotes de cartón para disfrazarse de sargento pimienta haciendo al comprador partícipe de la obra (como cualquier arte inmersivo), inmiscuyéndolo en el relato ideado por McCartney que consistía en crear una banda ficticia liderada por el sargento imaginario y una banda en construcción. En el cartón para recortar se podía leer: «SGT. PEPPERS CUT-OUTS. 1. Moustache 2. Picture Card 3. Stripes 4. Badges 5. Stand Up» (Fig. 1).

8 Algo similar ocurre con el álbum ilustrado literario. Según López Vílchez y García Sánchez el álbum ilustrado destaca por ser una creación inmersiva multisensorial donde el todo es la suma de sus partes. LÓPEZ VÍLCHEZ, Inmaculada y GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio (2024), «El álbum ilustrado» en *Ilustración, cómic, edición, artes gráficas, concepto art*, Madrid, Cátedra, pp.169-234.

9 El álbum «descubre una posible influencia de Eugène Disdèri (1819-1889) en su obra «Mosaico de artistas» (1865), en donde observamos una tarjeta postal nutrida de importantes personajes; un resultado similar obtuvo The Beatles cuando incluyeron en la imagen a ídolos populares como Marilyn Monroe, Charles Chaplin, Albert Einstein, Karlheinz Stockhausen, Oscar Wilde, Mae West, etc. Además, por primera vez, se incluían las letras de las canciones en un álbum pop y cada uno de estos temas sonaba de manera concatenada con el siguiente sin irrupciones». SEGÚ BALAGUER, C. Montiel y VELA, Marta (2020), «The Beatles: tradición, vanguardia... y expresividad», *Revista Humanidades*, vol. 10:1.

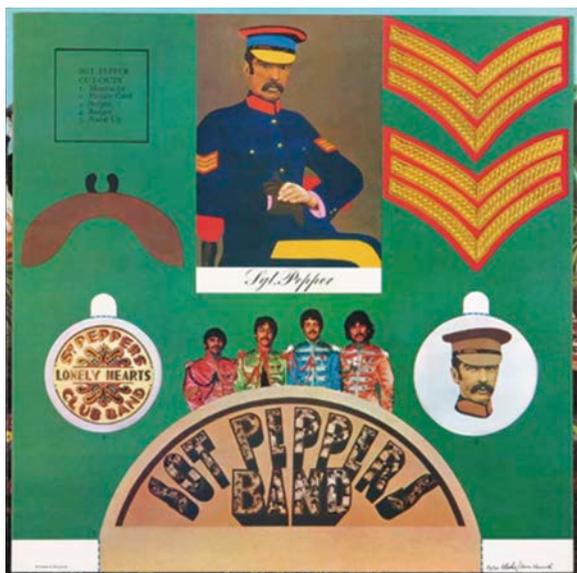


Fig. 1. The Beatles, *Sgt. Peppers...*, 1967.

Se buscó, paralelamente, una coherencia estructural-armónica en la concatenación de canciones.¹⁰ Es innegable la aportación musical de The Beatles, pero, también contribuyeron a una gran renovación estética tanto con la moda que ataviaban, y sus peinados, como con las portadas de sus discos que discurrían representativas de las tendencias artísticas. The Beatles emprendieron como *modus operandi* la fusión de las artes obteniendo como resultado un producto potenciado, es decir, sus discos se conceptualizaban como una unidad artística. La interacción del objeto artístico con el receptor refiere a una obra abierta, a un espacio de diálogo; no sólo el participante es un activo en la música y su recepción sensorial en el despertar de las emociones, sino que todas las partes tangibles del objeto, en este caso nos referimos al álbum musical ilustrado, crea una situación de contacto entre la obra y el destinatario.

La portada diseñada por Andy Warhol y Craig Braun que ilustra la Banana Pop sobre fondo blanco del álbum de «*The Vervet Underground & Nico*» (1967) invitaba, en sus primeros ejemplares, a «pelarse» a través de una pegatina. En el ángulo superior derecho se escribió: *Peel slowly and see,*

10 EVEREST, Walter (2017), *The Beatles como músicos. De Revolver a la Antología*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

y al estilar de la «piel» asomaba en la fruta el color de la carnosidad. De tal manera, esta conceptualización puede entenderse como una «participación co-creación»¹¹ en el diseño de la carátula al accionar el adhesivo. Algo similar ocurrió en las primeras ediciones de «*Sticky Fingers*» de The Rolling Stones dónde la entrepierna masculina estaba dotada de una cremallera real incrustada en el cartón sobre el vaquero, fotografía de Billy Name, que hacía activo participante al receptor de la obra que al desbrochar la bragueta dejaba al descubierto el calzoncillo blanco firmado por Warhol, diseñador de la carátula junto a Craig Braun. La carta que se conserva del 21 de abril de 1969 sobre la solicitud del grupo para realizar la obra de la carátula deja entender cómo el grupo le mostró previamente a Warhol todo el material sonoro para que creara la obra a partir de la escucha musical, por lo que podemos sobreentender una intención de correspondencia en los significados entre los elementos artísticos de la obra: «*Dear Andy, I'm really pleased you can do the art-work for our new hits album. Here are 2 boxes of material which you can use, and the record*».¹² «*Sticky Fingers*» alcanzó los tres millones de copias vendidas, fue número uno en las listas británicas y norteamericanas, una obra de arte total que dispuso imagen, palabra y música en la consecución de un mismo fin. La provocación no sólo se hallaba en el deleitoso rock sino en las letras como la de *Can't you hear me knocking*, un alegato al sexo y a las drogas; o la transparente *Bitch*, y, por ende, una portada muy atrevida y hasta entonces inaudita, censurada en España, que *visionaba* la llegada del rock duro con grupos como Aerosmith, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath, Kiss, AC/DC, Van Halen, entre otros.

En la intensidad visual en la que actualmente vivimos, los artistas, editores o ilustradores toman conciencia de cómo el poder de la imagen refuerza el éxito musical hasta el punto, incluso a veces, de independizarse de la propia música a la que presentan en forma. De tal manera, el creador de las portadas de los discos se basa en las grandes obras de la Historia del Arte y en la codificación cultural de las imágenes como un recurso expresivo y, sobre todo, como una estrategia de representación más a parte de la propia música, asemejándose así, también, al discurso publicitario,¹³ tradu-

11 MARTÍN PRADA, Juan (2023), *Teoría del Arte y Cultura Digital*, Madrid, AKAL/Arte Contemporáneo, p.167-168.

12 *La época dorada del diseño de carátulas*, 28 de junio de 2012, Tintaestudio, Tinta Diseño Gráfico. [<https://tintaestudio.wordpress.com/2012/06/28/la-epoca-dorada-del-diseno-de-caratulas/>]

13 «¿Dónde extrae la publicidad su fuerza? [...]La creación publicitaria supone en realidad un proceso de recorte de elementos entresacados de un *continuum* cultural y reordenados en

ciendo los diseños en imágenes de poder basadas en la tradición cultural convencionalizada,¹⁴ siendo así imágenes no construidas sino prestadas como un modo de apropiación y uso cultural.

El diseño de una gran mayoría de carátulas se ha basado en las grandes obras de la Historia del Arte. Por citar algunos ejemplos de los muchos existentes: «Viva la vida» de Coldplay se fundamenta en «La libertad guiando al pueblo» de Delacroix; *Celebration* de Madonna hace un guiño a la Marilyn de Warhol; «Use your illusion» de Guns N' Roses, editada por Mark Kostabi, recoge un detalle de «La escuela de Atenas» de Rafael; Nefertiti inspira la efigie de Beyoncé; Lady Gaga en la carátula de Jeff Koons «ArtPop» (2013) utiliza «El nacimiento de Venus» de Botticelli; o Rosalía con «Motomami» se escenifica como esa Venus resurgida que combina tradición y contemporaneidad, entre muchísimos ejemplos más.

RETÓRICA VISUAL DE LA MÚSICA EN EL PACKAGING DE LOS DISCOS

Los frontispicios de los álbumes musicales forman parte del discurso significativo de la obra que ilustran. Generalmente, impregnados de una áurea que compete a la retórica visual, su arma velada es la persuasión comercial que atrae al comprador melómano a sentirse interesado por saber cómo suena aquella portada, buscando una cadencia de plenitud connotativa entre cada parte de la misma articulación artística.

El público receptor establece nexos de interpretación común entre lo visual –que comprende un motivo *imago* y otro tipográfico–, y lo meramente auditivo, en algunos casos, sustentado por un texto literario. Todos juntos prescriben el mensaje. Aún así, no siempre existe la correspondencia significativa entre la estructura visual inicial y el contenido sonoro; en ocasiones, la obra visual gráfica de un disco logra su autonomía y reconocimiento propio, sin poner en cuestión con esto su calidad musical. Una obra ilustrada de un álbum puede ser concebida con una finalidad de la que acaba

un contexto publicitario, transformándose en signos aptos para ser transmitidos a través de medios impersonales. La cultura es, pues, el sol alrededor del cual gira la publicidad y del que extrae su energía. Y los mensajes son acontecimientos que se producen con relación a un determinado marco cultural. La publicidad trabaja sobre la cultura y lo que caracteriza es su capacidad de apropiación, la apropiación estratégica de todos los hábitos, de todos los lenguajes, de todas las modas, de todas las formas artísticas». EGUIZÁBAL, Raúl (2011), *Teoría de la Publicidad*, Madrid, Cátedra, pp. 139-141.

14 «La continuidad y variación de las imágenes a lo largo de la historia conformaría la tradición cultural convencionalizada». GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2008), *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, vol. 2, Madrid, Encuentro, p. 340.

emancipándose si sus razones estéticas y significantes funcionan independientemente de las de la música para la que fue creado dicho diseño de portada, aunque por lo general, existe cierta consonancia exitosa entre ambas organizaciones. El discurso de las imágenes en los diseños gráficos de la música tiene una inclinación comercial, sustentada, en ocasiones, por el préstamo de las imágenes de la cultura con un poder adquirido por el proceso de codificación. A veces ese poder se direcciona hacia la provocación, como veremos en algún caso. Por tanto, los álbumes musicales ilustrados pueden ser estudiados tanto desde la disciplina de la Historia del Arte como la de la Publicidad. De esta dualidad interpretativa fue testigo el contexto del *fin de siècle* con la ferviente ebullición productiva de las Artes Gráficas publicitarias, gracias al avance en los procesos de impresión. Los carteles publicitarios, llamados en su desarrollo «carteles de autor»,¹⁵ fueron pensados para anunciar de forma festiva un evento de goce, social, o para publicitar y potenciar la compra de los productos de la nueva sociedad de consumo. Su estudio detallado ha demostrado la autosuficiencia que confirió su cualidad y calidad artística, puesta al servicio de la emergente burguesía moderna convertida en testigo del nacimiento de la nueva cultura visual, aquella sociedad en transformación que recibía las imágenes de la cultura moderna con dos enfoques: por un lado, con una intención cargada de estética que rompía los moldes del paisaje visual cotidiano del *flâuner* y, por otra parte, con un trasfondo publicitario y propagandístico fruto de la demanda de las masas para cubrir sus necesidades. En este escenario decimonónico la tendencia de interpretar la música en círculos reducidos y privados hará surgir las reducciones a piano de grandes piezas o creaciones musicales expofeso de composiciones breves de melodía acompañada, diseñada para cabarets, bailes, tertulias, teatros, fiestas, espectáculos de toda índole en las que jugará un papel muy importante el dibujante o ilustrador que con su trabajo animará la edición musical. Es importante señalar los trabajos en este ámbito de Toulouse-Lautrec, Willette, Steinweiss, entre otros, que ilustrarán los frontispicios musicales siendo, así, estos un antecedente para el género del diseño del álbum musical, que tenía en su esencia tanto la connotación artístico-expresiva –y su correspondiente implicación compensatorio-económica para el ilustrador–, así como la función comunicativa comercial, pues se trataba de vender la música impresa para ser interpretada.

15 «El cartel artístico es esencialmente un cartel de autor impregnado de individualismo y utilizado no solo como medio de comunicación sino como medio de expresión». EGUIZÁBAL, Raúl (2014), *El cartel en España*, Madrid, Cátedra, p. 19.

Las carátulas de los discos, artes gráficas también junto al cartel, contienen cierto parentesco con el carácter publicitario de los carteles¹⁶ ligado a estrategias persuasivas de comunicación, siendo estos, también, discursos ordenados que relacionan imagen y palabra. De hecho, la historia de la publicidad se desarrolla paralelamente a la de las imágenes.¹⁷ De tal manera, la historia del diseño gráfico en las carátulas de los discos se desarrolla no sólo en paralelo a la historia de la Cultura Visual sino, en consecuencia, con un desarrollo ligado al de la historia de la industria discográfica. Todos los cambios significativos que se produzcan en dicha industria, a saber, avances técnicos y tecnológicos hasta nuestra actualidad digital, afectarán a la edición de los frontispicios musicales. La evolución de los soportes (materiales y tamaño), el paso del vinilo al casete, luego al CD, la vuelta del acetato,¹⁸ así como la aparición del videoclip musical serán cruciales.¹⁹ A partir de este momento, el audiovisual²⁰ pasa a ser un reclamo de la Cultura Visual, el más prometedor para la música, incluso hoy en día— aunque ya existieron vídeos promocionales de corta duración—,²¹ sin

- 16 De hecho, muchas portadas sirven de imagen para los posters, chapas, camisetas, etc., que anuncian el evento musical a través del *merchandising*.
- 17 SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel (2021). «La persuasión de la imagen al servicio de la música: el cartel musical en las artes gráficas publicitarias», en Rocío CHAO-FERNÁNDEZ, Francisco C. ROSA-NAPAL, Aurelio CHAO-FERNÁNDEZ, Carol GILLANDERS y Rosa M. VICENTE ÁLVAREZ (eds.), *Actas del III Congreso Internacional de Música y Cultura para la Inclusión y la Innovación*, Universidade da Coruña, pp. 106-112.
- 18 Sobre el estudio del renacer del vinilo véase: LÓPEZ, Ismael (2014), «La muerte y la resurrección de la portada de discos», *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, nº4:1, pp. 37-58.
- 19 Para un estudio del recorrido histórico LÓPEZ, Ismael (2009), *El packaging de la música. Diseño discográfico y digital*, Argentina, La Crujía.
- 20 «Durante los 80, los álbumes fueron más que simples piezas de vinilo que se vendían con una atractiva cubierta. El vídeo supuso que se convirtieran en paquetes multimedia; las imágenes y las canciones fueron configuradas y definidas a la vez como películas [...] en 1983 ningún estudio de grabación se consideraba completo si no contaba con su propio departamento de vídeo. [...] Michael Jackson fue uno de los primeros artistas que supo apreciar enseguida el gran poder del vídeo, no sólo como medio de entretenimiento, sino también como vehículo para el cambio social» AUTY, Dan; CAWTHORNE, Justin; BARRET, Chris y DODD, Peter (2005), *Los discos más vendidos de los 80*, Madrid, Libsa, p.10.
- 21 «Penny Lane de The Beatles o videoclips como ‘El soldado desconocido’ para el álbum de The Doors, Waiting for the Sun. Hubo también experiencias en diversos medios, como la película de The Beatles Magical Mystery Tour o la serie de televisión de The Monkees, que se mantuvo dos temporadas, de 1966 a 1968». SCULATTI, Gene (2006), *Los 100 discos más vendidos de los 60*, Madrid, Libsa, p. 12.

dejar de lado el diseño conceptual del álbum musical ilustrado. La edición de los álbumes ilustrados de la música está alcanzando grandes esferas en la actualidad, tanto es así que, los premios Grammy de la música otorgan el Grammy Award for Best Recording Package desde 1959, así como el Grammy Award T Boxed or Special Limited Edition Package. De tal manera, los premios MIN, creados en 2009, para la música independiente también conceden un galardón a la categoría del mejor diseño de álbum, EP o single independientemente de su género musical.

LA VISUALIDAD DE MARÍA EN LAS PORTADAS DE DISCOS

La religión cristiana es una fuente recurrente para los programas visuales de la música, tanto en los audiovisuales como en las ilustraciones de los álbumes –así como en las temáticas o referencias en las canciones–. Los llamados *Cultural Biblical Studies*²² tratan la influencia de la Biblia²³ en el ámbito de la cultura popular, su acogida y las distintas maneras de interpretar el relato o reescribirlo estableciendo perspectivas diferentes, teniendo en cuenta que el uso de las Escrituras Sagradas, con cualquier intencionalidad, sirve, sin duda, para la transmisión en pro de este apostolado. En ese discurso de aplicación de los *Biblical Studies* tiene cabida el espacio de estudio para la música visual en relación a la representación de las fuentes sagradas, en el caso aquí estudiado vinculadas a las portadas de los álbumes musicales.

El culto a María se manifiesta primordial en la visualidad del arte religioso,²⁴ de tal manera, la Virgen es una personalidad reiterada en las cubiertas de los discos. Los ilustradores de la música basarán la representación de la Madre de Dios tanto en los tipos iconográficos de la tradición cristia-

22 «Los estudios bíblicos culturales han abierto la posibilidad y necesidades de enfrentarse a la Biblia no como una realidad religiosa, ni siquiera primeramente religiosa, sino como un objeto cultural cuyos contenidos constituyen una parte ineludible de la cultura occidental. Ese cambio ha sido producido, entre otros muchos motivos, por la secularización y pérdida de relevancia del elemento religioso en la sociedad». YEBRA ROVIRA, Carmen (2022), *Qué se sabe de...La Biblia y el arte occidental*, Navarra, Editorial Pueblo Divino, p. 60.

23 «Seguimos denominando obras bíblicas a aquellas en las que es claramente perceptible la influencia de otros textos ajenos a la Biblia. Nos referimos a la literatura apócrifa, a las leyendas, a las obras de teatro, a los comentarios de los Padres o a escritos de distinto tipo como obras devocionales que han quedado ligadas a lo bíblico». YEBRA ROVIRA, *Qué se sabe de...La Biblia y el arte occidental*, p. 26.

24 «Sin llegar a ser diosa, el papel que en la religión popular ha desempeñado, y por consiguiente en la iconografía, ha sido tan importante como el del mismo Dios». ESTEBAN LORENTE, Juan F. (2002), *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, p.211.

na,²⁵ conceptuales o narrativos, así como en invenciones de tema mariano desmarcados de toda fundamentación en las fuentes literarias, sin continuidad ni variación a diferencia de los tipos. Hay que destacar que la representación de María es una de las predilectas en los diseños gráficos de las cubiertas de la música Heavy, tal vez por ser un personaje que, aún siendo procurador del bien, en su imaginario tiene cabida la representación de las fuerzas de la iniquidad pudiendo ser modificado, así, el significado cultural de la imagen de un extremo a otro.

Una de las portadas más famosas sobre tema mariano fue la del LP vinilo del guitarrista Devadip Carlos Santana. *Abraxas* (Fig. 2), publicado por Columbia Records en 1970 sobre la obra del artista surrealista Abdul Mati Klarwein²⁶ «La anunciación» (1963), con tipografía del artista de Boulder, Colorado, Bob Venosa.



Fig. 2. Santana, *Abraxas*, 1970.

- 25 Sobre los estudios de los tipos iconográficos de la tradición cristiana véase el proyecto sobre los mismos en: <https://tipos.blogs.uv.es/author/mahiques/>.
- 26 Ilustrador también de las portadas de artistas como Miles Davis, Earth, Wind and Fire o Jimmy Hendrix, hace alusión en su obra a la Virgen en otra pintura titulada *Virgin Mary* de finales de los 60, donde muestra a una mujer sentada en lo que parece ser una playa fumando un cigarrillo con gafas de sol y aureola.

El disco contiene *tracks* que fusionan los ritmos de la música africana junto al rock más puro en la guitarra de Santana como son *Mother's Daughter*, *Black Magic Woman/Gypsy Queen*, *Hope you're feeling better*, *Samba pa ti*, *Oye cómo va*, etc. En este sentido, entre la portada y la música existen correspondencias de significados en cuanto a que la puesta en escena de un tema de lo más representativo en la cultura tradicional se realiza con el imaginario de una sociedad no occidentalizada. La «portada de autor» del disco muestra principalmente en su programa visual la anunciación del ángel a María, momento narrado tanto en las fuentes canónicas (Lc 1,26-38) como en las extra-canónicas (Evangelio Armenio de la Infancia, Protoevangelio de Santiago, Evangelio de Pseudo-Mateo y el Evangelio de la Natividad de María). El esquema compositivo vinculado al tipo convencional dispone a María a la derecha recibiendo la llegada del ángel a la izquierda cerca de ella. La paloma, atributo de María, reposa entre sus piernas destacando su color blanco sobre el oscuro de la piel de la chica.²⁷ El título del álbum se relaciona con una criatura demoníaca Abraxas, contraponiéndose al tema evangélico cristiano de la Anunciación. Retóricamente se expone la figura de la antífrasis, dos partes opuestas: el mal (en el título) y el bien (en la Anunciación representada). Además, la segunda canción de la cara A, «*Black Magic Woman/Gypsy Queen*», alude a una mujer que practica la magia negra. La contraportada del disco incorpora en algunas ediciones una frase del libro de Hermann Hesse, «*Demian*», que inspiró a Santana para dar título al álbum, en el que dice: «*We stood before it and began to freeze inside from the exertion*». *We questioned the painting, berated it, made love to it, prayed to it: We called it mother, called it whore and slut, called it out beloved, called it Abraxas...*».

Diversas portadas se basan en la tradición cultural para sus diseños. El álbum «*Malediction*» (Fig. 3) se fundamenta en «*La Virgen de la Consolación*» de William-Adolphe Bouguereau (1875, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, 2113).

27 La carátula del disco de grandes éxitos publicada por Santana en 1974 muestra el contraste de color entre una paloma sostenida con las manos de un hombre negro que la apoya sobre su torso desnudo.



Fig. 3. Ragnarok, *Malediction*, 2012.

El tipo conceptual de María orante, sedente en trono, recibe en su regazo a una madre desesperada que acaba de perder a su hijo. Este yace en el suelo sobre un trozo de manto a los pies de la Virgen; Ella toca con su pie al infante desnudo rodeado de rosas.²⁸ La inscripción debajo del niño reza: *Mater Afflictorum*. María, con su mirada alzada, conserva el gesto intercesor, manos alzadas hacia el cielo y con las palmas al frente, proveniente de las catacumbas romanas, el visaje de la *pietas* romana, salvoconducto del difunto al más allá²⁹ como identificativo de *exempla* de vida. No obstante, en el programa visual de la portada del disco se transforma el significado del gesto, y dota a la Virgen con el rostro de la muerte haciendo alusión al Maligno con el crucifijo invertido en el cuello de María. La inscripción original a los pies de la Virgen es sustituida con el nombre que intitula el álbum, «*Malediction*», del grupo Heavy metal Ragnarok.

28 La rosa es símbolo de la virginidad de María: «He crecido como palmera de Engadí, como plantel de rosas en Jericó» (Si 24, 14).

29 SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, «María orante», en María Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ (coord.), *Los tipos iconográficos conceptuales de María*, Madrid, Encuentro, (en prensa).

La portada de «Tenochtitlán» de Mon Laferte (Fig. 4), realizada por el artista mexicano formado académicamente en Artes Visuales, Fabián Cháirez, conocido por cuestionar en sus obras las hegemonías de poder, muestra una imagen que entremezcla diversos tipos.

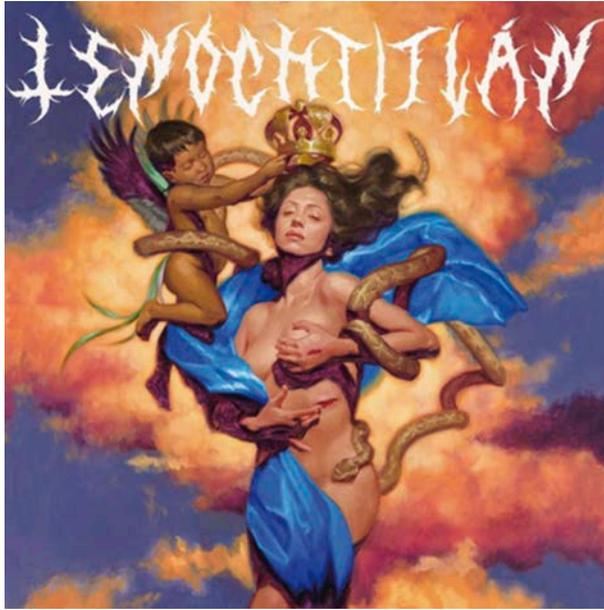


Fig. 4. Mon Laferte, *Tenochtitlán*, 2023.

Aunque no está propiamente representado, la formulación recuerda al tipo iconográfico de la Asunción. La tipología que sí presenta es el de la Inmaculada que muestra los atributos marianos, tal y como son la serpiente que rodea a la mujer y al angelillo, y el manto azul que la caracteriza. También, el tipo de María Regina se formula con María coronada por un *putti* negro, que es la propia Mon retratada por el artista. Según los estudios de Mocholí Martínez,³⁰ las primeras imágenes de María como soberana se desarrollan a partir del siglo VI y muestran a María como una reina bizantina. Mon toca con un gesto decisivo la llaga en su costado que re-

30 MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira (2024), «El tipo iconográfico de María Regina. La palabra como elemento integrador de la imagen» en Víctor MÍNGUEZ, Carmen MORTE, Rafael GARCÍA MAHIQUES, Teresa SOROLLA (eds.), *Humanismo y retórica visual*, Castelló, Universitat Jaume I, pp. 309-328.

verencia la llaga infringida a Cristo en la cruz por una lanza, y asoma en su mano otra llaga. El tipo iconográfico de la incredulidad de Santo Tomás presenta al Santo tocando la llaga de Cristo basada en la fuente bíblica: «Y llegó Jesús, estando las puertas cerradas, se puso en medio y dijo: –¡Paz a vosotros! Luego dijo a Tomás: –¡Trae tu dedo aquí y mira mis manos, trae tu mano y métela en mi costado y no seas incrédulo sino fiel! Respondió Tomás y dijo: –¡Señor mío y Dios mío! Y Jesús le dijo: –Porque has visto has creído. ¡Felices los que no han visto y han creído!» (Jn 20, 26-29). No obstante, Mon señala su llaga para poner en evidencia que no necesita a nadie que la salve.

Rosalía en «El mal querer» presentó para la carátula una imagen conceptual que podría interpretarse como la unión de varios tipos.³¹ Como ocurría con la imagen de Fabián Cháirez en el programa visual está presente el tipo iconográfico de la Inmaculada, ya que muestra como atributos la media luna en la sombra de su manto, la serpiente que se enreda en la pierna de la cantante que adelanta fingiendo un paso sobre las nubes blancas que la rodean, y la paloma blanca que se alza sobre su cabeza. Un gran círculo dorado anudado circunda a la mujer a modo de *imago clipeata*³² pudiendo recordar, tal vez, un rosario, la corona de espinas o una corona, sugiriendo este último el tipo de María Regina, aunque, en todo caso, una gran transgresión de la norma. Rosalía con siete³³ estrellas sobre su cabeza en lugar de las doce³⁴ de la Inmaculada, abre los brazos siguiendo el tipo

31 Palomares y Vives consideran que se configura así una nueva divinidad «unificando las categorías, remitiéndonos la cadena de oro a lo urbano y la iconografía inmaculista a lo religioso y lo español dado que es una de las imágenes devocionales más extendidas en la tradición católica hispana». PALOMARES, Óscar y VIVES, María (2020), «Construyendo a la Rosalía: iconografía para una nueva diosa», *Revista Eviterna*, n.º6, pp. 42–53.

32 El clipeo, codificado en la visualidad artística, sirve para ensalzar a la persona que aparece en su interior. «Los romanos utilizaron en ocasiones las imágenes *clipectae* para representar a los poseedores de títulos particulares [...]. Los cristianos conservaron esta práctica para los emperadores, emperatrices y los cónsules extendiéndola a aquellos obispos a quienes los emperadores cristianos habían concedido el derecho a retratos oficiales [...]» GRABAR, André (2019), *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, p.76.

33 «El número 7 es el número cósmico, unión del Cielo y de la Tierra [...] El número 7 se ha representado a los más complejos significados: Por ser número del periodo de la Luna, la semana, en la antigüedad fue el de Diana y por ello el de la virgen para los pitagóricos; así pasó a ser entre los cristianos el de la Virgen». ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*, p. 70.

34 «Cubierta del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas» (Ap 12,1).

de la Virgen de la Misericordia y sobre su sexo brilla una estrella, *Stella Maris*, himno litúrgico, símbolo mariano que suele aparecer en el tipo de *María Tota Pulchra* y que, según los estudios de López Calderón, su origen puede rastrearse en fuentes patrísticas como la de Veda El Venerable: «... y el nombre de la Virgen era María (Lc 1,27) (...) Tampoco debemos pasar por alto que la bendita madre de Dios dio testimonio de sus méritos singulares también con su propio nombre, pues significa: *Estrella del mar*. Y María, con la gracia de su especial privilegio, ha brillado como astro de extraordinaria belleza entre las olas de un mundo en ruinas».³⁵

El álbum musical ilustrado, ganador en los premios Grammy Latino, 2019, al mejor diseño de *packaging*, está conceptualizado como una obra de arte total que discurre con diversas imágenes, textos y canciones en el interior del disco que siguen un hilo narrativo basado en un texto medieval. El disco compacto contiene en su interior un juego de cartas de tarot para el mal de amores personalizadas con las imágenes y canciones del disco que hacen al receptor o comprador partícipe de esta obra de arte inmersiva.

El tipo iconográfico Virgen de los dolores asoma en el gesto de Nathy Peluso en la cubierta de su álbum «La sandunguera». De igual manera, y como el título de la obra indica, aparece María Jiménez en su álbum «De María a María ...con sus dolores». El grupo brasileño Crypta, integrado por cuatro mujeres jóvenes, presentó en agosto del 2023 su segundo álbum «*Shades of Sorrows*» (Fig. 5) haciendo un guiño al tipo de los dolores.



Fig. 5. Crypta, *Shades of Sorrow*, 2023.

35 Beda el Venerable, *Homilia prima. In festo Annuntiationis Beatæ Mariæ*, PL 94, 10-11; trad. esp. a partir de Luigi Gambero, coord., *Testi mariani del primo millennio*, vol. 3, *Padri e altri autori latini* (Roma: Città Nuova, 1990), 698-699. Citado en LÓPEZ CALDERÓN, Carme (2023), «La Virgen y los (mal) llamados símbolos de la letanía lauretana», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, n° 29, pp. 48-71.

La posible Virgen entronizada está cubierta totalmente con un manto rojo referente a la Pasión; un cordón rodea su cuerpo y cabeza, con abundantes velas prendidas en el suelo, sobre su cabeza se dibujan las siete espadas o siete dolores de la Virgen. Sobre el fondo estrellado donde se sitúa se perfila una forma geométrica que vislumbra tras Ella una puerta, tal vez con la exégesis «María, puerta del cielo», *Porta coeli* (Gn 28,17). Así se nombra a María en *Alma redemptoris mater* (*Coeli porta manes*), y en la antífona *Ave Regina caelorum* (*Salve porta*). El grupo preparó una edición especial para inmiscuir al comprador en el disco con una caja de madera que contenía diferentes objetos: el CD con el disco de color rojo en significación de la sangre derramada en la Pasión; un parche para la ropa, diversas púas de guitarra, un colgante con las siete espadas; y un poster de la portada.

El álbum musical ilustrado de Zahara presentó un trabajo muy especial, en 2021, concebido por el diseñador gráfico Emilio Lorente. El zaragozano dio imagen a las historias de las canciones del álbum relacionadas con el bullying y machismo que la artista sufrió en su infancia. «Putá» (Fig. 6), un disco feminista, publicado en vinilo, CD y casete mostraba a Zahara de medio cuerpo, un poco ladeada, fumando, pero personificada con atributos propios de María, a saber, ataviada con ropajes que tiñen los colores que la distinguen, el rosa (inmaculista) y azul, y con aureola dorada.



Fig. 6. Zahara, *Putá*, 2021.³⁶

36 Imagen extraída de la página web de Emilio Lorente.

La contraportada la representaba de frente sustentando al Niño. Está generalidad podría referir, siguiendo los estudios de Mocholí Martínez,³⁷ al inicio de la presentación de las tipologías marianas por la visualidad artística, entre el siglo III y IV, cuando todavía no hay codificación en estas, de tal manera, María se muestra con el Niño como madre de Dios tras el Concilio de Éfeso (431). El diseño de la portada utiliza la figura retórica de la antífrasis visual que sugiere dos narraciones de diferentes elementos en un mismo plano de interacción, en el que la imagen de María es la antítesis del título: «Putá», y que genera cierto conflicto de significados que acaba adquiriendo un carácter provocador. La gestualidad en los ojos de Zahara remite al éxtasis místico, y pronuncia el visaje de inhalación del tabaco como un detalle antagónico del personaje que representa. Tal acción actualiza al personaje sagrado a través de un cliché del que se ha dotado visualmente en la cultura tradicional a diversos personajes identificados como rebeldes. La figura retórica de la elipsis se emplea en el programa visual con la omisión de la palabra «Putá», tanto en el título del disco como en la visión del bordado de la banda tapada por la cantante con su brazo que alza para fumar. Esto sugiere cierta suspensión en la recepción del significado que se conoce una vez es averiguado el título del álbum, acentuando el sentido de la elipsis en función de analepsis o retrospectiva. En el interior del álbum, además de un diseño peculiar para la presentación de las letras, se pueden encontrar diferentes objetos como desplegados con diversas fotografías que ilustran cada canción, un librito titulado «Pequeño manual de autoayuda para esta vida», y hasta una banda idéntica a la que la artista porta en la imagen de la carátula y que reza: «Putá», con una tipografía muy singular y distintiva, también ideada por Lorente. Esta banda azul crea un grado de interacción con el receptor del álbum inmiscuyéndolo en la propia historia, haciéndole partícipe de ella y creando un grado de identificación sobre la delación que acomete la temática del disco: el acoso social que denuncia la cantante, y que el propio receptor podría haber sufrido o, en todo caso, en protesta de esta injusticia. Por tanto, este álbum musical ilustrado tiene cierta similitud con las artes inmersivas. El álbum, nominado al Grammy latino por el mejor diseño *packaging*,³⁸ además de ser ganador del premio MIN al mejor diseño, generó mucha

37 MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira, «Los tipos generales de María», en María Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ (coord.), *Los tipos iconográficos conceptuales de María*, (en prensa).

38 El álbum musical ilustrado de Zahara, cuarto en su carrera, también diseñado por Emilio Lorente en 2019, «Astronauta», fue nominado a esta categoría, y contenía en su interior objetos como: unas historias cortas sobre el viaje del astronauta, un mapa espacial desplegable

polémica, ya que la apropiación de una figura de poder codificada en la tradición cristiana se había conducido hacia un significado antagónico del convencional cultural a través de la provocadora intitulación de la obra, generando, así, un gran debate en la expectación. La cantante pionera en este sentido es Madonna que, adoptando incluso el nombre³⁹ italianizado de la Santa, desde el inicio de su carrera, ha generado polémica con obras como *Like a Virgin*, colecciones como *Inmaculate Collection*, o incluso con portadas de afamadas revistas. En Vanity Fair se muestra como Virgen dolorosa y escenifica una *femina* Santa Cena en la que alzada sobre la mesa cumple con el tipo de María orante.

Karnarium publicaba en 2009 un LP de título homónimo, otro disco con el diseño de portada formulada sobre un tipo iconográfico mariano, en este caso el de la Virgen hodigitria de medio cuerpo, y con el rostro, tanto ella como el Niño y los personajes circundantes, modificado con el de la calavera o la muerte. Se trataba de un álbum contenedor de nueve temas compuestos por los músicos suecos para el que eligieron, con probabilidad, un icono mariano conducido hacia otros derroteros.

La misma banda Black/Death Metal elige para la carátula de Karnarium / Defiler (Fig. 7) otra representación basada en la tradición de la visualidad artística y plantea en otro álbum el tipo iconográfico conceptual de la Virgen del signo. Esta tipología expresa el dogma de la maternidad divina pues María lleva en su vientre a Cristo-Enmanuel.⁴⁰

La temática de las canciones es el ocultismo, la oscuridad o el diablo. El vinilo está formado por dos temas distribuidos en sendas caras: la A, para Karnarium con Nihiliphobia (5,25'); y la cara B, Defiler con Global Death-support (4,00'). La imagen tomada pertenece a la de la Galería Tretyakov (№1224, Gtr, 12792), Moscú, conocida como Virgen gran Panagia, la

a modo de ilustración de las historias, una carta sellada para el astronauta que se podía abrir, un carnet de tripulante numerado que hacía al comprador participante en una serie de sorteos; todo un repertorio de objetos inmersivos. Otros álbumes de este diseñador que contiene elementos de participación para el comprador del disco son el de Leiva, «Madrid nuclear 30-12-19», que añade una púa de guitarra; o el álbum de Iván Ferreiro «Historia y cronología del mundo» con un juego de mesa ilustrado relacionado con la temática de la obra.

39 La presencia de la Virgen puede darse únicamente a través de la recurrencia textual y no mediante la imagen, como utilizan diferentes artistas de la música como La Polla Records en *Salve*, entre muchos otros.

40 «Pues bien, el Señor mismo va a daros una señal: Mirad, una doncella está encinta y va a dar a luz un hijo, al que pondrá por nombre Emmanuel» (Is 7,14). Véase el estudio: SEGUÍ BALAGUER, C. Montiel, «La Virgen del signo» en María Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ (coord.), *Los tipos iconográficos conceptuales de María*, (en prensa).



Fig. 7. Karnarium, *Nihiliphobia*, 2008.

Toda santa, un icono sobre tabla muy venerado. No obstante, el diseñador gráfico altera la forma y conduce de forma diferente la connotación. El rostro de María y del Niño en el clípeo, junto al de sendos ángeles circundados por una mandorla es el de la muerte con su característico atributo de la calavera. Los supuestos arcángeles sustituyen en sus manos la cruz y portan la estrella de cinco puntas, diferente al sello de Salomón, *intra* clípeo, que se ha sido utilizada en la cultura como signo del oscurantismo, la magia o el diablo.

Dos leones flanquean a María. El león adquiere una interpretación ambivalente, tanto para el bien como para el mal.⁴¹ Junto a la Virgen suelen aparecer formulados por la visualidad artística en los programas iconográficos. El tipo de María rodeada de sendos leones, según los estudios de Mocholí

41 «Si bien esta ambivalencia en la interpretación de los animales es algo habitual durante la Edad Media, el león parece ser el animal en el que se da de forma más palpable y frecuente esta contradictoria ambigüedad». OLAÑEDA MOLINA, Juan Antonio (2024), ¿«Cristo o diablo?: La contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica», *Brocar*, nº38, p. 67.

Martínez,⁴² proviene de la variante de la Virgen sedente en majestad considerada como el tipo iconográfico de Trono de Salomón. La fuente veterotestamentaria alude al trono que Salomón ordenó construir: «El rey hizo un gran trono de marfil, que revistió de oro finísimo. El trono tenía seis gradas, un respaldo redondo, brazos a uno y otro lado del asiento, dos leones de pie junto a los brazos y doce leones de pie sobre las seis gradas, a uno y otro lado. Nada igual llegó a hacerse para ningún otro reino» (1 R 10, 18-19). Como indica la investigadora, es en el siglo XII cuando Guibert de Nogert «afirme que Salomón toma asiento en la Virgen. [...] Adán de San Víctor (fines del s. XIII-1146) alaba la sublimidad de quien se ha convertido en trono y habitación del Hijo de Dios y, entre otros epítetos que le dirige a María, dice de ella que es el Trono de Salomón». El número de leones se irá reduciendo a dos situados a ambos lados de la Virgen, como en la portada de Karnarium.

Otras interpretaciones sobre el león en representación del bien las encontramos en *El fisiólogo*. Esta obra se refiere al felino como el rey de todos los animales: «Jacob, al bendecir a su hijo Judá, dijo: Cachorro de león, Judá» (Gn 49,9). Jesús es el «león espiritual de la tribu de Judá, de la raíz de David, enviado por el Padre coeterno, cubre sus huellas espirituales (es decir, su divinidad) ante los judíos incrédulos: ángel con los ángeles, arcángel de los arcángeles, trono con los tronos, potestad con las potestades; hasta que, descendiendo, descendió al útero de una Virgen para salvar al género humano que había perecido. Y el Verbo se hizo carne, para habitar entre nosotros».⁴³ Así, el león es declarado también en *El Fisiólogo* animal protector: «La segunda peculiaridad del león es: cuando duerme, sus ojos velan y permanecen abiertos, según lo testifica el esposo en el Cantar de los cantares, al decir: Yo duermo, pero mi corazón vela. Efectivamente, mi Señor durmió corporalmente en la cruz, pero su divinidad vela siempre a la diestra del Padre. Pues el que cuida de Israel no duerme ni dormita».⁴⁴

Pero el león compete tanto al bestiario de Cristo como al de Satanás. En la exégesis de San Agustín, en referencia al pasaje bíblico Samuel 17, 34-35, encontramos afirmaciones como, «puesto que el oso tiene su fuerza en las garras y el león en sus fauces, esas dos bestias constituyen la imagen del diablo».⁴⁵ Se trata de una característica maligna que se corresponde

42 MOCHOLÍ MARTÍNEZ, María Elvira, «La Virgen sedente en majestad o Trono de Sabiduría», en María Elvira MOCHOLÍ MARTÍNEZ (coord.), *Los tipos iconográficos conceptuales de María* (en prensa).

43 GUGLIELMI, Nilda (2002), *El Fisiólogo. Bestario medieval*, Madrid, Eneida, p. 65.

44 GUGLIELMI, *El Fisiólogo. Bestario medieval*, p. 65.

45 Referido en GUGLIELMI, *El Fisiólogo. Bestario medieval*, p. 125.

con la interpretación de la portada estudiada. El león con carácter negativo aparece en varios Salmos: «Mi alma está en medio de leones, yazgo entre hombres encendidos, cuyos dientes son lanzas y saetas» (Sal 57, 5); «No sea que como el león desgarré alguno mi alma, arrebaté y no haya quien la libre» (Sal 7, 3); «¡Sálvame del león!» (Sal 22, 22). En la Epístola de San Pedro se dice: «Sed sobrios y velad. Vuestro adversario, el diablo, ronda como león rugiente, buscando a quién devorar» (1P 5,8). Por tanto, las dos bestias aparecen junto a María en la carátula del álbum como dos leones estilóforos representantes de las fuerzas demoniacas derrotadas. De ellos brota una lengua de fuego como la del ofidio que impone su presencia en la portada ascendiendo desde los pies de María.

La gran serpiente,⁴⁶ atributo de la Virgen inmaculista en su derrota al diablo (pecado) y al *infernó*⁴⁷ de índole contrarreformista, expulsa, también, una gran llama de fuego⁴⁸ por su boca. En este caso, el reptil representa al propio Satanás.⁴⁹ Por tanto, aunque la serpiente y el león son dos animales con significados ambivalentes para el bien y para el mal según la tradición cultural, en esta carátula sus exégesis oscilan, más bien, hacia el bestiario de Satanás.

Alejados de representar imágenes codificadas en la historia de los tipos iconográficos de la tradición cristiana, se nos presentan diversas portadas que escenifican a personajes que bien podrían interpretarse con María. Es el caso de Novembers Doom, «*Into Nights Requiem Infernal*» dónde la Virgen de pie coronada con Niño aparece rodeada de cuatro personajes de la ultratumba que intentan arrebatarle al recién nacido. «*Opeth*», Still Lifel grupo Metall muestra una escena teñida de rojo en significación de la Pasión, y muestra a, con probabilidad, la Virgen dolorosa secándose las

46 «El gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo o Satanás, el seductor del mundo entero, fue arrojado a la tierra junto con sus ángeles» (Ap 12,9).

47 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996), «Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (Y II). *Ab initio te ante asexual creada sum*», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 7-8, 177-184.

48 Sobre Leviatán como diablo: «Antorchas brotan de sus fauces, se escapan chispas de fuego; de sus narices sale una humareda, como caldero que hierve atizado; su aliento enciende carbones, expulsa llamas por su boca» (Jb 41,11-13).

49 Entonces Yahvé Dios dijo a la serpiente: «Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre caminarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar» (Gn 3 14,15).

lágrimas con su propio manto, dejando atrás la cruz del calvario que en una laguna aparece reflejada junto a la silueta del Hijo. La banda brasileña Litosh en su álbum «Cesaria» escenifica a la virgen sedente con niño en brazos alcanzado por la muerte. En este caso se sustituye los convencionales atributos del Arma Christi por una flecha que alcanza al neonato por la espalda; María muestra las llagas de los clavos en sus manos.

CONCLUSIONES

El álbum musical ilustrado es un álbum de autor, una obra de arte total que responde a una expresión artística en estado multidisciplinar: artes gráficas, música y texto hacia la consecución de un mismo significado, formando parte de esta conjunción inventiva el videoclip que representa a cada canción. Por el alto grado de implicación que se da al receptor del disco, incorporando en el *packaging* elementos de interacción y sumersión en la obra, se puede considerar un arte inmersivo. Estos álbumes se constituyen de dos fisicidades que forman parte de una misma articulación artística. Por un lado, está el disco: el componente explícitamente musical alberga los entresijos de esta propia ciencia, y su soporte le confiere una cualidad plástica en la que puede interferir la creatividad con una consecutiva significación. Por otra parte, la portada ilustrada es un soporte idóneo para la invención gráfica y estimula el interés de estudios de diversas ciencias como los de la Historia del Arte y de la Publicidad. En este último sentido, las portadas de los discos son, en cierta manera, imágenes de consumo, estrategias de representación constituidas con las armas de persuasión y seducción retórica que velan un mensaje y atraen la mirada de la sociedad, que responde a las actuales maneras de recibir los mensajes de las imágenes, de una forma rápida y explícita.

Los ejemplos estudiados en este trabajo en relación a la visualidad de María en las carátulas de los álbumes y sus tipos iconográficos, tanto narrativos como conceptuales, se concretan alrededor de los *Cultural Biblical Studies* ya que existe una transmisión de la Biblia al terreno de la cultura popular musical visual. La Virgen es una de las predilectas para aparecer en las portadas de los discos como imagen de poder con o sin intencionalidad religiosa. Se muestra, así, como arquetipo para muchas artistas que configuran su identidad e imagen a través de María representando el empoderamiento femenino mediante Ella, la gran protagonista entre todas las mujeres de la Historia Cultural. Además, el préstamo o apropiación de la imagen de María es reiterativo y peculiar en las carátulas de la música Heavy invirtiendo totalmente el significado a través de la variación en la forma del programa visual de la portada. Por lo general, estas ilustraciones

musicales intentan personificar al Maligno sirviéndose del repertorio de atributos propios de María que pueden tener, en ocasiones, una ambivalencia en significados.

Los álbumes musicales ilustrados son un espacio abierto para la expresión de la Cultura Visual. Estos se acercan a la subjetividad despertando nuestros afectos de manera multisensorial, dando respuesta a nuestras maneras de sentir y de ser. Por tanto, en su totalidad artística los álbumes musicales representan, muchas veces, nuestra identidad que vemos reflejada en la obra. Además de estas cuestiones, el interés y la buena recepción que hoy en días tienen las ilustraciones de los discos responde, en parte, al asiento de estas en los grandes programas visuales de la Historia del Arte, a saber, formulaciones visuales codificadas, muchas en los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Estas imágenes de poder confieren poder a la imagen ilustrada, como potencia instaurada en la expresión visual que refuerza el éxito musical, en ocasiones generando polémica.