

Armonías de inspiración: el legado sonoro de Beethoven en España

Gorka Rubiales Zabarte

Resumen: Cerca de doscientos años después de su muerte, el carácter icónico que la figura de Beethoven ejerce en el ámbito de la música clásica actual está fuera de toda duda. Sus composiciones ocupan un lugar prominente en la programación de las salas de conciertos de todo el mundo. Sin embargo, la imagen actual del compositor y su obra son el resultado de sucesivos procesos de recepción y transferencia cultural. Como explica Teresa Cascudo en su monografía sobre la recepción de Beethoven en España, cada uno de los contextos históricos posteriores ha realizado una propuesta de lectura de la obra del compositor alemán basados en los mediadores culturales y la tradición interpretativa subyacente. Tras su muerte, acaecida el 26 de marzo de 1827 en Viena, la figura del compositor comenzó rápidamente a adquirir un profundo simbolismo. Beethoven trascendió su papel como un mero músico y se convirtió en un símbolo del espíritu romántico. Su música resonaba con las emociones más profundas y apasionadas de la época, y su figura adquirió un significado que iba más allá de su genialidad artística. Esta visión simbólica del compositor, considerado una de las cumbres de la música sinfónica, dejó una huella profunda en la España del siglo XIX donde la interpretación de sus sinfonías adquirió un carácter simbólico. Del mismo modo, el carácter simbólico que envolvía la figura de Beethoven se refleja de manera palpable en la iconografía de algunas obras pictóricas españolas del siglo XIX y principios del XX. Los artistas plasmaron la presencia e influencia del genio musical en su representación visual. Las imágenes de Beethoven emergen como un símbolo de la creatividad desbordante, la pasión revolucionaria y la lucha por la libertad artística. Su rostro y su figura se convierten en un emblema que inspira a los artistas españoles de la época, transmitiendo un mensaje de resistencia, genialidad y exaltación del espíritu romántico. Obras de artistas españoles de principios del siglo XX, como Sonata 14 (II) de Fernando Labrada o el retrato que el pintor Valentín Zubiaurre realizó de su padre, incluyen referencias claras a Beethoven y su obra. El objetivo de este estudio es examinar las características asociadas a la imagen del compositor y su obra durante el siglo XIX y cómo éstas se desarrollan a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu o Prêmio RIIdM-Brasil 2023.

Casi doscientos años después de su muerte, la figura de Beethoven sigue resonando poderosamente en nuestra sociedad. Sus obras se encuentran entre las más programadas en las salas de conciertos y su figura, provista de un considerable poder simbólico, aparece representada en numerosas formas y manifestaciones. Su legado perdura a lo largo del tiempo, convirtiéndolo en un ícono indiscutible de la música clásica y en un símbolo perdurable de excelencia artística. Sin embargo, aún sabemos relativamente poco sobre la recepción de su obra y su figura en España. El estudio de la asimilación de la figura del compositor en el contexto musical español y la reinterpretación de su figura a lo largo del siglo XIX son tareas que aún están por hacer. Como señala Teresa Cascudo, sabemos relativamente poco acerca de cómo se construyó la celebridad de Beethoven en España¹. El presente estudio se adentra en las representaciones visuales de Beethoven plasmadas en las obras de destacados artistas como Fernando Labrada, Alfred Edward Emslie y Valentín Zubiaurre, y su papel en la configuración de la percepción pública de la genialidad y la pasión del compositor.

1. Beethoven en el arte español de comienzos del siglo XX

Durante el siglo XIX, la figura de Beethoven se convirtió en un símbolo icónico asociado al genio musical y a la creatividad visionaria. Podemos encontrar referencias directas al compositor y su obra en la producción de algunos pintores y grabadores españoles de principios del siglo XX, como Fernando Labrada o Valentín Zubiaurre, sobre las que centraremos el siguiente análisis.

1.1. Sonata 14 (II) de Fernando Labrada

La primera obra que tomaremos en consideración es un óleo del pintor y grabador Fernando Labrada Martín (1888-1977) que se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Posteriormente amplió sus estudios con una pensión en la Academia de España en Roma entre 1909 y 1913². Durante su estancia en Roma, viajó en repetidas ocasiones a España para asumir encargos. En una de esas visitas, en 1910, contrajo matrimonio con Antonia Chercolés, a la que podemos observar en este retrato realizado por Labrada en 1922 [Fig. 1].

El cuadro “Sonata 14 (II)” que Labrada pintó en 1914 es la segunda versión que realizó de este tema [Fig. 2]. Existía una pintura previa con el mismo título, “Sonata 14 (I)” realizada en 1910 que hoy se encuentra en paradero desconocido³.

La pintura muestra a la esposa del artista, Antonia Chercolés, de espaldas, sentada al piano mientras interpreta la icónica Sonata nº 14, en do sostenido

1 Teresa Cascudo García-Villaraco, “Introducción. Beethoven, recepción, discursos y prácticas canónicas”, en *Un Beethoven Ibérico: Dos siglos de transferencia cultural*, ed. Teresa Cascudo García-Villaraco (Alborote (Granada): Comares, 2021), 1-16.

2 Real Academia de la Historia, “Fernando Labrada Martín”, (<https://dbe.rah.es/biografias/19622/fernando-labrada-martin>)

3 Antonio Bonet Correa et al. *Real Academia de San Fernando, Madrid: Guía del Museo*, (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012), 326

menor, op. 27 nº 2, conocida como “Claro de Luna”, compuesta por Beethoven en 1801. Si bien Labrada dejó la obra inconclusa, su contenido ofrece una visión sugerente y cautivadora.

El ambiente del cuadro nos sumerge en una atmósfera tenebrista y oscura, envolviendo la escena con un aura misteriosa. La mujer, sentada ante el piano, luce un vestido de gasa con los hombros delicadamente descubiertos. Sus manos reposan sobre el teclado, mientras interpreta la partitura que se encuentra frente a ella. Aunque esta no es legible, basándonos en el título del cuadro, podemos inferir que se trata de la famosa sonata de Beethoven. Sobre el piano descansan dos libros, presumiblemente partituras. A la derecha, sobre una silla, se encuentran un chal de tono violáceo y una estola de piel, elementos que añaden un toque de sofisticación y elegancia a la escena. Los hombros descubiertos de la joven, junto con el recogido de su cabello en un moño, dejan al descubierto su delicado cuello, otorgando a la escena una cierta sensualidad sutil y cautivadora.

1.2. Alfred Edward Emslie – A Beethoven Sonata

La iconografía empleada por Labrada guarda sorprendentes similitudes con una obra del pintor inglés Alfred Edward Emslie (1848-1918). El cuadro, titulado “A Beethoven Sonata” [Fig. 3], fue pintado en 1868 empleando tonos claros y apagados. El tono sereno de la pintura, unido a la referencia musical del título, crean un cierto misterio, acentuado por la relación espacial entre las dos figuras.

En un amplio salón, se representa a una joven vestida con elegantes vestidos de gasa, mostrada de perfil mientras interpreta una pieza musical en el piano. Aunque la partitura no es legible, podemos inferir, a partir del título del cuadro, que, como en el caso anterior, se trata de una sonata de Beethoven. En la pared situada a la izquierda de la joven cuelgan tres espejos con vistosos marcos dorados, uno de gran tamaño, de forma rectangular, y dos más pequeños de forma ovalada, que añaden un toque de sofisticación y brillo al entorno, enfatizado por la piel de leopardo visible en el suelo.

Al fondo, tras un vano delimitado por columnas dóricas, se observa a un hombre absorto en la tarea de escribir, ubicado junto a un imponente ventanal que ilumina la estancia. Esta composición artística nos transporta a un ambiente refinado, donde la música y la creatividad se entrelazan. La joven pianista y el hombre concentrado en la escritura parecen invitarnos a contemplar la unión entre la expresión musical y la introspección intelectual. La tendencia a pintar temas intangibles, como la música que advertimos en esta obra, ganó popularidad a finales del siglo XIX. A modo de ejemplo, podemos advertir la importancia del componente musical en obras como “Escuchando a Schumann” de 1883, del pintor belga Fernand Khnopff [Fig. 4].

La escena representada por Emslie ha tenido diversas interpretaciones que van desde la consideración de la escena como un contexto doméstico que invita al espectador a sumergirse en la experiencia sonora a través de la pintura, hasta

lecturas más misteriosas de carácter simbólico⁴. Existen elementos que respaldan esta segunda teoría. Por un lado, la disparidad en la vestimenta entre el caballero del fondo y la dama resulta llamativa. El hombre no está vestido acorde a la época representada por la mujer. Esto suscita varias preguntas: ¿Podría tratarse de una representación del propio Beethoven? ¿Será el espíritu del compositor evocado por su interpretación? ¿Está ella tocando las notas que él escribe? O tal vez, ¿la imagen es una metáfora de la distancia dentro de una relación personal, con ambas figuras separadas por alguna razón, ya sea por la muerte o por una ruptura en la relación?

Por otro lado, la disposición de los espejos añade un componente enigmático adicional a la composición. Ninguno de ellos ofrece ningún reflejo, lo que nos lleva a pensar que se trata de un espacio imaginario de autorreflexión.

La similitud de las escenas representadas por Emslie y Labrada es innegable. Sin embargo, mientras el primero incluye al personaje masculino al fondo de la imagen, el segundo se concentra únicamente en la mujer, el piano y la obra, convirtiéndolos en los elementos centrales de la escena. Resulta significativo destacar el hecho de que sean mujeres las encargadas de interpretar las obras de Beethoven, especialmente en el caso del pintor español, lo que ofrece una perspectiva fascinante sobre la posición de las obras de Beethoven en la sociedad de su tiempo y el público que las apreciaba. Esta representación sugiere un cambio en la percepción de la música de Beethoven, que pasó de ser considerada una exclusividad masculina a un espacio donde las mujeres también desempeñaban un papel activo y destacado. Como explican Queipo, Ortega y Bertran, durante el siglo XIX, la música de Beethoven se restringía a un público elitista que se reunía en salones exclusivos conformados principalmente por hombres⁵. La actividad de estos salones, que a partir de la década de 1930 se anunciaba en la prensa, se caracterizaba por su exclusividad y por estar dirigidos a un público mayoritariamente masculino y de origen aristocrático⁶. Sin embargo, desde finales del siglo XIX, la música de Beethoven pasó de la actividad de estas élites aristocráticas a un público más amplio que accedía a la misma a través de arreglos o adaptaciones del repertorio. La actividad de los editores y los críticos musicales tuvo una gran importancia en el proceso de recepción de este repertorio y la consiguiente modernización que el contexto musical español experimentó durante esos años.

2. El retrato de su padre por Valentín Zubiaurre

Otra obra estrechamente ligada a la representación de Beethoven en el contexto artístico de principios del siglo XX es el retrato que el pintor Valentín Zu-

4 Véase, por ejemplo, Wener Telesko et al. *Beethoven visual: Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten*, (Hollitzer, 2020), 123.

5 Queipo, Carolina, Judith Ortega y Lluís Bertran, “Beethoven en las bibliotecas de ls élite en España hasta 1827”, en *Un Beethoven Ibérico: Dos siglos de transferencia cultural*, ed. Teresa Cascudo García-Villaraco (Alborote (Granada): Comares, 2021), 53.

6 *Ibid.*

biaurre (1879-1969)⁷ realizó de su padre⁸ [Fig. 5]. El mismo muestra al padre del pintor, el compositor Valentín María Zubiaurre y Urinobarrenechea (1836-1914) de perfil sentado ante una mesa, portando una larga capa y vestidos negros, mientras escribe sobre una partitura ilegible. Sobre la mesa, se encuentran varios libros. El retratado desempeñó un papel destacado como académico a partir de 1873, año en que se fundó la Sección de Música en la Real Academia de San Fernando de Madrid (RABASF). Además de ser director de la Real Capilla, Zubiaurre padre fue prolífico en la composición de obras tanto profanas como religiosas⁹. Fue también uno de los principales artífices del intento de creación de la ópera española. Su incursión en este género le llevó a componer tres óperas *Luis Camoëns* (1864), *Don Fernando el Emplazado* (laureada con un premio nacional y representada en el Teatro Real en 1869) y *Ledia* (ópera de ambientación vasca, estrenada también en el Teatro Real en 1873)¹⁰.

A pesar de que la fecha de realización de la pintura no está clara, podríamos situarla cerca del año de fallecimiento del compositor en 1914. Se da la paradoja de que, a pesar de ser hijos de un insigne compositor, tanto Valentín, el pintor del cuadro, como su hermano Ramón, también pintor, eran sordomudos de nacimiento. Esta ironía añade una capa adicional de significado a la obra y a la relación de los hermanos con el mundo de la música. A pesar de su falta de audición, los hijos de Zubiaurre encontraron una forma única de expresión artística a través de la pintura, transmitiendo su visión del mundo y su conexión con el legado musical de su padre. Su hermana Pilar, desarrolló una modesta carrera pianística y se convirtió en marchante de ambos, será la responsable última de la difusión de dicho legado a través de las tertulias y conciertos que organizaba en la casa familiar de los Zubiaurre¹¹.

2.1. La máscara de Beethoven en el retrato

Pero sin duda si hay un elemento que captura nuestra atención de inmediato es la máscara de tono amarillento que ocupa el margen superior izquierdo de la pintura. El catálogo de las colecciones de la Real Academia de San Fernando elaborado por A. Bonet Correa, B. Barchino y M. López de Haro describe esta obra indicando que el rostro mostrado corresponde a una “máscara mortuoria”,

7 Una breve semblanza biográfica del pintor se puede encontrar en Real Academia de la Historia, “Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal”, (<https://dbe.rah.es/biografias/6688/valentin-de-zubiaurre-aguirrezabal>)

8 Antonio Bonet Correa et al. *Real Academia de San Fernando, Madrid: Guía del Museo*, (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012), 307-308.

9 Gracias a la donación que realizó la familia del compositor, el grueso de composiciones de Valentín Zubiaurre y Urinobarrenechea, incluyendo numerosas partituras autógrafas, forman parte del fondo de compositores vascos de Eresbil, archivo vasco de la música.

10 Patricia Sojo, “El maravilloso mundo de los Zubiaurre: una familia de artistas”, en *El Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao* 11 (2009): 4.

11 Iker González-Allende, “Pilar de Zubiaurre: de la modernidad a la evocación”, en *Pilar de Zubiaurre, Evocaciones: Artículos y diario (1909-1958)*, (Donostia: Saturrarán, 2009), 15-35.

posiblemente la de Beethoven¹². Efectivamente, las similitudes entre el gesto sereno del retratado y la máscara, así como el hecho de que ambos tengan los ojos cerrados, podría sugerir la intención del pintor de establecer una analogía entre la muerte de su padre y el fallecimiento de uno de los compositores más reconocidos de la época, el gran Ludwig van Beethoven. Sin embargo, esta lectura de la imagen se ve invalidada por un detalle de gran relevancia. El rostro representado en el cuadro no corresponde a la máscara mortuoria de Beethoven, sino a una realizada cuando el compositor de Bonn aún estaba con vida.

2.2. Las máscaras de Beethoven

La tradición de elaborar moldes del rostro de reyes y príncipes con un carácter ceremonial tuvo un desarrollo significativo en Francia e Inglaterra desde el siglo XV, adquiriendo en Italia, por otra parte, un carácter más artístico¹³. La costumbre de realizar moldes de los rostros de personajes ilustres difuntos que se desarrolló en algunos países europeos durante los siglos XVII y XVIII, permitió que actualmente contemos con dos moldes del rostro de Beethoven. Uno de ellos fue realizado en 1812 por Franz Klein, mientras el compositor aún estaba con vida¹⁴ [Fig. 6]; mientras el otro fue creado poco después de su fallecimiento en 1827¹⁵ [Fig. 7]. Ambos se conservan en el Museo de Pompas Fúnebres de Viena¹⁶. La comparación de la máscara mortuoria con el orondo rostro reflejado en el molde previo evidencia la degradación y desgaste que Beethoven experimentó como resultado de su enfermedad durante los últimos meses de su vida¹⁷.

12 Antonio Bonet Correa et al. *Real Academia de San Fernando, Madrid: Guía del Museo*, (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012), 307.

13 Para un bosquejo histórico sobre el empleo de la máscara mortuoria, véase Ernst Bernkard, “Rostros inmortales: Una colección de máscaras mortuorias”, en *Rostros inmortales: una colección de máscaras mortuorias*, ed. Gorka López de Munain, (Barcelona: Sans Soleil, 2013), 33-71.

14 Sobre el proceso de creación de la máscara de Beethoven por Klein en 1812, véase Rita Steblin, “Beethoven’s Life Mask of 1812 Reconsidered”, en *The Beethoven Newsletter* 8, 3 & 9, 1 (1993/1994): 66-70.

15 Abigail Fine, “Beethoven’s Mask and the Physiognomy of Late Style”, en *19th Century Music* 43(3) (2020): 146.

16 Tras la muerte de Beethoven, el 26 de marzo de 1827, estas fueron las únicas fuentes fiables para la reconstrucción de la fisonomía del compositor, debido a que la autopsia practicada al día siguiente por el doctor Johann Wagner incluyeron la extirpación de fragmentos del cráneo con la consiguiente desfiguración irreversible del mismo. Véase William Meredith, “The History of Beethoven’s Skull Fragments. Part one”, en *The Beethoven Journal* 20, 1/2 (2005): 3-25.

17 En el testamento redactado en Heiligenstade en 1802, Beethoven dio instrucciones claras a sus hermanos para que, tras su fallecimiento, hiciesen pública la enfermedad que padecía. William Meredith, “The History of Beethoven’s Skull Fragments. Part one”, en *The Beethoven Journal* 20, 1/2 (2005): 1.

2.2.1. La muerte de Beethoven y santificación de su cuerpo

Sabemos que la máscara mortuoria de Beethoven fue donada a la ciudad de Viena por los herederos de Franz Liszt en 1887¹⁸. La prensa española difundió la noticia enumerando los objetos que los herederos de Liszt entregaron a la ciudad, entre los que se contaban un piano que había pertenecido a Mozart; la máscara mortuoria de Beethoven; una acuarela que mostraba a Joseph Haydn y la batuta de director de dicho compositor.

La leyenda en torno a la genialidad y la trágica muerte de Beethoven se construyó desde el mismo momento de su fallecimiento en 1827¹⁹. De forma paulatina se desarrolló durante el siglo XIX una visión mistificada del compositor, considerado una figura casi divina, cuya muerte tormentosa no era sino un reflejo de los milagros narrados en las historias de la antigüedad y las sagradas escrituras. En su estudio acerca de la producción tardía de Beethoven y la popularidad de su máscara mortuoria, Abigail Fine describe cómo el discurso en torno a estas últimas creaciones del compositor se vio impregnado por una cautivante fascinación material hacia su cuerpo, alcanzando su punto álgido con la comercialización de su máscara mortuoria como un objeto conmemorativo del luto por el compositor en los últimos compases del siglo²⁰.

Entre los artistas españoles fascinados con la muerte de Beethoven, destaca Mariano Fortuny (1838-1874), cuya afición a coleccionar máscaras mortuorias es de sobra conocida y queda patente en algunos de los dibujos y reproducciones que realizó de las mismas²¹. En este dibujo [**Fig. 8**], conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, podemos observar los dibujos que el artista catalán realizó de la máscara mortuoria y la mano del cadáver de Beethoven.

2.2.2. La máscara tomada en vida como modelo de inspiración

Sin embargo, la fascinación con la fisionomía y el rictus del compositor alemán no era nueva. El vaciado del rostro del compositor realizado en 1812 por Franz Klein, al que ya nos hemos referido, gozó de una enorme popularidad²². Klein realizó el molde con la intención de disponer de un modelo para la fabricación de un busto del compositor, dada la conocida reticencia de Beethoven a posar para los retratos²³.

18 “Varias”, *El Siglo Futuro*, 1/6/1887. Hemeroteca digital: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=72a16aa2-37bb-4e63-8f5a-82521ba318f1&page=3> (Consultado 31/08/2023)

19 Abigail Fine, “Beethoven’s Mask and the Physiognomy of Late Style”, en *19th Century Music* 43(3) (2020): 143.

20 Fine, op. cit.

21 Como indica Azcue (2009-2010: 153), Fortuny fue un coleccionista de mascarillas funerarias y las tenía en su estudio, porque el pintor mantenía que estas transmitían la expresión humana. En ellas, como por ejemplo en la de Beethoven que Fortuny poseyó, el pintor creía captar la expresión de los grandes artistas.

22 Rita Steblin, “Beethoven’s Life Mask of 1812 Reconsidered”, en *The Beethoven Newsletter* 8, 3 & 9, 1 (1993/ 1994): 68.

23 El proceso de creación de la máscara en vida de Beethoven y su incomodidad ante el pro-

Esta máscara es considerada la representación más fidedigna de los rasgos faciales del compositor y sirvió de modelo para la realización de la mayoría de las representaciones posteriores de Beethoven²⁴. La fidelidad de la apariencia física del músico fue confirmada por el musicólogo e historiador del arte Theodor von Frimmel (1853-1928), reconocido especialista en la biografía del compositor alemán y curador del *Naturhistorisches Museum (Imperial Natural History Museum-Hofmuseum)* de Viena²⁵. La amplia circulación de copias e imitaciones de esta máscara sirvió para fomentar la popularidad de la figura de Beethoven en toda Europa, venerado como un genio creador.

Abigail Fine (2020:147) señala el modo en que la asociación de la figura de Beethoven con la genialidad creativa se evidencia en obras como *Beethoven's Kreutzer Sonata*, que el pintor y grabador Lionello Balestrieri (1872-1958) pintó para la Exposición Universal de París de 1900 [Fig. 9]. La escena muestra una evocadora experiencia musical en un salón, en el que un grupo de personas se encuentra absorto escuchando la ejecución de un violinista y un pianista. Prestando atención a los objetos dispuestos en la habitación, nos percatamos de que junto al piano cuelga un elemento directamente relacionado con el título del cuadro y el repertorio interpretado. Se trata de un molde en yeso de la máscara de Beethoven realizada por Klein. La presencia de réplicas de la máscara del compositor alemán era habitual en las salas de música de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La misma se transformó así en la representación pública del compositor, una imagen reconocida y reverenciada por aquellos que valoraban su legado musical.

2.3. Un nuevo espíritu para una nueva música

La presencia de la máscara vaciada por Klein en el retrato de Valentín Zubiaurre también parece estar estrechamente ligada a esta imagen de Beethoven como símbolo de progreso y modernidad. La máscara adquiere así un significado trascendental, convirtiéndose en una representación tangible, un icono, una reliquia, que encarna la genialidad y el legado musical del compositor germano²⁶.

La actividad musical de Valentín Zubiaurre resultó determinante para el desarrollo artístico de sus hijos. Especialmente destacable es el legado dejado por Pilar, la más joven, quien siguió los pasos de su padre y cultivó una trayectoria multifacética. Pilar Zubiaurre no solo compaginó su papel como marchante de las obras de sus hermanos, sino que también se desempeñó como talentosa pianista y

ceso es comentado por Rita Steblin, "Beethoven's Life Mask of 1812 Reconsidered", en *The Beethoven Newsletter* 8, 3 & 9, 1 (1993/ 1994): 67.

24 Rita Steblin, "Beethoven's Life Mask of 1812 Reconsidered", en *The Beethoven Newsletter* 8, 3 & 9, 1 (1993/ 1994): 66.

25 Rita Steblin, "Beethoven's Life Mask of 1812 Reconsidered", en *The Beethoven Newsletter* 8, 3 & 9, 1 (1993/ 1994): 66.

26 Como señala Abigail Fine (2020: 151-152) hacia 1900, el rostro de Beethoven se convirtió en objeto de veneración, una apropiación secular del culto al rostro de Jesús.

organizadora de conciertos y tertulias musicales²⁷. Ella fue la creadora de “los sábados de los Zubiaurre”, tertulias que se llevaban a cabo en el estudio de los pintores, en la calle Villanueva 29 de Madrid, que se convirtieron en un punto de encuentro atractivo en Madrid. Personalidades como Ortega y Gasset, García Lorca y Manuel de Falla, quien interpretó algunas de sus canciones al piano, formaron parte de estas animadas reuniones²⁸.

El diario de Pilar Zubiaurre brinda una visión panorámica del desarrollo de esas tertulias, revelando en detalle el ambiente de cordialidad y cosmopolitismo que impregnaba sus reuniones²⁹. Estos encuentros, donde la música y el progreso ocupaban un lugar central, reflejan la participación activa de mujeres y la presencia de destacadas personalidades extranjeras que visitaban Madrid. Zubiaurre anhelaba recrear en España las vibrantes tertulias que había presenciado en París, impulsando así el avance cultural del país. No resulta, por lo tanto extraño que la figura elegida para presidir el salón sea la de Beethoven, considerado por críticos como Antonio Peña y Goñi (1871) “el más grande de los compositores modernos”, símbolo de la modernización de la música española, “el equivalente en música a los que el vapor y la electricidad eran para la industria”³⁰.

Esta foto, tomada del álbum de la familia de los Zubiaurre [Fig. 10], muestra a Pilar junto a su padre durante una de esas tertulias. Como no podía ser de otra manera, la máscara que adorna el espacio situado tras el piano, no es otra que la de Beethoven. La existencia de esta fotografía evidencia que en la residencia de los Zubiaurre, donde tenían lugar las conocidas tertulias musicales también se exhibía una réplica de la máscara de Beethoven realizada por Klein.

La máscara, cuidadosamente reproducida, se erige como un símbolo tangible de la admiración y el respeto por el genio musical de Beethoven, venerado como el único genio digno de presidir un contexto musical tan destacado. Su legado se erigió como un faro que iluminaba el camino hacia la innovación y el progreso en la música española, dejando una huella indeleble en la historia cultural del país.

Las imágenes que acabamos de analizar nos brindan una clara evidencia de la influencia de Beethoven en el ámbito musical y su papel fundamental en el desarrollo de un nuevo contexto artístico en el país. La figura de Beethoven se ha asociado de manera innegable al progreso musical, convirtiéndose en un referente

27 Iker González-Allende, “Pilar de Zubiaurre: Entre el cometa y la sombra”, en *Non zeuden emakumeak? La mujer vasca en el exilio de 1936*, ed. José Ramón Zabala. San Sebastián: Saturrarán, 2007.

28 Iker González-Allende, *Pilar de Zubiaurre, Evocaciones: Artículos y diario (1909-1958)*, (San Sebastián: Saturrarán, 2009): 22.

29 Iker González-Allende, *Pilar de Zubiaurre, Evocaciones: Artículos y diario (1909-1958)*, (San Sebastián: Saturrarán, 2009): 22 y ss.

30 Teresa Cascudo García-Villaraco, “Introducción. Beethoven, recepción, discursos y prácticas canónicas”, en *Un Beethoven Ibérico: Dos siglos de transferencia cultural*, ed. Teresa Cascudo García-Villaraco (Alborote (Granada): Comares, 2021), 11.

para generaciones futuras. Su genialidad y originalidad le otorgan el estatus de visionario, pues señala el camino por el cual el progreso debe avanzar. Beethoven trasciende su tiempo y se convierte en un faro de inspiración, inspirando a músicos y artistas a explorar nuevos horizontes y desafiar los límites establecidos.

3. Conclusiones

Las representaciones artísticas de Beethoven, en las manos de artistas como Labrada, Emslie y Zubiaurre, han perpetuado una visión romántica y mitificada del músico, encapsulando su profundidad emocional y su indomable pasión creativa. A través de estas obras, el genio del compositor se convierte en algo palpable, casi tangible, para el espectador contemporáneo, lo que refuerza su papel como una figura de relevancia perdurable en la historia de la música.

Un elemento recurrente en algunas de estas obras es la presencia de la máscara de Beethoven. Esta representación simbólica subraya el estatus del compositor como un ícono cultural y una figura venerada. La máscara no solo captura la fisonomía de Beethoven, sino que también se erige como un emblema de su legado y su influencia inextinguible en el mundo de la música clásica. La inclusión de la máscara en estas obras enfatiza su genialidad, honra su memoria y trasciende las barreras temporales, consolidando su presencia en la conciencia contemporánea.

En un giro audaz, las obras de Emslie y Labrada muestran mujeres interpretando las composiciones de Beethoven. Este enfoque desafía las normas sociales y culturales de la época en que Beethoven vivió, al presentar a las mujeres como protagonistas activas en el mundo de la música clásica. La representación de estas mujeres intérpretes sugiere una evolución en la percepción de la música de Beethoven, estableciendo una conexión más directa y accesible con un público más amplio y diverso.

En resumen, las representaciones visuales de Beethoven realizadas por artistas como Fernando Labrada, Alfred Edward Emslie y Valentín Zubiaurre ofrecen una ventana única hacia la influencia cultural y emocional del compositor en la sociedad. Estas obras encarnan una visión romántica y mitificada de Beethoven, transmitiendo su pasión y profundidad emocional, y a través de la máscara y la inclusión de mujeres intérpretes, reflejan su estatus como ícono y su capacidad para desafiar las normas establecidas. Asimismo, el estudio de la recepción de Beethoven en contextos específicos, como España, enriquece nuestra comprensión de su legado y su impacto duradero en la cultura musical.

Bibliografía

Azcue, Leticia. “De Gemito a Benlliure. Retratos escultóricos de Marià Fortuny i Marsal en España”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 23-24, 2009-2010, 153-172.

Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao. N° 11, Diciembre 2009, Bilbao.

- Bonet Correa, Antonio; Beartz Barchino Cano y Marina López de Haro. *Real Academia de San Fernando, Madrid: Guía del Museo*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012.
- Carreras, Juan José (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 5: La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Cascudo, Teresa (coord.). *Un Beethoven ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*. Alborote (Granada): Comares, 2021.
- Comini, Alessandra. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mithmaking*. New York: Rizzoli International Publications, 1987.
- Fine, Abigail, “Beethoven’s Mask and the Physiognomy of Late Style”, en *19th Century Music* 43(3) (2020): 143-169.
- González-Allende, Iker, “Pilar de Zubiaurre: Entre el cometa y la sombra”, en *Non zeuden emakumeak? La mujer vasca en el exilio de 1936*, ed. José Ramón Zabala. San Sebastián: Saturrarán, 2007.
- González-Allende, Iker, *Pilar de Zubiaurre, Evocaciones: Artículos y diario (1909-1958)*, San Sebastián: Saturrarán, 2009.
- López de Munain, Gorka, ed., *Ernst Benkard: Rostros inmortales: una colección de máscaras mortuorias*, (trad. Marta Piñol Lloret), Barcelona: Sans Soleil, 2013.
- Meredith, William “The History of Beethoven’s Skull Fragments. Part one”, en *The Beethoven Journal* 20, 1/2 (2005): 3-25.
- Real Academia de la Historia, “Fernando Labrada Martín”. <https://dbe.rah.es/biografias/19622/fernando-labrada-martin> (Consultado el 31-08-2023).
- Real Academia de la Historia, “Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal”, <https://dbe.rah.es/biografias/6688/valentin-de-zubiaurre-aguirrezabal> (Consultado el 31-08-2023).
- Sojo, Patricia, “El maravilloso mundo de los Zubiaurre: una familia de artistas”, en *El Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao* 11 (2009): 4-6.
- Steblyn, Rita. “Beethoven’s Life Mask of 1812 Reconsidered”. *The Beethoven Newsletter*. vol. 8, no. 3 & vol. 9 no. 1, (1993/ 1994): 66-70.
- Telesko, Werner, Susana Zapke y Stefan Schmidl. *Beethoven visual: Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten*. Viena: Hollitzer, 2020.

Imágenes

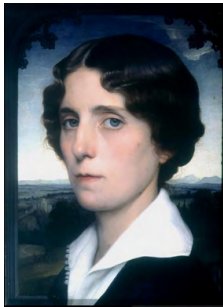


<p>Fig. 1</p> 	<p>Fernando Labrada</p> <p><i>Retrato Antonia Chercolés, esposa del pintor</i></p> <p>Óleo sobre tabla 1922 Museo Reina Sofía Nº Registro AS0056 Obra depositada en el Museo de Málaga</p>
<p>Fig. 2</p> 	<p>Fernando Labrada</p> <p><i>Sonata 14 (II)</i></p> <p>Óleo sobre lienzo 1912-1913 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Nº Inventario: 1471</p>
<p>Fig. 3</p> 	<p>Alfred Edward Emslie</p> <p><i>A Beethoven Sonata / A Sonata of Beethoven</i></p> <p>Óleo sobre lienzo 1901 Guildhall Art Gallery - City of London Corporation</p>


Fig. 4	
	<p>Ferdinand Khnopff</p> <p><i>En ecoutant du Schumann / Escuchando a Schumann</i></p> <p>Óleo sobre lienzo 1883 Royal Museum of Fine Arts Belgium Inv. 6366</p>

Fig. 5	
	<p>Valentín Zubiaurre</p> <p><i>Retrato de mi padre</i></p> <p>Óleo sobre lienzo Primer cuarto del siglo XX Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Nº Inventario: 0907</p>

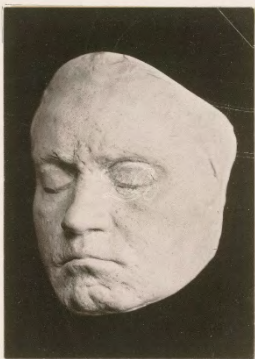
Fig. 6	
	<p>Franz Klein</p> <p><i>Máscara de vida de Ludwig van Beethoven, 1812 - Fotografía de Carl Simon después de una réplica de la máscara tomada en 1812 por Franz Klein.</i></p> <p>Beethoven Haus Bonn B 438 K 3/13</p>

Fig. 7	
	<p>Franz Klein</p> <p><i>Totenmaske Ludwig van Beethovens - Gipsabguß nach der von Josef Danhauser angefertigten Maske, um 1890</i></p> <p>1890 Beethoven Haus Bonn B 438 K 3/13</p>


Fig. 8	
	<p>Mariano Fortuny</p> <p><i>Mano y copia de la máscara mortuoria de Beethoven</i></p> <p>Tinta a la pluma sobre papel Hacia 1874 Múseo Nacional de Arte de Cataluña Num. de catálogo: 105238-D</p>

Fig. 9	
	<p>Lionello Ballestrieri</p> <p><i>Beethovens Kreuzer Sonata</i></p> <p>Museo Revoltella Trieste</p>

Fig. 10	
----------------	--



"Retrato de mi padre y de mi hermana"
Por Valentín Zubiaurre circa 1909

Valentín Zubiaurre Aguirrezabal

Retrato de mi padre y mi hermana

Fotografía

Ca. 1909

Fotografía: Boletín de la Sociedad Filarmonica de Bilbao, Diciembre, 2009, Núm. 1. Bilbao (D.L.: 1278-07 · ISSN: 1886-5437), p. 6 – “Retrato de mi padre y mi hermana”, por Valentín Zubiaurre, ca. 1909.