

LA IMAGEN DEL MÚSICO

Mirian Iniesta Ibáñez
Universidad de Murcia

Los retratos de músicos no sólo nos permiten conocer su fisionomía, sino también sus pretensiones sociales. Será en el siglo XIX cuando el músico se libere del patrocinio artístico, reivindicando su lugar en la sociedad. Esta búsqueda del espacio “socio-moral” del artista genera un cambio en la manera de enfrentarse a su trabajo. Su indumentaria, su actitud ante la vida y la manera en la que elige ser representado, contribuirán a la “creación” de la imagen del músico.

1. Camino de la independencia

Atendiendo al número de retratos de músicos de los que disponemos podemos establecer un paralelismo en cuanto a la aceptación social de la figura del compositor por parte de sus contemporáneos. En el siglo XIX, además, estos retratos serán testigos del alcance de la independencia profesional del músico.

Contamos con numerosas representaciones de Haydn, con el cual ponemos punto de partida en nuestro recorrido hacia la independencia. Lamentablemente, como nos recuerda Alfred Einstein (1986: 20) “hasta finales del siglo XVIII incluso los músicos más inspirados y más importantes sabían a quién servían y de quién dependían”. Haydn era director de la orquesta de la corte del príncipe Esterházy y, aunque gozaba de cierta libertad dentro de funciones, seguía teniendo que vestir en los conciertos el traje de lacayo, azul y plateado, propio de los Esterházy. Es con esta indumentaria como sabemos que es representado por el pintor Johann Basilius Grundmann en 1745, en un cuadro que hasta la fecha se considera destruido.

Por otra parte, es tremendamente interesante, como hace constar George G. Schuetze (2005: 194-198), la constante preocupación por parte de Haydn del paso a la posteridad de sus retratos. Llegando incluso a devolver a un pintor una de sus representaciones, por haber sido pintado mostrando su verdadera edad en esas fechas, 68 años, alegando querer ser recordado con una imagen más joven por las generaciones futuras. Sin embargo, debemos decir que el retrato más conocido entre sus coetáneos y

que servirá de modelo para futuras representaciones, es el ejecutado por Thomas Hardy en 1792, cuando el músico, y así nos es mostrado, rondaba los 60 años.

Pero, como sabemos, el camino de la conquista de la independencia del músico no fue fácil. Ya que, aunque en cierto sentido Mozart sí se liberó, escribiendo sólo por encargo, vivió en una constante inseguridad económica. “Mientras la sociedad lo consideraba un virtuoso escribió conciertos para piano, y dejó de hacerlo cuando aquella lo olvidó...”

(Einstein, 1986: 23). Este olvido por parte de sus coetáneos explica por qué ninguno de los retratos de Wolfgang Amadeus Mozart está realizado por pintores de primera fila, primando las representaciones del niño prodigio en lugar de las del maduro hombre de familia, y siempre ajustadas al canon cortesano, el cual incluía el uso de peluca.

Beethoven, sin embargo, vivió en la transición, beneficiándose del patrocinio artístico sin que le fuera coartada su libertad personal. Podría decirse que Beethoven fue uno de los primeros músicos conscientes de los derechos de autor, exigiendo pagas a sus editores. Pero no sólo eso, también estuvo preocupado por sus derechos de imagen, como demuestran sus propias palabras: “Haré un comunicado en la prensa dirigido a todos los pintores para que no vuelvan a pintarme sin mi conocimiento. Nunca hubiera imaginado que mi propia cara pudiera llegar a causarme vergüenza” (Anderson 1961: 29).

Stieler (fig. 1) creará la imagen romántica del músico que será continuamente retomada en su iconografía. Debemos de suponer que Beethoven estuvo encantado con el resultado, ya que encargó numerosas copias para distribuir las como regalos (Comini 1987: 47).

Pero no será hasta cuando Joseph Danhauser tome el molde para la máscara mortuoria del genial compositor cuando se consagre definitivamente a Beethoven como mito de eternidad. Los bustos obtenidos gracias a estas mascarillas aparecerán constantemente en los cuadros del XIX, considerándolo fuente de inspiración para el mundo romántico. Cuadros como Liszt al piano del propio Danhauser vienen a confirmar esta afirmación.

2. La edad de los virtuosos

En el contexto romántico en el que nos movemos, el virtuosismo es otra muestra de la genialidad del compositor, yendo más allá de la mera curiosidad que habían

suscitado niños prodigio, como hemos visto en el caso de Mozart, en épocas anteriores. Se trata de una práctica artística que sobrepasará al mero entretenimiento.

Kersting (fig. 2) no nos presenta a Paganini únicamente haciendo gala de su destreza al instrumento sino que pone de manifiesto la originalidad, y por otra parte excentricidad, del músico que con una sola cuerda del violín era capaz de dar un concierto. El músico ya no ameniza las veladas de los cortesanos sino que es el dueño de un espectáculo mediante el que se autopromociona. El compositor se convierte en intérprete, imprimiendo su propia identidad a su obra.

Dos violinistas amateur, más conocidos por ser dos de los pintores más representativos de la primera mitad del XIX, Auguste Dominique Ingres y Eugène Delacroix, retrataron, con su particular visión, al afamado violinista y compositor. Es interesante remarcar como dos personalidades tan dispares en cuanto su concepción de la pintura, compartieron un gusto común en el terreno musical, siendo ambos confesos admiradores de Paganini.

Como curiosidad, no podemos dejar de citar el dibujo hecho por Lyser de la mano derecha de Paganini. Aunque no nos encontremos ante la *dextra dei* del románico, esta mano también se encuentra llena de poder creador, poder que para la imaginación popular provenía de pactos fáusticos.

Sin embargo no era la primera vez en este siglo que eran pintadas las manos de un genio musical. Gracias al ya mencionado Danhauser conservamos las de Beethoven, pintadas en su lecho de muerte. En este caso el caso la representación de las manos consagraba toda su carrera profesional.

Otro de los grandes virtuosos de su tiempo fue Liszt, el cual siguió los pasos de Paganini, convirtiendo la audición musical en un espectáculo, pero en esta ocasión al piano, instrumento romántico por excelencia. Fue uno de los más retratados de su época, no sólo por sus innegables dotes como compositor y pianista. Su extravagante estilo de vida y su aspecto romántico también contribuyeron a la creación del mito.

3. De la librea a la levita

El músico a partir del XIX se libera de las libreas de criado, a las que Haydn, como hemos visto, tuvo que estar sometido. El músico viste como un burgués más, ya que con la Revolución francesa se había producido un cambio decisivo en el vestir en pro de una democratización del traje. La generalización del color negro contribuirá a

romper la diferenciación de clases. Desaparecerán las pelucas, se impondrá el sombrero de copa y el uso del bastón.

Es en Inglaterra donde aparecerá un nuevo traje hecho con telas sencillas, sin adornos. Este nuevo traje era el frac, especie de levita abrochada adelante, con larga cola por la parte posterior. El chaleco sustituyó a la antigua chupa y, a este, se le añadió un cuello alto al que se le arrollaron grandes corbatas, adornadas con preciosos alfileres.

En el retrato de Mendelssohn realizado por Childe nos presenta al compositor alemán que adopta rápidamente este vestido inglés tras llegar en 1829 a Londres, donde ejerció la profesión de director de orquesta. Buettner (1992: 80) apunta que es precisamente con la vestimenta con la que es retratado, como ofreció su segundo concierto en la capital de Inglaterra.

El traje incluso eleva la condición del músico, como podemos apreciar en la obra de Boldini (fig.3). Donde la figura de Verdi es tratada como la de un miembro de la alta sociedad francesa en lugar de la de un italiano con orígenes campesinos. Llegando incluso a ser planteada la “dandificación” del compositor por parte del escritor Vincent Sheean en su libro *Orpheus at Eighty* (Buettner, 1992: 88).

Pero no debemos olvidar que el siglo XIX es conocido por la época de la exaltación de los nacionalismos, exaltación que se hace patente también en la indumentaria con la que son retratados los compositores. Liszt viste con el antiguo traje alemán tan aceptado por los artistas y estudiantes jóvenes, con una levita completamente cerrada “que se asemejaba a la sobrevesta de los militares alemanes de antes de 1914” (Von Boehn, 1951: 168-174). En tanto que Mussorgsky se encuentre envuelto en unas coloridas ropas tradicionales rusas, a pesar de que su retrato fuese pintado, por Ilya Repin en una de las habitaciones del hospital militar de San Petesburgo, durante sus últimos días de vida.

4. Admirados y admiradores

En este estudio sobre retratos de compositores nos encontramos con numerosos ejemplos de interdisciplinaridad: músicos interesados por la pintura y pintores interesados por la música. Incluso contamos con la práctica del músico que se retratan a si mismo, ejemplificado en el XIX en los múltiples autorretratos de Spohr y retomado en el XX en la carismática figura de Schoenberg.

Podemos afirmar que gran cantidad de retratos de compositores fueron realizados por admiradores. No debemos olvidar tampoco, que nos encontramos en un contexto de

múltiples lazos de amistad generados gracias a las reuniones de humanistas, frecuentes en la época.

Aurore Dupin, compañera sentimental del compositor Chopin, conocida por el seudónimo con el que firmaba sus escritos, George Sand, nos narra en *Impression et souvenirs* (Lockspeiser, 1973: 44-45) como Chopin mantuvo una estrecha relación de amistad con Delacroix, llegando a ser retratado hasta cinco veces por el pintor. Sin embargo, mientras Delacroix mostraba inquietudes musicales, Chopin no presentaba interés alguno por la pintura, no sabiendo apreciar en su justa medida el arte de su estimado compañero.

Igual suerte corrió el retrato de Berlioz realizado por Courbet en 1850, considerado carente de valor artístico alguno (Buettner 1992: 76-77). Actualmente ambos cuadros se encuentran en el museo del Louvre.

En el lado opuesto, nos encontramos a Schubert, del cual, a pesar de ser apenas conocido fuera de su círculo de sus seguidores en Viena, conservamos una considerable cantidad de retratos. Esto se explica por su estrecha amistad con destacados artistas del periodo, como es el caso del pintor Schwind, que nos legó multitud de imágenes de las schubertiadas, que el mismo Schubert definía como “los días en que nos sentábamos en íntima compañía y cada uno mostraba su prole artística a los otros, con timidez materna, esperando, no sin angustia, el franco veredicto que dictaría el afecto” (Gal 1983:156).

Estas relaciones darán lugar a colaboraciones entre unos y otros, en los diversos ámbitos artísticos. Práctica que se mantendrá a lo largo del tiempo, y de la que supo hacer uso Igor Stravinsky, cuyas composiciones para los ballets rusos lo mantuvieron en permanente contacto con los pintores más destacados de su época y lo convirtieron en referente cultural de la primera mitad del siglo XX.

5. Coleccionando arte

El músico, como cualquier otro burgués, hace uso del retrato para aumentar su colección particular o como regalo que esconde intereses económicos, establece lazos afectivos o simplemente sirve para ser conservado en la memoria.

Beethoven, aunque no puede ser considerado un gran coleccionista de arte, contó entre una de sus más estimadas posesiones con un retrato realizado por Willibrod Joseph Mähler, donde se muestra, en una imagen alegórica, al genio romántico en plena juventud. También nos consta, gracias a las cartas recogida por Hans Gal (1983: 125),

que regaló una de las miniaturas realizadas por Hornemann a su amigo Stephan Von Breuning.

El que sí poseyó una magnífica colección, mostrando preferencia por la pintura impresionista, fue el compositor francés Chabrier. Junto a obras de Renoir, Cézanne o Monet, encontramos el retrato que le hizo Manet, con el que mantuvo una relación de estrecha amistad durante toda su vida

Wagner por su parte, mantuvo una postura de indiferencia hacia las artes visuales durante toda su vida, a pesar de sus teorías sobre la obra de arte total, *gesamtkunstwerk*. Admirado por grandes pintores, prefería la compañía de los de segunda fila. Hecho que demostró al elegir a su amigo, el pintor Friedrich Pecht, en lugar de a Joseph Bernhardt, para que lo retratara, haciendo así gala de su controvertida personalidad e imponiendo su decisión a la de su patrón, el rey Ludwig II de Baviera (Schuetze, 2005: 223-225).

6. Los atributos del genio

Según señala Tom Phillips (1917: 54) si intentáramos encontrar algún signo de genialidad en retratos de compositores anteriores al XIX, sobretudo en el siglo XVIII, nuestra búsqueda resultaría infructuosa, ya que si “nos deshacemos de los predecibles atributos musicales y partituras, nuestros ídolos empelucados podrían pasar por abogados o doctores”.

Es innegable, la tremenda utilidad que supone para la musicología la aparición de estos atributos musicales, ya que han facilitado la labor de recuperación de instrumentos y partituras de la época. Por citar un ejemplo, en la representación de un Mozart adolescente (fig. 4), realizada por Saverio dalla Rosa, aparece una partitura desconocida, nunca antes publicada que se catalogó como K72a. (Phillips 1917:94).

Sin embargo, el hecho en sí y el grado en que aparezcan estos objetos en el cuadro tiene mucho que decirnos acerca del status alcanzado por el compositor.

Mediante la partitura, el artista justificaba su fama. Es por esto por lo que el pintor Thomas Hudson retratará a Haendel, en sus últimos años de vida, junto a su célebre partitura de El Mesías.

Caso singular es el del autorretrato de Angelica Kauffmann a la edad de trece años. Desde su infancia Angelica demostró sus precoces dotes artísticas en el campo de la de la música y de la pintura, siendo este último el que le otorgara su fama futura. En este retrato rococó, que desde una perspectiva contemporánea podría entenderse como una especie de manifiesto feminista, ella es consciente de su valía, que va mas allá de

amenizar reuniones sociales, mostrando su destreza al teclado y en el canto. Reivindicará, por tanto, su papel como compositora, autorretratándose sosteniendo su propia composición.

Por contra en el retrato de Chaikovsky, obra de Kuznetzov, las partituras pierden su protagonismo. Si en el autorretrato de Angelica Kauffmann las partituras habían servido para justificar su capacidad como compositora, el hecho de que en este cuadro las partituras sean ilegibles confirma que su valía como compositor es innegable. En el siglo XIX nos encontramos ante una concepción romántica del compositor como genio creador, frente a la imagen anterior de artista como productor.

Por otra parte no debemos olvidarnos de la importancia de la ubicación de la escena. Que las partituras se encuentren en el lugar de trabajo es perfectamente justificable, pero quizá no lo es tanto en un espacio abierto. Retomando el cuadro de Beethoven realizado por Stieler, el músico sostiene la partitura de su Misa Solemnis, que había comenzado a escribir ese mismo año. Se nos presenta al músico en pleno proceso creativo, pero a diferencia de épocas anteriores nos encontramos en un entorno natural, que ejemplifica el concepto de naturaleza como sentimiento, característica propia del romanticismo.

Es precisamente en el lugar de trabajo donde nos encontramos a uno de los compositores que forma parte del grupo de los Cinco, Rimsky-Korsakov (fig. 5). Ya no hallamos ninguna partitura ni atributo musical. Se nos muestra una visión más realista del compositor ruso, el cual nos invita a su estudio y nos hace partícipes de su preocupación, al verse desbordado por su trabajo.

Es también otro miembro del grupo de los Cinco, Mikhail Glinka quien nos proporciona una nueva visión de la representación del artista en pleno proceso creativo, pero, esta vez, liberada de la transcendencia de siglos anterior, en una actitud más bien despreocupada, tratándose el tema con mayor espontaneidad.

Espontaneidad, originalidad, excentricidad son palabras que han sido continuamente repetidas en este breve recorrido a través de la imagen del músico. Estas cualidades se asociaran a la figura del compositor a partir del siglo XIX, figura que como hemos podido comprobar acuñará un nuevo concepto de artista, donde será valorada, y admirada, su visión personal.

Figura 1: Beethoven. Autor: Joseph Karl Stieler. 1819. Walter Hinrichsen Collesction, Nueva York. Ver en:

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Beethoven.jpg>

Figura 2: El virtuoso violinista Nicolo Paganini. Autor: Georg Friedrich Kersting. 1830. Staatliche Kunstsammlungen, Dresde. Ver en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Paganini_by_Kersting_detail.png

Figura 3: Giuseppe Verdi. Autor: Giovanni Boldini. 1886. Galería Nacional de Arte Moderno, Roma. Ver en:

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Verdi.jpg>

Figura 4: Wolfgang Amadeus Mozart. Autor: Saverio dalla Rosa. 1770. Mozart Museum, Salzburgo. Ver en:

<http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:MozartVeronadallaRosa.jpg>

Figura 5: Rimsky-Korsakov. Valentin Serov. 1887. Tretyakov Gallery, Moscú. Ver en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Portrait_of_Nikolay_Rimsky-Korsakov.jpg

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONI, M. (1989) *Euforión: espíritu y naturaleza del genio*, Madrid, Tecnos.
- AUSONI, A. (2006), *La música*, Barcelona, Mondadori Electa.
- ANDERSON, E (1961) *The letters of Beethoven*, London, Macmillan.
- BADEA- PAUN, G (2007) *The society portrait : painting, prestige and the pursuit of elegance*, London, Thames & Hudson.
- BANDRÉS, M. (1998), *El vestido y la moda*, Barcelona, Larousse.
- BAUDELAIRE, C. (2004), *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- BOUCHER, F. (1967), *Historia del traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, Montaner y Simón.
- BUETTNER, S. y G. Pauly (1992), *Great composers, great artists: portraits*, London, Duckworth.
- COMINI, A. (1987) *The changing image of Beethoven : a study in mythmaking*, New York, Rizzoli.
- COOK, N. (2001), *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*, Madrid, Alianza.
- DI BENEDETTO, R. (1987), *El siglo XIX. Primera parte*, Madrid, Turner.
- EINSTEIN, A. (1986), *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza.
- FAUQUET, J. (2005) “Quand le diable s'en mêle...Dammantion ou rédemption du virtuose? “ en *Romantisme: Revue du dix-neuvieme siecle*, nº 128, Clermont-Ferrand, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, pp. 35-50.
- FRANCASTEL, G. (1978), *El retrato*, Madrid, Cátedra.
- FUBINI, E. (1988), *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- (1994), *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, Alianza.
- GAL, H. (1983), *El mundo del músico: cartas de grandes compositores*, México, Siglo Veintiuno.
- GUILLEN, E. (2007), *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid.
- HARMAN, A., (1988), *Man and his music: the story of musical experience in the West*, London, Barrie & Jenkins.
- LANG, P. H. y BETTMANN O. (1960), *A pictorial history of music*, New York, Norton.

- LANZA, A. (1986), *El siglo XX. Tercera parte*, Madrid, Turner.
- LESURE, F. (1968), *Music and art in society*, Pennsylvania State University Press.
- LOCKSPEISER, E (1973) *Music and painting : a study in comparative ideas from Turner to Schoenberg* , London, Cassell.
- LÓPEZ, J. (1984), *La música de la modernidad (de Beethoven a Xenakis)*, Barcelona, Antropos.
- MOYSAN, N. (2005) “Virtuosité pianistique: les écritures de la subjectivité” en *Romantisme: Revue du dix-neuvieme siecle*, nº 128, Clermont-Ferrand, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, pp. 51-70.
- NORBERT, E. (2002) *Mozart: sociología de un genio*, Barcelona, Península.
- O’HARA, G. (1989), *Enciclopedia de la moda: desde 1840 hasta nuestros días*, Barcelona, Destino.
- PENESCO, A. (2005) “Portrait de l'artiste violoniste en virtuose” en *Romantisme: Revue du dix-neuvieme siecle*, nº 128, Clermont-Ferrand, Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, pp. 19-35.
- PESTELLI, G. (1986), *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, Turner.
- PHILLIPS, T. (1997), *Music in art: through the ages*, Munich, Prestel.
- RODRÍGUEZ, S. (2002),”Mirando la música: la iconografía musical” en *Prontuario de Musicología: música, sonido, sociedad*, Barcelona, Clivis, pp. 145-165.
- SCHUETZE, G. (2005), *Convergences in music and art: a bibliographic study*, Warren,Michigan., Harmonie Park.
- SALAZAR, A. (1983), *La música en la sociedad europea, Siglo XIX*, Alianza, Madrid.
- SALVETTI, G. (1986), *El siglo XX. Primera parte*, Madrid. Turner.
- SCOTT, D. (1990) “Music and Sociology for the 1990s: A Changing Critical Perspective” en *Music Quarterly*. Vol.74, No.3, Oxford University Press, pp. 385-410.
- STANLEY, S. (ed.) (1980), *The new Grove : Dictionary of music and musicians*, London, MacMillan Publishers.
- TOLLEY, T. (2001) “Popularity, Music and the Visual Art” en *Painting the Cannon's Roar: Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn, c.1750 - c.1810*, Aldershot, Ashgate, pp.21-51.
- VON BOEHN, M. (1951) *La moda: historia del traje en Europa, desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días, Siglo XIX: 1818-1812*, t.6., Barcelona, Salvat.