Associació Valenciana Musicologia

Imagen y usos sociales de la música: presencia femenina en los salones y estudios de pintores españoles decimonónicos. La saga de los Madrazo y su entorno

Mª Jesús Fernández Sinde

Resum

Les dones pertanyents a la família Madrazo, Luisa Garreta i Cecilia, Dolores i Isabel de Madrazo, van formar part d'un dens entramat social en el qual es relacionaven creadors musicals i plàstics. Considerades intèrprets d'interès, van tindre una presència habitual en els concerts organitzats en els salons d'artistes, tant a Espanya com en l'estranger, sent a més, retratades en la seua pràctica musical quotidiana. A través de l'anàlisi d'aquestes imatges podem conèixer els usos de la música en els espais privats, així com la participació femenina en els mateixos. La deliberada elecció d'un instrument musical i la manera en què és presentat ens permeten examinar la representació d'identitats referides a la posició social i a les habilitats artístiques. El període analitzat és la segona meitat del segle XIX, centrat preferentment en la producció de Federico de Madrazo, el seu fills Raimundo i Ricardo de Madrazo i Garreta, així com del pintor Mariano Fortuny i Marsal, gendre del primer.

Resumen

Las mujeres pertenecientes a la familia Madrazo, Luisa Garreta y Cecilia, Dolores e Isabel de Madrazo, formaron parte de un denso entramado social en el que se relacionaban creadores musicales y plásticos. Consideradas intérpretes de interés, fueron presencia habitual en los conciertos organizados en los salones de artistas, tanto en España como en el extranjero, siendo asimismo retratadas en su práctica musical cotidiana. A través del análisis de estas imágenes podemos conocer los usos de la música en los espacios privados, así como la participación femenina en los mismos. La deliberada elección de un instrumento musical y el modo en que es presentado nos permiten examinar la representación de identidades referidas a la posición social y a las habilidades artísticas. El periodo analizado es la segunda mitad del siglo XIX, centrado preferentemente en la producción de Federico de Madrazo, su hijos Raimundo y Ricardo de Madrazo y Garreta, así como del pintor Mariano Fortuny y Marsal, yerno del primero.

Abstract

Women belonging to the Madrazo family, Luisa Garreta and Cecilia, Dolores and Isabel de Madrazo, were part of a dense social network in which the musicians and painters were in touch. These women were remarkable performers whose presence was very common at concerts organized in the halls of artists both in Spain and abroad. They were also portrayed in their everyday musical practice. Analyzing these images we can reach to know the uses of music in private spaces as well as the female role developed in them.The deliberate choice of a musical instrument and the way it is presented on a canvas allow us to research the identities related to social status and artistic skills. The reported period is the second part of the nineteenth century, mainly focused on the paintings executed by Federico de Madrazo, his sons Raimundo and Ricardo de Madrazo y Garreta, as well as the painter Mariano Fortuny y Marsal, son-in-law of the former one.

> «Necesitamos conocer la historia representada y, más aún, las convenciones artísticas[…] Lo que el artista podría dibujar, grabar o pintar no era más que en parte determinado por lo que observaba en un lugar, calle u hogar»
> Thomas F. Heck: Picturing Performance1

1. INTRODUCCIÓN

El presente texto procura el análisis de una historia de lo cotidiano en unos espacios específicos como son los salones y estudios de artistas.2 Se trataba de lugares sociales privados en los cuales se relacionaban el entorno familiar de los pintores, los artistas de diversos ámbitos de creación, las figuras sociales de la época y los coleccionistas y clientes. En ellos se interpretaba música, se establecían acuerdos y encargos de obras, se disfrutaba y se mostraba el talento de músicos destacados, pintores melómanos y de aquellas mujeres que poseían un apreciado conocimiento musical. Esposas e hijas de pintores, amistades, relaciones sociales y clientes participaban en reuniones en las que la música era presencia frecuente. Algunas de estas mujeres fueron retratadas en cuadros en los que, en ocasiones, se incluían elementos elegidos para resaltar su interés por una práctica musical habitual. Estas obras poseen un interés iconográfico relevante, ya que podemos analizar el modo en el que la presencia femenina nos es presentada a través de lienzos y fotografías como muestra de una identidad, la de las mujeres que participaban en los espacios privados de la segunda mitad del siglo XIX español dentro del ambiente de artistas como la saga de los Madrazo y pintores como Mariano Fortuny.

2. INTENCIONALIDAD Y SIGNIFICADO DE UNA IMAGEN

> «[La iconografía musical] no es sólo la representación de la experiencia sonora, ni sus lugares, ni sus ideas, ni de sus grafías, sino ante todo lo es de sus múltiples miradas culturales»
>
> Ruth Piquer: Aquello que se escucha con el ojo.3

Un retrato posee una intencionalidad, es decir, en él se decide la forma en la que mostrar y ser mostrado. Las mujeres que formaban parte de la vida cotidiana de los pintores mencionados fueron retratadas de un modo deliberado y, por tanto, sus retratos eran muestra de una construcción cultural. Por ello, el empleo de la Iconografía Musical es un instrumento para el estudio del modo de expresión artística que crea o reproduce modelos de identidad en los que, a su vez, la práctica musical desempeña una función.

Los elementos iconográficos empleados, su uso real o ficticio, el interés en exhibir una habilidad musical o un gusto por la música, la posesión de instrumentos musicales costosos o el empleo de instrumentos populares, son cuestiones analizables en una obra pictórica. En palabras del historiador del arte Ernst Hans Gombrich (Sam Oakley, 1991-1992:14): «Hay muchas cosas en nuestro entorno visual de las que no somos plenamente conscientes […]los artistas se preparan para estar atentos a ciertas cosas más que a otras. Un modo de tomar conciencia es pintarlas».4

Así, un contexto cultural concreto puede ser analizado (Leppert, 1993: 1 – 5) «[…]no por la información escrita sobre la actividad musical o por la música en sí misma, sino por las representaciones visuales de la práctica musical, especialmente en retratos individuales y de familias».5 En realidad, los distintos tipos de documentación se complementan, permitiendo un conocimiento del espacio cultural y nivel social estudiados. Así, las imágenes de los miembros del ámbito privado y familiar, junto a las memorias, epistolarios, referencias en prensa, tratados de la época, etc., son documentos primarios de interés para el estudio musicológico. Estas imágenes, por su parte, eran fruto de una convención, esto es, estaban relacionadas con «el modo en el que la gente hace las cosas en un cierto momento o lugar. Pero no son nunca 'inocentes' o 'fortuitas».6

Los objetos incluidos en un retrato son relevantes, siendo destacable (Díaz, 1981: 27): « […] la habitual riqueza escenográfica de los retratos femeninos que aumenta con el paso del tiempo contrasta con la severidad de los retratos masculinos[…]». En ocasiones, los instrumentos musicales que aparecían en las obras eran un símbolo de la habilidad musical de la retratada, pero también podían ser un mero elemento enriquecedor de la imagen. Tal y como señala Peter Burke (2001: 17): «El hecho de que las imágenes fueran utilizadas […]para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio […]de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc., del pasado», de modo que podemos considerar el retrato como:

[…]un género pictórico […]compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico. En este sentido el retrato es una forma simbólica.7

La intencionalidad de una obra parece encontrarse estrechamente relacionada con el interés del pintor, pero esta es solamente una posibilidad, pues (Heck, 1999: 86) « cada obra pictórica está influida -en mayor o menor medida- por la imaginación artística, precedentes y tradiciones tanto como por presiones del encargo».8 Resulta fundamental el destinatario de la obra, sea el comitente o no, pues determina la forma y sentido de la obra en sí misma. Así, en la mayoría de la producción que nos ocupa, su finalidad proviene del hábito de regalar imágenes de familiares, ya que:

Por su formato y carácter, el retrato corresponde a la costumbre decimonónica del intercambio de retratos, extendida entre familiares y amigos, de la que Federico de Madrazo gustó durante toda su vida, según consta en sus cartas, y que aumentaría notablemente en las décadas siguientes con la difusión de la fotografía.9

Al anteriormente mencionado intercambio de retratos se une también el de fotografías, como por ejemplo, las enviadas por Cecilia de Madrazo a su padre Federico de Madrazo en 1874 (Díez, 1994, Vol. 2: 743), tal y como comentaba el pintor: «Acabo de recibir una porción de fotografías que me manda Cecilia, con sus retratos, los de los niños, las vistas del estudio de Mariano [que es precioso]».10

3. INTÉRPRETES FEMENINAS: INSTRUMENTOS Y PRÁCTICA MUSICAL

«Ingres me ha convidado a sus *soirées* de los domingos por la noche, y me ha dicho que tenía el gusto de hacer música con Luisa [Garreta, esposa de Madrazo]»

Federico de Madrazo, carta a su padre José de Madrazo.11

En el entorno de los Madrazo se encuentran figuras que poseían una profunda afición a la música. Ciertos miembros de la familia eran intérpretes que mostraban su talento en las reuniones familiares y sociales, habituales en su vida cotidiana.

3.1. Luisa Garreta de Huertas

Dentro de estos espacios privados sociales destacó la práctica musical de la esposa de Federico de Madrazo, Luisa Garreta. Interesada en la música, solía interpretar al piano con los músicos Santiago y Vicente Masarnau, y ejecutaba dúos con el pintor Ingres, violinista aficionado. González López (1981: 52 – 144) señala su participación musical en veladas, pues «en París y en Roma sus reuniones eran ambientadas por conciertos suyos», manteniendo a su vez una cordial relación con Franz Liszt, quien «era amigo de los Madrazo, en especial de Luisa Garreta, que asimismo conocía la Condesa de Agoult y Chopin». Federico de Madrazo relataba su participación en una de estas veladas, así como refería la presencia de la música, de la que disfrutaron durante su estancia en Roma:

El jueves hizo 8 días comimos Luisa y yo en casa de Mr. Ingres [...]por la noche nos quedamos allí hasta las once, oyendo siempre buena música. Mr. Ingres toca el violín bastante bien [...]diga V. a Mamá que vienen los piferaros a hacer la novena de la recepción. Estos días no se oye más que su música, desde por la mañanita temprano [que nos despiertan]hasta por la noche, bastante tarde y nos gusta muchísimo.12

El orgullo que Federico de Madrazo mostraba con respecto a la práctica musical de su esposa con el pintor Ingres, su maestro de juventud en París y amigo de su padre, el pintor José de Madrazo y Agudo, se extendió a la habilidad de sus hijas Cecilia, Luisa e Isabel.

3.2. Cecilia de Madrazo y Garreta

Cecilia de Madrazo poseía un apreciado talento como pianista y un gran interés por la música. Habiendo sido retratada por sus familiares desde su infancia, en ocasiones la imagen elegida la mostraba durante su práctica musical, sentada al piano.



Imagen 1. Federico de Madrazo:
Cecilia de Madrazo a los 13 años

Su padre, Federico de Madrazo, realizó distintos retratos de Cecilia. En uno de ellos podemos ver a la joven concentrada en la música que interpretaba [IMAGEN 1]. Aparece enmarcada en un espacio ovalado que favorece la percepción de la visualización de un momento privado en un rincón en el que su hija ensaya. Sobre el atril, un libro de música, con una notación no legible, parece ser usado con frecuencia, pues tiene sus esquinas arrugadas tras pasar las hojas. El piano vertical posee dos candelabros ahora apagados, lo que acompaña a la sutil luz diurna de la imagen.

Cecilia de Madrazo, al igual que sus hermanas, recibió la acostumbrada enseñanza musical a cargo de profesores privados, como complemento a su instrucción general (González y Ayxela, 2007: 208) en las Ursulinas y con la Madre Lesseps. Al respecto de este hábito, existen numerosas representaciones pictóricas mostrando un momento de la clase de música recibida en el hogar. El aprendizaje musical, incluso siendo este modesto, fue considerado un elemento de brillo y elegancia. La instrucción de la mujer en la segunda mitad del siglo XIX español incluía distintos ámbitos de conocimiento, en función a su vez de la clase social a la que se perteneciese, pues:

La mayor parte de las mujeres que podían instruirse en aquellos momentos pertenecían a la aristocracia o la clase media. Aprendían a leer, escribir, costura y bordado, moral, religión, […]en los casos excepcionales en que estas mujeres podían acceder a una educación más esmerada, se completaba su formación con un poco de geografía, historia, francés, dibujo y música. 13

Dentro de la enseñanza y práctica musicales el piano ocupaba un lugar esencial, siendo un instrumento dominante también en los espacios privados. Su fabricación y consumo fue ascendiendo, ya que (Bordas, 1999: 762-763) «el creciente proceso industrial hace que las grandes fábricas puedan producir un mayor número de pianos». Las firmas en España continuaban «haciendo pianos comerciales, asequibles al gran público y para exportar a las colonias españolas, pero las importaciones seguían siendo importantes, especialmente de Londres [Broadwood y Collard Collard]y de París [Erard y Pleyel]».

Cecilia de Madrazo fue intérprete habitual en los conciertos y reuniones celebradas en la casa familiar. En las cartas y los diarios de Federico de Madrazo se encuentran referencias a estas reuniones, en las que se interpretaba música con frecuencia. Fue en 1866, con 19 años, cuando conoció al floreciente pintor Mariano Fortuny y Marsal. Su relación se inició y consolidó durante las numerosas veladas celebradas en el breve periodo que Fortuny, asentado en Roma, pasó en España.

La presencia en estas reuniones de otros pintores, como Francisco Sans Cabot, era frecuente, a las que se añaden las visitas de músicos como Juan Bautista Pujol, tal y como señala Javier Barón (2005: 112): «Hasta el día de su partida, el 19 de agosto, se vieron [Federico de Madrazo y Mariano Fortuny]en no menos de veintisiete ocasiones […], y dos veces apuntó Madrazo en su diario: 'Por la noche […]se ha hecho música'». Esta referencia es de interés, pues no es inhabitual la imprecisión en cuanto al repertorio interpretado, relatando la existencia de una práctica musical sin especificar las obras escuchadas. Podía indicarse simplemente que se trataba de una velada en la que la música estuvo presente, incluyendo el nombre de los asistentes a la misma. Sin embargo, en ocasiones podemos conocer referencias sobre autorías y obras. Así, Federico de Madrazo comentaba a su esposa Luisa Garreta una velada en Bilbao:

[…]hoy comemos todos a las 4 en casa de Medina. Ayer tarde oímos tocar a Fátima que me parece que ha adelantado mucho, tocó varias piezas modernas, entre ellas algunos nocturnos de Schubert para violín y piano; el que tocó el violín es un joven de aquí, cuyo nombre no me acuerdo, que tiene bastante talento[…].14

Antes de la celebración matrimonial, la pareja acudiría (González y Martí, 1989: 58) «a algunas representaciones del Real, teatros y salas de conciertos, aficiones que Mariano compartía con Cecilia». Cecilia de Madrazo y Mariano Fortuny contrajeron matrimonio el 27 de noviembre de 1867, celebrándose la unión, tal y como indicó el diario vespertino «La Época», en el hogar de los Madrazo:

[…]terminada la ceremonia nupcial y oída la misa de la velación, pasaron los novios, los padrinos y los convidados a la casa del Sr. D. Federico de Madrazo, donde fueron obsequiados con un espléndido almuerzo salpimentado con sentidos brindis a la felicidad de la venturosa pareja.15

Dos años más tarde, en 1869, Mariano Fortuny realizó en Roma un dibujo de su esposa [IMAGEN 2], de nuevo ante el piano, quizá interpretando para el caballero cuya figura aparece parcialmente a la derecha de la pianista. De nuevo, Cecilia posee una actitud concentrada, mirando una partitura, no legible, iluminada por dos candelabros. Los libros sobre el piano y el gesto de interpretación indican una vez más que estamos ante un momento de práctica musical verdadera y no una simple postura fingida. Esta obra fue situada y fechada por el autor en el dibujo junto a la indicación «sirve como carta».

Imagen 2. Mariano Fortuny y Marsal:
Cecilia de Madrazo a los veintitrés años (detalle)

Fortuny realizó retratos de su esposa mostrando distintas actitudes y ubicándolos en distintos ambientes. El matrimonio mantuvo varias estancias en el extranjero, especialmente en Roma y París. Su casa y estudio en Roma fueron objeto de constantes visitas, hasta el punto de resultar para Fortuny un estorbo en su trabajo (González y Martí, 1989: 94 – 95), llevándole a escribir «contrariamente a lo que yo desearía, los amigos y los conocidos no encuentran que mi casa esté muy lejos».

La interpretación musical de Cecilia de Madrazo en las reuniones sociales no era una excepción, ya que también cantaban y tocaban el piano las esposas de pintores cercanos a la familia Madrazo:

Organizaban tertulias y reuniones en las que eran frecuentes las interpretaciones al piano de Cecilia de Madrazo y Elvira Pomar, esposas de Fortuny y Tomás Moragas respectivamente, y los cantos de Adelaida del Moral, María Terán y Louise Priet, mujeres de Joaquín Agrasot, Bernardo Ferrándiz y Martín Rico.16

Los encuentros entre artistas tanto en España como en el extranjero eran habituales, formando de este modo una densa red de contactos, amistades e influencias artísticas. Estas relaciones fueron descritas por el pintor Pedro de Madrazo, referidas a su estancia en Granada, del siguiente modo:

[…]en la primavera de 1871 formábamos en Granada una animada colonia de amantes de las artes – unos favorecidos por ellas, otros puramente platónicos – Mariano Fortuny, Martín Rico, Ricardo de Madrazo, [Jules]Worms, [José]Tapiró, […]y yo, amenizando nuestras reuniones con su presencia las jóvenes y bellas esposas de Fortuny y de Rico y mi hija E*** [Emma de Madrazo y de Rosales] […].17

Sobre estas reuniones no se debe ignorar que el trato social establecido con clientes y marchantes a lo largo de veladas, agradables y llenas de música, podía favorecer un entendimiento que tuviera como fruto un encargo, o un mejor conocimiento de la obra de un artista. Asimismo, la relación entre músicos y pintores permitía un intercambio artístico entre creadores de distintos lenguajes al que, de modo difícilmente cuantificable pero no por ello inexistente, favorecía la expresión del talento musical de aquellas figuras femeninas que participaban como intérpretes en estas veladas. En ese sentido podemos entender el disfrute de Mariano Fortuny (González y Martí, 1989: 102):

Entusiasta de la música, acudía a las audiciones que se organizaban en Roma y muchos de los músicos que actuaban iban después a visitarlo. Le complacían los conciertos de Cecilia al piano, las canciones de Adelaida del Moral y las interpretaciones de Martín Rico a la guitarra, u oír hablar a [Domenico]Morelli de pintura y filosofía del arte, a [Charles]Davillier de cerámica[…].18

La interpretación al piano de Cecilia de Madrazo fue descrita como parte de una actividad musical y artística constante, extendida a los distintos miembros de estas reuniones:

[…] sucedió otra noche, que mientras se disponía Cecilia a tocar en el piano una sonata de Beethoven, música en que se extasiaba Fortuny, y [Martín]Rico templaba la guitarra para acompañarse, cuando le tocara el turno, una canción guasona de las de su especial repertorio, todas llenas de ingenio y gracejo […].19

El barón Charles Davillier (Barón, 2005: 115) describía el interés de Mariano Fortuny y Marsal por la obra de Mozart y Beethoven20, compositores interpretados por su esposa, mientras por su parte, Federico de Madrazo narraría años más tarde el intenso interés de su nieto, el artista Mariano Fortuny y Madrazo, por la obra de Wagner. La influencia que Wagner poseyó sobre la obra pictórica y escenográfica de este polifacético artista surgió en el ambiente familiar, pues fue el pintor y músico Rogelio de Egusquiza quien transmitió su pasión wagneriana al hijo de quien fue su gran amigo, compartiendo una vez más el interés por la música de Cecilia de Madrazo. Sobre esta pasión comentó Federico de Madrazo (Díez,1994: 937): « He recibido telegrama de Cecilia, de Munich, pronto estarán en Bayreuth en donde con Egusquiza […]se van a acabar de Wagnerizar».21 También su hija Mª Luisa Fortuny de Madrazo fue poseedora de un talento musical apreciado entre sus allegados. Mª Luisa Fortuny (González y Martí, 2007: 222) « […]destacó como pianista y cantante y actuaba en las tertulias del domicilio veneciano. Apasionada de Wagner […]residió en Roma, Andalucía, París y Venecia, y creció en los ambientes artísticos más representativos de la época».

Tras el fallecimiento de Mariano Fortuny en 1874, Cecilia de Madrazo vivió en París y en Madrid hasta instalarse finalmente en Venecia. Allí, en el palacio Martinengo, se estableció el denominado «salón Cecilia», lugar de hospitalaria acogida para numerosos artistas, en el que (González y Martí, 2007: 210) «[…]agasajó a españoles como: Pradilla, Benlliure, Zuloaga, Sert o Albéniz». De este modo, el ambiente familiar y de amistades favoreció un conocimiento musical y artístico, transmitido en las reuniones celebradas en el hogar de Cecilia de Madrazo.

3.3. Isabel y Luisa de Madrazo y Garreta; Cecilia y Dolores de Madrazo

Isabel de Madrazo también fue retratada mostrando su interés por la música. Su tío y cuñado Luis de Madrazo y Kuntz realizó hacia 1867 un lienzo [IMAGEN 3] en el que no aparece interpretando como su hermana Cecilia, sino de pie junto al instrumento, un piano vertical, apoyada levemente en el mismo. Una partitura abierta sobre el atril y

unos libros acumulados sobre el instrumento indican el uso del mismo. La mantilla y el abanico son elementos que adornan una imagen de gran delicadeza, acompañando a un gesto dulce.

Imagen 3. Luis de Madrazo:
Retrato de Isabel de Madrazo Garreta, ante el piano

El retrato de Isabel de Madrazo fue fotografiado [IMAGEN 4], junto a otros retratos de familiares, en el estudio de Luis de Madrazo, varias décadas después de ser pintado, lo que es prueba del aprecio e interés que la obra poseía para el pintor.



Imagen 4. Anónimo:
Estudio de Luis de Madrazo

Por su parte, la imagen de Luisa de Madrazo ha sido relacionada con la obra de su tío y esposo Luis de Madrazo, *Retrato femenino*, [IMAGEN 5] por González López y Martí Ayxela (2007: 258), indicando que «las facciones y expresión de la representada evocan el rostro de Luisa la esposa del pintor [...]».



Imagen 5. Luis de Madrazo:
Retrato femenino

En esta obra el instrumento elegido es un arpa, utilizado en ocasiones, al igual que otros instrumentos, a modo de ornamento, con independencia del conocimiento del mismo por parte de la retratada, siendo así un elemento iconográfico evocador de un ambiente refinado tanto como una alusión a la Música como disciplina artística sugerente. El arpa era el instrumento aristocrático por excelencia. Su mayor difusión en España entre las clases sociales acomodadas fue una tendencia creciente desde el segundo tercio del siglo XIX, ya que:

A partir de la muerte de Fernando VII [1833], la reina regente María Cristina y sobre todo su hija Isabel II se hicieron eco de la moda parisina y con ella entraron en la corte los instrumentos franceses, especialmente arpas, pianos y armonios, que la casa real adquiría a las mejores firmas de París, quedando consolidadas en el mercado madrileño entre las más prestigiosas […].22

Otro instrumento, la guitarra, aparece en el retrato de las hermanas Cecilia y Dolores de Madrazo López de Calle [IMAGEN 6] por su padre Ricardo de Madrazo, siguiendo una vez más la costumbre familiar. En esta ocasión, el instrumento aporta un aire popular, acorde con la relajada indumentaria y posición de las figuras. De este modo, la costumbre de plasmar la imagen de las mujeres de la familia Madrazo y el empleo de elementos iconográficos mostrando su gusto por la música, la presencia habitual de instrumentos en los espacios cotidianos, junto con la importancia de la práctica musical, aparecen una vez más en un retrato destinado a formar parte del legado privado de los Madrazo.



Imagen 6. Ricardo de Madrazo y Garreta:
Cecilia y Dolores de Madrazo

4. IMÁGENES FOTOGRÁFICAS EN LOS ESTUDIOS DE PINTORES

«La selección de los temas e incluso de las posturas que hicieron los primeros fotógrafos a menudo siguió el ejemplo de la pintura, la xilografía y el grabado […]»
Peter Burke: *Visto y no visto*23

La presencia de instrumentos musicales en los estudios de pintores no era sorprendente. Eran utilizados como elementos iconográficos, pero también formaban parte de la práctica musical llevada a cabo en estos espacios. Una imagen fotográfica que permite conocer esta costumbre recoge una reunión en el estudio de Luis de Madrazo en la casa de su padre, el pintor santanderino José de Madrazo [IMAGEN 7], en la que aparece la esposa de este último, Isabel Kuntz, junto a familiares y amigos.



Imagen 7. Anónimo:
Estudio de Luis de Madrazo, en casa de José de Madrazo

De nuevo, un piano se encontraba entre los elementos presentes en su estudio de pintor, abierto y con una partitura sobre el atril, ante el que se interpretaba música. Isabel Kuntz, por su parte, celebraba reuniones en las que la familia Madrazo (González y Martí, 2007: 164) «[…] aglutinaron a pintores, músicos, escritores, políticos y familiares en animadas tertulias musicales […]».

Isabel Kuntz era hija del pintor polaco Tadeus Kuntz y de Ana de Valentín. Su círculo familiar estuvo siempre relacionado con el arte, y fue en esa atmósfera en la que desarrolló su talento musical, (González y Martí, 2007: 164) ya que « […]cantaba acompañada a la guitarra, habiendo actuado incluso en presencia de la reina María Luisa […]». En la imagen aparece en el que fue, por tanto, su espacio habitual, en el que se encontraban los objetos propios de un estudio de pintor. Así, vemos lienzos y esculturas por doquier. El retrato que destaca, colocado en lo alto del caballete, corresponde al dramaturgo y libretista de zarzuela José Picón. Cuando Picón enfermó, la familia Madrazo mostró su apoyo, tal y como narraba Federico de Madrazo:

Anoche fui con Luis a visitar al pobre Pepe Picón […]le hemos dado habitación provisional, en el casi sótano de la Academia, […]allí le hacen compañía, además de su mujer y su niña y su hermano Felipe […], sus amigos, y Luis le ha mandado su órgano expresivo para que toque Barbieri que también va con frecuencia a visitarle […].24



Imagen 8. Anónimo:
Raimundo de Madrazo y María Hahn en su estudio de Versalles

La guitarra formó parte de una muestra fotográfica de la presencia de la música en un estudio de pintura. El pintor Raimundo de Madrazo y Garreta aparece en una fotografía [IMAGEN 8] con su segunda esposa, María Hahn Echenagusía. En su estudio de Versalles, ante el cuadro de Colón y otros lienzos y esculturas, María Hahn toca una guitarra. Sobre la mesa, junto a diversos objetos cotidianos se encuentra otra guitarra. Parece, por tanto, un momento de relajado disfrute musical dentro de un espacio de trabajo creativo. María Hahn era hermana del compositor Reynaldo Hahn, quien por su parte colaboró con el hijo de Raimundo de Madrazo, Federico «Cocó» de Madrazo, en el ballet «El Diablo Azul»25 Es, de nuevo, un ejemplo de la relación entre artistas pertenecientes a un mismo entorno social o, como en este caso, familiar. Asimismo, fue el compositor quien, como indica Mª del Mar Nicolás (2001: 35), puso en contacto a Cocó con Marcel Proust, siendo un elemento más del entramado social que rodea a la saga de los Madrazo.

Las reuniones en el estudio parisino de Raimundo de Madrazo también fueron, como las de sus familiares ya mencionados, notables en cuanto a concurrencia e interés artístico. Así, dicho estudio (Nicolás, 2001: 145) « […]era

frecuentado por lo más selecto de la intelectualidad y de la alta sociedad parisina, siendo un centro de reunión y trabajo para una notable cantidad de pintores españoles [...]», entre los que se encontraban los ya citados Rogelio de Egusquiza y Martín Rico, miembros habituales de la esfera Madrazo.
Entre los instrumentos que se encontraban en posesión del pintor, su padre Federico de Madrazo citaba en dos cartas un salterio, del siguiente modo: «Supongo que seguirás bien y también que habrás recibido el psalterio que te ha mandado Isabel [...]Nota: no cuento el porte de Madrid a París del psalterio [40 reales]por lo que habrás gastado por mi encargo del aceite secante».26

Raimundo de Madrazo tenía gran afición a la música, formando parte de su vida cotidiana. Junto al conde Chaumont-Quitry realizó dos fotografías en su estudio en las que encontramos un piano. Este instrumento, una vez más, podía ser empleado tanto como elemento iconográfico en sus obras como podía ser fuente de disfrute gracias a la práctica musical. Es este último uso el que observamos en una de las fotografías [IMAGEN 9], pues Raimundo de Madrazo aparece tocando el piano junto a quien fue su modelo favorita, Aline Masson, quien, por su parte, dobla un libro de música, permitiéndonos vislumbrar que se trata de música impresa, aunque la imagen no posea nitidez suficiente para conocer la notación empleada. Rodeados de obras y diversos objetos de utilería para ser incluidos en los lienzos, nos muestran el que podría ser un descanso, una velada de diversión o un momento musical.



Imagen 9. Conde de Chaumont-Quitry y Raimundo de Madrazo y Garreta:
Aline Masson y Raimundo de Madrazo en su estudio

Aline Masson fue retratada en innumerables ocasiones, y en algunas de estas obras de nuevo el piano aparece como elemento iconográfico, así como la guitarra. Su imagen fue popularizada exitosamente, y formó parte del imaginario artístico del pintor. Ella, por su parte, también fue fotografiada ante el mismo piano vertical [IMAGEN 10]. De nuevo, la partitura aparece expuesta ante la cámara, siendo en este caso legible en parte, al entreverse la página siguiente a la expuesta sobre el atril, por lo que podemos conocer, aunque de manera incompleta y sin altura detallada, una notación impresa formada por una escritura compuesta de corcheas en los dos pentagramas superiores de la mano derecha, seguidos de semicorcheas en los dos siguientes. Por otra parte, es destacable la posición de la mano derecha sobre el teclado, ya que no parece la propia de una intérprete, sino más bien, una postura fingida.



Imagen 10. Conde de Chaumont-Quitry y Raimundo de Madrazo y Garreta:
Aline Masson tocando el piano en el estudio de Raimundo de Madrazo

4. CONCLUSIÓN

«Nos interesan los gestos y las imágenes que aporta la música, y no sólo la música –imaginariamente o imaginativamente audible– que puedan aportar las imágenes»
Ruth Piquer: Aquello que se escucha con el ojo27

Las figuras retratadas, sus ademanes y ornamentos, y la escenografía que les rodea, son poseedoras, en la distinta combinación de elementos iconográficos, de una intencionalidad que surge del propio origen de la obra, su función, destinatario y creador. La mayoría de las piezas comentadas formaron parte del archivo privado de la familia Madrazo. Algunas fueron creadas para ser un regalo entre familiares, otras permanecieron en poder del pintor que las llevó a cabo. Todas, sean retrato en lienzo o imagen fotográfica, poseen interés como ejemplo de una identidad compartida en unos espacios familiares y artísticos comunes. La figura que aparecía retratada, el instrumento que fue escogido, la razón de su elección y la importancia asignada al mismo en la obra, son objeto de estudio de un modo de exponer los intereses personales, el rango social y el nivel cultural. De este modo, podemos observar el modelo de identidad presentado ante nosotros, en un periodo y ámbito concretos, a través de la imagen, escogida en el momento de su creación y redefinida a lo largo del paso del tiempo, de quienes formaron parte de un espacio artístico en el que la música tenía importancia como vivencia cotidiana y como muestra de un sentido cultural enriquecedor.

BIBLIOGRAFÍA

BARÓN, J. (ed.) (2005): *El legado de Ramón de Errazu*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

BORDAS, C.: Voz «Piano: Siglos XIX-XX», dentro CASARES, E. (ed.) (1999): Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Vol. 8., Madrid, SGAE.

BURKE, P. (ed.) (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.

DÍEZ, J. L. (ed.) (1994): *Epistolario. Federico de Madrazo*, Vol. 1, Madrid, Museo Nacional del Prado.

(1994): *Epistolario. Federico de Madrazo*, Vol. 2, Madrid, Museo del Prado.

GOMBRICH, E.H. (con Sam Oakley) (1991-1992): «The Art of Criticism», Pulp Magazine, Manchester Polytechnic Student Union, No. 9, http://gombricharchive.files.wordpress.com/2012/10/showdoc112.pdf , [consulta: 19 de julio de 2013].

GONZÁLEZ , C. (1981): *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Barcelona, Subirana.

GONZÁLEZ, C. y M. MARTÍ , (1987): *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets.

_ (1989): *Mariano Fortuny Marsal*, Vol. 2, Barcelona, Diccionario Ràfols, Maestros del Arte de los siglos XIX y XX, Ediciones Catalana.

_ (2007): *El mundo de los Madrazo*, Madrid, Consejería de Cultura y Deporte, Comunidad de Madrid.

HECK, Th. y otros (1999): *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, Nueva York, University of Rochester Press.

LEPPERT, R. (1993): *Music and Image. Domesticity, ideology and socio-cultural formation in eighteenth-century England*, Cambridge, Cambridge University Press.

NICOLÁS, M. (2001): *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

PIQUER, R. (2013): «Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada», Sineris, Revista de Musicología, Nº 9, http://www.sineris.es/iconografia.pdf , [consulta: 19 de julio de 2013].

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L. (2011): «La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)», Revista Transcultural de Música, Nº 15, Madrid, Universidad Autónoma, http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans15/trans_15_05_Sanchez.pdf , [consulta: 19 de julio de 2013].

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

ESCOBAR, I. (dir.) (1867): *La Época*, 29 de noviembre, http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000234619&page=4&search=madrazo+garreta&lang=es , [consulta: 19 de julio de 2013].

MADRAZO, P. (1893): «Historia de una acuarela», *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio, http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001157539&search=&lang=es , [consulta: 19 de julio de 2013]

IMÁGENES

Imagen 1. Federico de Madrazo: *Cecilia de Madrazo a los trece años*, 1859, colección particular. Consulta: González y Martí, 2007: 20.

Imagen 2. Mariano Fortuny y Marsal: *Cecilia de Madrazo a los veintitrés años*, 1869, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Nº de Inventario: 035770-D. Página Web del Museo Nacional de Arte de Cataluña: http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/cecilia-de-madrazo-playing-the-piano/TQGabfumMrTEjw?projectId=art-project&hl=es , [consulta: 19 de julio de 2013].

Imagen 3. Luis de Madrazo: *Retrato de Isabel de Madrazo Garreta, ante el* piano, hacia 1867, óleo sobre lienzo, Patrimonio de la Comunidad de Madrid, Nº de inventario de bienes culturales: 187. Consulta: González y Martí, 2007: 207.

Imagen 4. Anónimo: *Estudio de Luis de Madrazo*, 1890-1900, platinotipo sobre papel, HF0578, colección Madrazo, Museo Nacional del Prado. Página Web del Museo Nacional del Prado, Galería online, http*://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/HF0578.jpg* , [consulta: 19 de julio de 2013].

Imagen 5. Luis de Madrazo: *Retrato femenino*, hacia1862-1868, óleo sobre lienzo, Patrimonio de la Comunidad de Madrid, Nº de inventario de bienes culturales: 207. Consulta: González y Martí, 2007: 259.

Imagen 6. Ricardo de Madrazo y Garreta: *Cecilia y Dolores de Madrazo*, sin fechar, colección particular. Consulta: González y Martí, 2007: 357.

Imagen 7. Anónimo: *Estudio de Luis de Madrazo, en casa de José de Madrazo*, 1860, archivo C. M.. Consulta: González y Martí, 2007: 34.

Imagen 8. *Raimundo de Madrazo y María Hahn en su estudio de Versalles. Al fondo el cuadro de Colón*, sin fechar, archivo C. M.. Consulta: González y Martí, 2007: 39.

Imagen 9. Conde de Chaumont-Quitry y Raimundo de Madrazo y Garreta: *Aline Masson y Raimundo de Madrazo en su estudio*, 1875-1885, Museo Nacional del Prado, HF0447. Página Web del Museo Nacional de Prado, Galería online: http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/HF0447.jpg , [consulta: 19 de julio de 2013].

Imagen 10. Conde de Chaumont-Quitry y Raimundo de Madrazo y Garreta *Aline Masson tocando el piano en el estudio de Raimundo de Madrazo*, 1875-1885, Museo Nacional del Prado, HF0446. Página Web del Museo Nacional del Prado, Galería online, http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/HF0446.jpg , [consulta: 19 de julio de 2013].

NOTAS

1. Heck, 1999: 46: «We need to know about the story being illustrated and, furthermore, about the artistic and dramatic conventions […] what the artist would draw, etch, or paint was no more than partly determined by what he observed in a given theatre, street or home» (trad. de la autora).

2. La presencia femenina en los salones y estudios de artistas en el entorno de la familia Madrazo ha sido objeto de estudio en mi Trabajo Fin de Máster en Música Española e Hispanoamericana (Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid, 2011-2012): Fernández, M. J.: "Fuentes iconográficas para el estudio de la música en los espacios sociales privados: la pintura española de la segunda mitad del siglo XIX. La saga de los Madrazo y Mariano Fortuny y Marsal", tutorado por la Dra. Cristina Bordas y la Dra. Ruth Piquer.

3. Piquer, 2013: 15.

4. Gombrich, E. H., con Sam Oaklend, 1991-1992: 14: «There are many things in our visual surroundings of which we are not fully aware […]artists train themselves to be aware of certain things more than others. One of the ways to make yourself aware is to paint it» (mi traducción).

5. Leppert, 1993: 1: « […] documents not from written accounts of musical activity or from music itself but from visual representations of music-making, especially in painted portraits of individuals and families» (mi traducción).

6. Ibidem: 5: «The way people do things at a certain moment in time and place. But they are never 'innocent' or accidental» (mi traducción).

7. Burke, 2001: 31.

8. Heck, 1999: 86: «every pictorial record is –to a greater or lesser extent- affected by artistic imagination, precedents, and traditions as well as by commissioning pressures» (mi traducción).

9. González, 1981: 282.

10. Madrazo, F.: carta a su hijo Raimundo de Madrazo. Madrid, 22 de febrero de 1874. Díez, 1994, Vol. 2: 743.

11. Ibidem: 51-52.

12. Madrazo, F.: carta a su padre José de Madrazo. Roma, 3 de diciembre de 1839. Díez, 1994, Vol. 1: 283.

13. Sánchez de Andrés, 2011: 2.

14. Madrazo, F.: carta a Luisa Garreta. Bilbao, 27 de agosto de 1851. Díez, 1994, Vol. 2: 558.
15. La Época (1867), 29 de noviembre: 4.
16. González y Martí, 1987: 26-27.
17. Madrazo, P. (1896): «Historia de una acuarela», Madrid, *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio: 419.
18. González y Martí, 1989:102.
19. Ibidem.
20. Charles Davillier: *Fortuny. Sa vie, son oeuvre. Sa correspondance avec cinq dessins inédits en facsimile et deux eaux-fortes originales*. París, 1875. En Barón, 2005: 155.
21. Madrazo, F.: Carta a su hijo Raimundo de Madrazo, Madrid, 4 de agosto de 1891. Díez, 1994, Vol. 2: 937.
22. Bordas, 1999: 760.
23. Burke, 2007: 27.
24. Madrazo, F.: carta a su hijo Raimundo de Madrazo, Madrid, 17 de agosto de 1872. Díez, 1994, Vol. 2: 727-728.
25. «Le Dieu Bleu», ballet en un acto con música de Reynaldo Hahn, libreto de Jean Cocteau y Federico de Madrazo, 1912. Fue creado para los Ballets Rusos de Diaghilev.
26. Federico de Madrazo: Carta a su hijo Raimundo de Madrazo, Madrid, 9 de septiembre de 1872 y 16 de enero de 1873. Díez, 1994, Vol. 2: 729 y 731.
27. Piquer, 2013: 14-15.