

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Ripensare l'iconografia beethoveniana oggi.  
Breve storia di una disciplina bistrattata**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/143525> since

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



BUSCAR ...

Nº 6 NOV/DIC  
2012



CONTACTO

LA BANDA

ARCHIVO

ENLACES

EDITORIAL

INVESTIGACIÓN

ENSAYO

ENTREVISTA

CRÍTICA

## ENSAYO

### Repensar la iconografía beethoveniana hoy

Breve historia de una disciplina maltratada



#### BISES

EL ELOGIO DEL SIMBOLISMO

*La pasión según San Mateo* de Minkowski  
Mario Muñoz Carrasco

SHAKESPEARE EN EL ROMANTICISMO...

Dos interpretaciones de la "escena del..."  
Isaac Kerr

La bibliografía de Beethoven que se presenta en diccionarios de musicología como el *Grove Dictionary of Music and Musicians* o la *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)* señala exclusivamente las obras relevantes, dando por válidos puntos de vista de tipo general pero construyendo una imagen con grandes lagunas, especialmente en determinados ámbitos: éste es el caso de la iconografía. A pesar de la gran cantidad de literatura especializada, un tema tan específico evaluado sólo mediante la voz del diccionario adolecería de una amplitud muy limitada.

Theodor von Frimmel (1853-1928), pionero de la disciplina entendida en el sentido moderno,<sup>1</sup> es una figura a medio camino entre la historia del arte y la música: en el ámbito iconográfico trazó los primeros pasos en 1880 con un artículo sobre los monumentos a Beethoven.<sup>2</sup> Muy prolífico, fue el autor, además, de dos obras capitales: los *Beethoven-Studien*, 1905<sup>3</sup> y *Beethoven im zeitgenössischen Bildnis*, 1923.<sup>4</sup>

Para Frimmel la idea de belleza era esencial. Aseguraba que una obra producida por un buen artista o en cualquier caso "bella" habría aportado la imagen "apropiada" de Beethoven. En otros textos, de autores menos sagaces que Frimmel, esta constante ha llevado a una selección "artificial" de retratos. Aquélla ha acabado por decretar cuáles serían las mejores asimilaciones de los rasgos beethovenianos y, como consecuencia, cuál sería el aspecto "real", "verosímil" o "esperable" que el maestro de Bonn tenía que tener. Con el tiempo la elección ha hecho difícil el conocimiento de otro Beethoven que aquél que no estuviera ligado a un puñado de efigies.

Este tipo de clasificación adquiere también otro origen: como consecuencia de su caída en manos privadas muchos retratos han tenido apenas circulación, de no ser por la muerte del propietario o al ser donadas a colecciones públicas. Ya mientras Beethoven vivía existían representaciones más destacadas que otras, y tanto la litografía como y la reproducción impresa ayudaron a que ciertas imágenes, y no otras, estuvieran fijadas en la mente del musicófilo. Una estadística que revelara la difusión de los retratos en la época está todavía por

elaborar.

Preferir, para su reproducción, sólo los mejores retratos es problemático. Frente a un amplio número de obras de artistas menores y objetos de arte heterogéneos (categoría que comprende desde dibujos a lápiz y óleos sobre lienzo, litografía y grabados, bustos de escayola...), el criterio de lo artísticamente bello no funciona desde el momento en que las obras no son comparables, tanto por la capacidad de los artistas que las han realizado una y otra vez como por la pertenencia de tales obras a los géneros más dispares. Por este motivo, por norma, los historiadores del arte (con la excepción de Alessandra Comini en EE.UU. y Silke Bettermann en Europa) se han mantenido a una distancia prudencial respecto a la iconografía beethoveniana. Un problema añadido se ha presentado mediante la idea misma de selección: escogiendo de manera exclusiva algunos retratos se aporta una imagen necesariamente parcial, que no incluye todas las interpretaciones de las que ha sido objeto el maestro de Bonn.

Trabajando con la iconografía beethoveniana<sup>5</sup> el primer objetivo ha sido el de comprender cuáles y cuántos fueron los retratos del compositor vivo: descubriendo diversas obras poco reproducidas he tenido ante mis ojos una imagen mucho más compleja de la que antes conocía. Solamente sin excluir ningún retrato es posible sustraer la imagen de Beethoven al estereotipo al que estamos acostumbrados, e incluyendo, por tanto, también los poco conseguidos u obras de artistas principiantes. Cada uno de ellos, de hecho, es un documento capaz de revelar numerosos significados: poseen una historia material, aportan una interpretación del sujeto retratado e iluminan sobre la retratística del momento. De este modo las obras no se convierten en equiparables, mantienen sus peculiaridades y siguen estando más o menos conseguidas artísticamente.

En vano uno puede ponerse ante una obra de arte buscando una visión objetiva, sin prejuicios o una interpretación definitiva, porque la experiencia estética bebe de una relación única entre una subjetividad y un objeto estético. Aun así es importante reivindicar que una imagen de Beethoven emerge no sólo de retratos célebres, sino también de obras menos conocidas y artísticamente "débiles" como la de [Isidor Neugass](#) en 1806 (Beethoven-Haus, Bonn), pintura de estatura artística distinta respecto, por ejemplo, al retrato pintado en 1823 por el gran maestro del Biedermeier Ferdinand Georg Waldmüller, del que queda un ejemplar en el [Kunsthistorisches Museum](#) de Viena.

### La iconografía beethoveniana desde sus albores a hoy en día: una síntesis

Los escritos de Frimmel se diversifican en base al lector al que están dirigidos. En 1901 se dio a la imprenta una biografía suya a través de imágenes que no estaba destinada a especialistas.<sup>6</sup> Comprendía no sólo los retratos beethovenianos, sino también aquéllos de personas del entorno, *vedute*, partituras.

Stephan Ley fue un autor de una obra similar titulada *Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten*,<sup>7</sup> construida mediante citas que acompañaban a las imágenes. Ley, como Frimmel, incluyó retratos de Beethoven y de sus contemporáneos, lugares, etc., pero dejó que las imágenes ocuparan un espacio predominante: cada página de texto va unida a una imagen.

Se obtiene una perspectiva distinta a partir de *The Changing Image of Beethoven. A Study in Mythmaking*<sup>8</sup> de Alessandra Comini, centrada en las metamorfosis de la figura de Beethoven, en particular después de su muerte, de un extenso ámbito cronológico y un abanico de materiales más amplio respecto a la biografía a través de la imagen.

¿Qué incluir, por tanto, en una iconografía beethoveniana? ¿y qué excluir? Es posible derivar el interés hacia otras figuras más allá del protagonista: una operación útil para perfilar el contexto, pero que podría distraer la atención. Además, el riesgo de juntar objetos que pertenecen a mundos distintos es el de confeccionar un texto parecido a los *coffee-table books*.<sup>9</sup> Teniendo como referencia cronológica la vida de Beethoven (1770-1827) he optado por focalizar el punto de vista, centrando el trabajo exclusivamente en el compositor.

Definidos el arco temporal y la elección de las obras se esclarecía la colocación precisa de los retratos en la vida de Beethoven: el origen y razón del encargo, destinatarios, transmisión y recepción por parte de sus contemporáneos podían ser reconstruidos, de hecho, sólo mediante fragmentos. Se abrían lagunas en las fichas de las obras, cuando no inexistentes, porque los retratos no se consideraban documentos, sino meras ilustraciones de la biografía. El primer nivel es la narración de la historia material de los retratos.

Era necesario presentar a artistas desconocidos, cuyas biografías prácticamente han desaparecido ante la fama del sujeto representado, problema que deriva de equiparar a los retratos con simples ilustraciones. Así considerado el documento adquiere una doble capacidad

de expresión: por un lado, en el plano artístico es testigo de un artista figurativo único en un periodo histórico determinado, por el otro, en el plano biográfico nos hace partícipes de un momento particular de la vida del compositor. Los retratos integrados en su contexto nos dicen alguna cosa sobre Beethoven y acerca de la imagen que quería dar de sí: el retrato no acompaña a la biografía, sino que él mismo se hace portador de la historia de la que forma parte y de la que es testimonio.

Bajo el afán de buscar una imagen más detallada del compositor, en mi opinión, no se deberían tomar en consideración los retratos pictóricos de las personas que provenientes del entorno de Beethoven, sino que se deberían considerar los retratos literarios, que las personas de su ambiente difundieron acerca de Beethoven, la memorialística, es decir, recuerdos e impresiones de sus contemporáneos, y que presentan trazos comunes con los retratos pictóricos y escultóricos del compositor.

En 1821, por ejemplo, Anton Dietrich esculpió en estilo neoclásico un semi-busto de Beethoven, desnudo y de clásica desnudez, sin pupilas, que recuerda a la *Erma* de Canova. El original está en el Wien Museum, una copia del Beethoven-Haus de Bonn. Dietrich no perdió nunca de vista al compositor de carne y hueso (la línea escultórica carece de imperfecciones, pero al mismo tiempo es fiel) y tuvo presente la máscara del Beethoven vivo de Franz Klein de 1812. Aunque idealizada, la escultura se fundamenta sobre los elementos realistas impresos en el calco de Klein. Del mismo modo, las narraciones mezclan a menudo trazos verificables del compositor con figuras retóricas, más tarde recogidas y copiadas por otros escritores.

Julius Benedict, alumno de Carl Maria von Weber, junto al que acudió para visitar a Beethoven el 23 de octubre de 1823 escribía:

Lear o los bardos de Ossian debían de tener ese aspecto. Los cabellos grises, alborotados en su cabeza, blancos aquí y allá, la frente y el cráneo de una dimensión y curva maravillosa, elevados como un templo, la nariz cuadrada como la de un león, una boca noble y dulce, la barbilla ancha plegada bellamente en forma de concha que muestran todos sus retratos, formada por dos huesos mandibulares que parecen haber sido creados para cascar las nueces más duras. Sobre el rostro ancho, picado por la viruela, se difundía un leve rubor: bajo sus oscuras cejas, tupidas y soldadas, dos ojos pequeños y luminosos miraban con dulzura al visitante.<sup>10</sup>

Como Dietrich también Benedict, mediante la retórica, mezcla metáforas (las Gorgonas, el león) con datos objetivos (el descuido). Las imágenes literarias completan por tanto el perfil aportado por los retratos.

### De la planitud del icono a un retrato poliédrico de Beethoven

Volviendo a un aspecto metodológico: actualmente es impensable reproducir una copia en lugar de coger el original, pero lo normal en el pasado era que la obra que se quisiera mostrar no estuviera disponible mucho más allá.<sup>11</sup> Los *d'après*,<sup>12</sup> especialmente los grabados, eran usados para hacer circular una imagen, al igual que la fotografía hoy en día. Reproducciones exactas o fantásticas, o copias de copias, su relación con el original se “decolora” poco a poco e incorpora sus trazos personales.<sup>13</sup>

Para rastrear copias, ejemplares, y *d'après* que derivan del original son útiles para la búsqueda los catálogos de imágenes que ofrece un número cada vez más creciente de museos:<sup>14</sup> un magnífico ejemplo lo encontramos en el Beethoven-Haus.<sup>15</sup> Fotocopias e imágenes digitales permiten comparar obras físicamente distantes antes incluso de verlas en vivo. Gracias a la digitalización se pueden observar las obras de arte a una altísima resolución, cercanas las unas de las otras y aumentadas, mediante la pantalla del ordenador.<sup>16</sup>

La otra cara de la moneda se encuentra en la cantidad ingente de reproducciones de baja resolución accesibles en la web y los retratos beethoveninos que ilustran cds o libros en el *merchandising*. A pesar de la omnipresencia visual de Beethoven, se le reconoce “auténtico” sólo en algún caso: en primer lugar en el retrato *Missa solemnis* di Joseph Karl Stieler de 1820. Una vez que reconocemos a un Beethoven concreto como “auténtico” tendemos a considerar que el resto de representaciones carece de parecido alguno, que están mal ejecutadas, son poco fieles e incluso fantasiosas. Prevalece una imagen literaria o visual sintética, que muestra sólo algunas características: Beethoven es un ser adulto y un compositor bien establecido. El pico de popularidad visual aparece entre 1818 y 1820 con los retratos de Ferdinand Schimon (1818-19) y de Stieler: representaciones que por norma predominan en la memoria colectiva. En ocasiones se dan a conocer también retratos anteriores o posteriores (como el óleo sobre lienzo de Waldmüller), pero la poliédrica imagen del compositor parece confiarse exclusivamente a cuatro o cinco retratos.

Así ocurrió con su vida: los que han leído las más detalladas biografías del compositor recuerdan mejor algunas anécdotas que otras, como aquella de la excesiva admiración de

Goethe en relación a la familia imperial, con la que pudo haber topado durante un paseo en Teplitz.<sup>17</sup>

De manera similar ocurre con la fruición musical: algunas sinfonías se escuchan más que otras (*Quinta, Novena, Tercera, Sexta*), entre las sonatas para piano aquellas con título triunfan: "Patética" op. 13, "Chiaro di luna" op. 27 n. 2, "Pastorale" op. 28, "Les Adieux" op. 81a, "Tempesta" op. 31 n. 2, "Waldstein" op. 53, "Appassionata" op. 57.

Todo ello consolida una imagen definida, reconocible y, en el caso del retrato, reproducible y fácilmente divulgable. Para ser vendida al mayor número de personas esta representación resulta plana, pobre en detalles, carente de contradicciones. No por casualidad Andy Warhol, en su versión de Beethoven en su ciclo de serigrafías, impresas en 1987 por Rupert Jason Smith en New York y publicadas por Hermann Wünsche en Bonn, ha eliminado del retrato de Stieler el fondo y los colores originales para sustituirlos por planos de colores puros. En la primera serigrafía los elementos fundamentales son: el foulard del cuello, que sigue rojo, cabello y partitura en amarillo, rostro y manos en azul. En las otras los colores se combinan en modos **distintos**, pero no cambia el sentido. Stieler ha ideado un icono, Warhol mantiene la estructura de la pintura (la pose) y los trazos esenciales (el dibujo) y transforma el color, ignora la *Missa Solemnis* presente en Stieler y añade la *Bagatella* para piano WoO 59 *Per Elisa*, identificando al compositor con su pieza favorita.

La imagen simbólica no puede alterarse. Beethoven sigue siendo identificable. La planitud del color de estas obras tiene su correspondencia con la simplificación del mito a nivel narrativo. La novedad está en poner en el mismo plano símbolos de la cultura "alta" y de la "pop". Goethe, Mozart, Mao, Marilyn Monroe, Grace Kelly, Liz Taylor, Mick Jagger son iconos igual que Beethoven: pueden ser transformados sin que pierdan su significado simbólico.

En conclusión, para entender la compleja figura de Beethoven más allá de la representación estereotípica es importante conocer las tantísimas imágenes de las que es protagonista tanto a nivel visual como literario. Clasificar las diferentes semblanzas que el compositor ha asumido en el tiempo significa ser conscientes de que la silueta que aparece en nuestra mente cuando intentamos figurárnoslo es únicamente una sección parcial de todas las existentes.

**Benedetta Saglietti**

**Traducción del italiano: Cristina Aguilar y Leonardo Vilei**

<sup>1</sup> También Schindler, Anton. *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Münster, Aschendorff 1840, 18452, 18603 (2 voll.); La Mara (seudónimo de *Lipsius*, Ida Marie). *Classisches und Romantisches aus der Tonwelt*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1892; y Thayer, Alexander Wheelock. *Ludwig van Beethovens Leben*, 3 voll. Berlin. Ferdinand Schneider, 1866-79, edición rev. y trad. Deiters, H.; luego en 5 voll., editado también por Riemann, H., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907-17, dejaron sus aportaciones sobre la retratística del compositor.

<sup>2</sup> „Beethoven und die bildenden Künste. Sein neues Monument in Wien“, *Neue Zeitschrift für Musik*, XLVII, 76 (1880), pp. 204-6, muy pronto traducido por la *Revue et gazette musicale de Paris*, XLVII, 19 (1880), pp. 146-8 bajo el título „Les portraits de Beethoven“. Frimmel publicó también escritos acerca de Joseph Anton Koch, Dürer e Marcantonio Michiel.

<sup>3</sup> „Beethovens äussere Erscheinung, seine Bildnisse“ estaba comprendido en *Neue Beethoveniana*, Wien, Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn, 1888. I *Beethoven-Studien*, München–Leipzig, G. Müller, compuestos por *Beethovens äussere Erscheinung*, 1905, y *Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters*, 1906.

<sup>4</sup> Wien, K. König, 1923.

<sup>5</sup> Cfr. mi *Beethoven, ritratti e immagini*, Torino, EDT–De Sono, 2010 <<http://www.edt.it/beethoven-ritratti-e-immagini>>.

<sup>6</sup> Berlin, Harmonie Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, 1901.

<sup>7</sup> Berlin, Verlegt bei Bruno Cassirer, 1925.

<sup>8</sup> New York, Rizzoli International Publications, 1987; Santa Fe (NM), Sunstone Press, 20082.

<sup>9</sup> Aunque existan magníficos ejemplos escritos por Schmidt-Görg, Joseph– Schmidt, Hans. *Beethoven*, Bonn, Inter Nationes, 1970 (trad. it. Roma, Nove Muse, 19701; Milano, Claire, 19852).

<sup>10</sup> Cit. en Magnani, Luigi. *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*. Torino, Einaudi, 19753, p. 198 n. 17.

<sup>11</sup> Cuando no le queda más remedio Frimmel muestra lo que quiere mostrar: en *Beethoven im zeitgenössischen Bildnis* cit., p. 40, dibuja él mismo el dibujo a lápiz de [Gustav Adolph Hippus](#) que acababa de encontrar en las pertenencias del sobrino del artista.

<sup>12</sup> El ejemplar es cada impresión que forma parte de una misma tirada con finalidad de reproducción. En el *d'après* el sujeto deriva de pinturas realizadas precedentemente por otro artista.

<sup>13</sup> Un ejemplo es la litografía de [Paul Rohrbach](#) (Berlín, 1875) basada en el retrato de Ferdinand Schimon del 1818-19.

<sup>14</sup> Por ejemplo: <<http://digitalgallery.nypl.org>> Joseph Muller Collection of Music and Other Portraits, New York Public Library for the Performing Arts, Music Division; <<http://bilddatenbank.khm.at>> base de datos del Kunsthistorisches Museum, Wien; <<http://www.imagesonline.bl.uk>> catálogo de la British Library, London.

<sup>15</sup> <[http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=startseite\\_digitaales\\_archiv\\_de](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=startseite_digitaales_archiv_de)> archivo digital del Beethoven-Haus, Bonn.

<sup>16</sup> En Bonn, en el *Studio für digitale Sammlungen*, el Beethoven-Haus consiente la consulta de su patrimonio digitalizado a altísima resolución, mientras que en la web las reproducciones tienen muy baja resolución y están impresas con un sello para evitar el uso libre.

<sup>17</sup> "L'episodio a Teplitz in cui Beethoven si presenta come un rude repubblicano è mal documentato; il tentativo di cancellarlo dalla memoria del pubblico dei concerti sarebbe però vano, perché esso non è altro che l'immagine che integra l'atteggiamento musicale della *Quinta Sinfonia*". Dahlhaus, Carl. *Beethoven e il suo tempo*. Torino, EDT, 1990, trad. it. L. Dallapiccola, p. 17.

Foto: Gail Stoicheff, *The Prince* 2011 © Tincaart (obra patrocinada por el [International Beethoven Festival](#) de Chicago en 2011) y Anton Boch der Ältere, 1827, a partir del dibujo de G. E. Stainhauser von Treuberg.

