

MUJERES, ARPAS Y LIBROS: HERENCIAS DE LA PINTURA MODERNA EN LOS FOTOGRAFADOS DE LOS SALONES DE MADRID (H. 1898)

CARMEN ABAD-ZARDOYA*

Resumen

El artículo analiza, desde el marco interpretativo que plantea la historia cultural, cuatro fotograbados de Christian Franzen para la publicación «Los Salones de Madrid» (h.1898) en los que aparecen damas de la alta sociedad retratadas en sus propias residencias. Una selección de textos contemporáneos a las imágenes, entre los que destacan los escritos para la publicación de Emilia Pardo Bazán, permite enlazar el discurso visual de estos fotograbados con la tradición pictórica de los siglos XVII y XVIII que representa a mujeres en ambientes, gestos y actitudes similares. Las protagonistas de «Los Salones de Madrid» se muestran ante el público de las revistas de sociedad reproduciendo modelos contemporáneos de representación de la mujer —como la arpista o la lectora solitaria—, modelos formulados en una época anterior que, con las diferencias formales propias del paso del tiempo, han ido matizando su significado.

The article analyzes from the cultural history's point of view four pictures by Christian Franzen for the magazine «Los Salones de Madrid» (ca. 1898), in which ladies from the high society appear in their own houses. A selection of contemporary texts to the images, notably those by the writer Emilia Pardo Bazán, allows to link the visual discourse of the images with the tradition of 17th and 18th century paintings which presents women in similar surroundings and attitudes. The protagonists of «Los Salones de Madrid» show themselves to the readers of society magazines reproducing contemporary models of the representation of the woman —as is the case of the arpist or the solitary reader—, models formulated in a former period, which, with formal differences product of the different time, have reshaped their meaning.

* * * * *

Los interiores domésticos constituyen un importante campo de estudio para la antropología y la sociología, pero, de un tiempo a esta parte, también han suscitado el interés de las distintas ramas de la historia. En un amplio abanico de disciplinas que va desde la historia del arte hasta la historia cultural abundan los discursos que se han preocupado por comprender las relaciones existentes entre la casa y sus habitantes. Es evidente que en esta materia la documentación visual tiene una importan-

* Becaria de Investigación del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Zaragoza). Desarrolla una línea de investigación centrada en los interiores domésticos de cronología moderna desde la perspectiva de la cultura material. E-mail: carabad@unizar.es.

cia crucial, independientemente de cual sea la perspectiva desde la que se decida abordar un campo tan complejo y rico como el configurado por los espacios de habitación. En las páginas siguientes me ocuparé de una serie de fotograbados realizados por el fotógrafo danés Christian Franzen, destinados a ilustrar *Los Salones de Madrid*¹, una publicación de sociedad que vio la luz hacia 1898. Las imágenes seleccionadas muestran a mujeres de la aristocracia madrileña en las dependencias domésticas en las que transcurre una buena parte de su existencia. Sin embargo, lejos de la escena de género, estos interiores habitados se presentan ante el espectador como escaparates públicos de la vida mundana y, por tanto, dejan un escaso margen para la representación de lo cotidiano. En los fotograbados, objetos y personas se disponen en composiciones cargadas de intencionalidad, condición que permite analizarlos desde el punto de vista de las facultades evocadoras de la imagen y de su capacidad para construir y transmitir nuevos significados².

Si observamos con atención la amplia y variada bibliografía que se interesa por los interiores domésticos, es posible delimitar dos maneras de proceder a la hora de interpretar las imágenes artísticas que representan estos espacios amueblados y decorados: o bien se centran en los objetos que aparecen en ellos, o bien fijan su atención en las actitudes de los personajes retratados en un marco ambiental definido por los propios objetos. Como cabe suponer, la tradicional historia de la decoración ha primado la primera perspectiva. Así, la obra de uno de sus representantes más destacados, Peter Thornton, se articula en torno a la descripción objetiva y precisa de la información transmitida por las imágenes, entendidas como *el mejor testimonio que tenemos para saber que aspecto tenían las habitaciones en una época determinada*³. Frente a este sobrio empirismo, los escritos de Mario Praz, el otro gran estudioso de la decoración, se distinguen por plantear una interpretación que toma los espacios y sus componentes muebles como punto de partida para la recuperación de antiguas sensibilidades. Sensibilidades materializadas estéticamente en objetos y ambientes que se contextualizan a través de textos históricos y

¹ MONTECRISTO [Eugenio Rodríguez de Escalera], *Los Salones de Madrid*, Madrid, Publicaciones de «El Álbum Nacional», s.a., 246 páginas, 67 ilustraciones a toda página, fotograbados en cobre de Christian Franzen. Algunas referencias del propio texto (por ejemplo, p. 139 en la que se indica el fallecimiento del conde de Sástago en septiembre de 1897) permiten situar la publicación del volumen entre el invierno de 1897 y el año siguiente.

² La capacidad de la fotografía para construir imágenes evocadoras y la participación que en este proceso tiene el espectador han sido cuestiones señaladas, entre otros, por GOMBRICH, Ernest, *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 165.

³ THORNTON, Peter, *Authentic Decor. The Domestic Interior. 1620-1920*, Londres, Seven Dials, 2000, p. 8.

literarios, dando cuerpo a una nostálgica evocación del pasado⁴. La cercanía del personal método de Praz a algunos de los intereses de la nueva historia cultural y particularmente a los que se preocupan por la representación visual de las prácticas culturales en el ámbito privado resulta más que evidente. Por ello, al considerar ahora algunas de las imágenes captadas por Franzen en los palacios del Madrid finisecular, la metodología desarrollada —en los años ochenta del siglo XX— por la historiografía francesa en relación a la vida cotidiana, y las más recientes aportaciones de Roger Chartier en torno a las prácticas de la lectura en el ámbito privado, nos permitirán acercarnos a los diversos significados de las imágenes seleccionadas⁵.

Los Salones de Madrid: la publicación

Hacia 1898, la empresa editorial «El Álbum Nacional» propició la publicación del primer y único tomo de *Los Salones de Madrid*, unas crónicas de sociedad firmadas por Montecristo, pseudónimo del periodista Eugenio Rodríguez de Escalera. La obra fue ilustrada con 67 fotograbados en cobre realizados por el fotógrafo y diplomático danés Christian Franzen⁶. El más amplio conjunto de imágenes de sociedad realizadas por este fotógrafo se publicaría desde 1895 en la revista *Blanco y Negro*⁷, mientras que el proyecto inicial de elaborar un segundo volumen de *Los Salones de Madrid* terminaría por malograrse. La publicación del primer y único volumen tiene como prólogo una carta de Emilia Pardo Bazán dirigida al director de «El Álbum Nacional» (pp. 11-16). Se trata de un texto en el que se justifica y dignifica esta obra *mundana* al tiempo que se ensalzan los méritos de Montecristo, cargando las tintas en las muchas dificultades que entraña la crónica social, instituida como género

⁴ El carácter personal y subjetivo del método de Praz se advierte en sus obras, muy especialmente en la segunda de las que nombramos a continuación. PRAZ, Mario: *Historia Ilustrada de la Decoración. Los interiores desde Pompeya hasta el siglo XX*, Barcelona, Editorial Noguer, 1965; *La casa de la vida*, Barcelona, Random House Mondadori, 2004. Sobre el método de Praz, véase J. F. YVARS, «Prólogo: Un viajero desencantado», en PRAZ, Mario, *La casa...*, *op. cit.*, 1965, pp. 9-13; desde el punto de vista de la cultura material, véase también ABAD-ZARDOYA, Carmen, *La casa y los objetos. Espacio doméstico y cultura material en la Zaragoza de la primera mitad del siglo XVIII*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón, 2005, pp. 9-18.

⁵ Véase CHARTIER, Roger, «Las prácticas de lo escrito» en ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (eds.), *Histoire de la vie privée*, vol. III, Paris, Seuil, 1986, pp. 113-164.

⁶ Véase CASTELLANOS, Paloma, «Franzen, Christian», *Diccionario Histórico de la Fotografía*, Madrid, Istmo, 1999, pp. 95-96.

⁷ Véase LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y Sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerg, 2005, pp. 84 y 87.

por la prensa de la época. La elección de Christian Franzen para llevar a cabo estos retratos de la alta sociedad en sus propias residencias era de esperar, ya que éste no sólo era —junto a Káulak⁸— uno de los retratistas más afamados de Madrid, sino que también había aumentado su prestigio fotografiando a miembros de la Familia Real. La elección de la técnica del fotograbado tampoco tenía nada de casual ya que permitía obtener reproducciones de alta calidad, las apropiadas para un proyecto de semejantes ambiciones. Aunque Emilia Pardo Bazán habla en su prólogo de *instantáneas*, las fotografías de Franzen están lejos de serlo. La propia escritora se contradice al referirse en otro pasaje a las *artísticas fotografías* del volumen. En efecto, los retratados se disponen en los interiores en posiciones y actitudes estudiadas, y, aunque los ambientes domésticos son reales, el resultado se acerca en no pocas ocasiones a la fotografía de estudio, si bien con un encuadre más amplio. Hasta cierto punto no cabría esperar otra cosa de uno de los representantes del primer pictorialismo español. De hecho, Franzen colaboraría con Káulak en la crónica del Marqués de Valdeiglesias sobre los salones de Trinidad Scholtz, publicada en Madrid en 1904 con el título *Tres fiestas galantes*⁹. Las escenificaciones de carácter historicista que contenía esta publicación imitaban los antiguos *tableaux vivants* victorianos, un estilo practicado desde mediados del XIX por artífices en su mayor parte provenientes de la aristocracia y la alta burguesía. Franzen llegaría incluso al extremo de cultivar la cita literal en otros trabajos, inspirándose en originales pictóricos de Mme. Vigée Lebrun¹⁰ para componer alguno de sus retratos. Pero a pesar de estas deudas explícitas con la pintura, por otro lado excepcionales, esta tendencia estilística debe entenderse en el conjunto de la obra de Franzen en un sentido mucho más amplio, es decir, como fotografía artística¹¹.

La cuidadosa elección del formato, de los participantes y de la técnica de ilustración obliga también a plantear otras cuestiones con respecto a esta empresa editorial, como la de quienes eran sus destinatarios o la de la función que desempeñaban las imágenes en el conjunto del

⁸ Pseudónimo de Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, también conocido como Dalton Káulak antes de 1906. Véase CASTELLANOS, Paloma, «Káulak», op. cit. p. 129.

⁹ Véase EZAMA GIL, Ángeles, «Arte y literatura en los salones femeninos del siglo XIX: el salón de Trinidad Scholtz. La moda de los cuadros vivos» (trabajo inédito). Agradezco a su autora la posibilidad de consultar este trabajo.

¹⁰ Véase LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Historia de la Fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1997, p. 108.

¹¹ Véase ZELICH, C., «La fotografía pictorialista en España. 1900-1936» en PERACAULA, Lourdes (ed.) *La fotografía pictorialista en España. 1900-1936*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1998, pp. 13-26.

volumen. La propia publicación parece ofrecer una respuesta rápida y simple, al abrirse con una lista de 164 suscriptores formada casi en su totalidad por particulares (mayoritariamente títulos de la nobleza), con las únicas excepciones de los casinos de Zaragoza y Granada¹². Sin embargo, Emilia Pardo Bazán afirma en otros textos que existe además un público ávido *que devora en los periódicos las «revistas de salones» y los ecos mundanos*. La observación de la escritora se refuerza en este caso por la presencia de dos índices de ilustraciones que cierran la publicación. Estos índices permiten localizar e identificar en las imágenes cada persona retratada, dispositivo topográfico cuya utilidad se justifica únicamente en función de los *outsiders* del «todo Madrid» representado en el volumen¹³. Preocupada por defender el buen nombre de las damas de la nobleza española y el suyo propio, doña Emilia censura los intereses y los juicios preconcebidos de la *clase media o del forastero provinciano* que, al contemplar las fotografías de sociedad, *lleva cuenta de los encajes de cada trousseau y los metros de terciopelo de cada cola*¹⁴.

Los fotograbados que ilustran el volumen pueden entenderse, por tanto, como un espejo público en el que la alta sociedad se mira complacida, al tiempo que ofrece la imagen que quiere dar de sí misma ante el conjunto de la escala social. Pero esta segunda dimensión se vislumbra especialmente problemática en el caso de las mujeres que, como observa a continuación Pardo Bazán, son a menudo tachadas de frívolas y constituyen el blanco predilecto de las miradas inquisitivas: *he observado, —y no me parece muy trillada esta observación—, que el auditorio, coro o galerie que siempre tienen las clases elevadas, la muchedumbre que observa y glosa sus menores actos, no mira en sus clases más que a un sexo: el femenino*.

Es precisamente porque en la mujer se *personifican los vicios y las vir-*

¹² Véase «Lista de suscriptores. (La continuación se publicará en el segundo tomo)», en *Los Salones de Madrid*, pp. 7-9. La lista aparece encabezada por «SM el Rey» y «SM. La Reina Regente». Resulta significativa la presencia del casino de Zaragoza, puesto que por aquella época tenía su sede en el Palacio de Sástago de la zaragozana calle del Coso. Una de las protagonistas de *Los Salones de Madrid* es, precisamente, la condesa de Sástago, Camarera mayor de la Reina que tenía su residencia madrileña en un Palacio de la calle de la Luna. Sobre el Casino de Zaragoza, véase BLASCO IJAZO, José, *¡Aquí...Zaragoza!*, Zaragoza, Tipo Línea, 1954, vol. V, pp. 157-174.

¹³ *Los Salones* disponen de dos índices de imágenes: un «Índice de las personas que figuran en las láminas de este libro (se entienden empezando siempre por la izquierda de cada lámina)» (pp. 235-242), que registra las imágenes por orden de aparición en el volumen, y un índice alfabético de las mismas personas (243-246), también referidas a las imágenes y no al texto. Los pies de cada fotograbado aparecen, además, en español y en francés.

¹⁴ Véase SCHIAVO, Leda (ed.), Emilia Pardo Bazán. *La mujer española*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 39, antología de la serie de artículos del mismo título publicados por la escritora en la revista *La España Moderna* en 1890.

*tudes de la clase*¹⁵, por lo que no encontraremos aquí escenas reales de la vida doméstica sino imágenes construidas con la pretensión de expresar unas cualidades que se quieren transmitir al público por medio de elementos convencionales. A pesar de que Montecristo elogie en algunos pasajes el supuesto *majismo* que todavía enarbolan damas como la marquesa de la Romana —cuestionable en una señora que siempre aparece vestida y peinada a la francesa—, las poses, los ambientes y las actitudes revelan la existencia de una élite social seducida por los modelos europeos, que cultiva un cosmopolitismo de formas más que de contenidos, sin que ello sea incompatible con el ejercicio de un casticismo beligerante¹⁶ que aflora de vez en cuando en los textos y declaraciones de la época. Incluso Emilia Pardo Bazán personifica esta contradicción en su implacable retrato de la educación de la mujer aristócrata, educación a su juicio *floja y extranjerizada, porque los colegios, las institutrices, las profesoras, las niñeras y las ayas, todo, para ser elegante y correcto ha de venir de Francia, Alemania o Inglaterra*¹⁷. No resulta inapropiado entonces comparar el aspecto que adoptan estas damas en sus dependencias privadas con las representaciones pictóricas que en Europa se hicieron de la mujer que lee en solitario o la que tañe un instrumento en una reunión social, formulaciones con una tradición que se remonta a los siglos XVII y XVIII, los siglos de la *naissance de l'intime*, por utilizar la expresión de la historiadora Annick Pardaillhé-Galabrun.

La mujer en los retratos de grupo: la arpista y su auditorio

En *los Salones de Madrid* los interiores domésticos se utilizan como marco ambiental para las fotografías de sociedad, que se presentan o bien como retratos individuales (casi todos de mujeres) o bien como retratos colectivos. La nota excepcional la pone el oratorio de los duques de Nájera¹⁸, único interior que aparece vacío, quizá por considerarse un escenario poco apropiado para escenas mundanas. Entre las composiciones de grupo que se localizan en la publicación he seleccionado las tituladas *Sala de música de la señora duquesa viuda de Bailén* (p. 31) y *Salón de música*

¹⁵ Véase nota anterior.

¹⁶ Esta actitud ambivalente ha sido reflejada en el caso de los salones —que algunos prefieren denominar tertulias— por HEYDEN-RYNSCH, Verena von Der: *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*, Barcelona, Península, 1998. La autora afirma que la cultura del salón nunca tuvo un verdadero arraigo en España debido, quizá, a la aversión hacia Francia, que resurgió una y otra vez a lo largo de la historia española. Citado por EZAMA GIL, Ángeles, op. cit., p. 1.

¹⁷ SCHIAVO, Leda (ed), op. cit., 1976, p. 44.

¹⁸ Véase MONTECRISTO, *Los Salones...*, h. 1897, p. 87.

en el hotel de los marqueses de Vistabella (p. 59). Las dos imágenes tienen un elemento en común, la presencia de una dama en actitud de tocar el arpa ante un supuesto auditorio mixto.

Como es sabido, en la formación de las mujeres de la alta sociedad del siglo XIX se incluyen nociones de música, habilidades más que conocimientos, que se ponen al servicio de la *única fuerza* y misión del sexo femenino: *el arte de agradar*¹⁹. La lectura en francés o inglés, la música, los «pinitos» artísticos y los conocimientos en letras o ciencias siempre que *no rebasen el límite de aficiones*²⁰ son, antes del matrimonio, un valor añadido a la dote, y después un motivo de exhibición y una fuente de prestigio en los eventos de sociedad²¹. El rey indiscutible de esta educación musical *de adorno*²² es el piano, aunque el arpa añade un toque de distinción en los ambientes domésticos aristocráticos, en cuyos salones se encuentran los grandes ejemplares de orquesta, casi todos de procedencia francesa²³. En ambos fotograbados el arpa es el objeto protagonista, opción en absoluto irrelevante si la analizamos en función de las fuentes iconográficas del pasado y de la historia de este instrumento. En el ámbito europeo, interrumpiendo una larga tradición de arpistas masculinos, las mujeres eligen el arpa como instrumento de salón probablemente en el siglo XVII²⁴. Algunas transformaciones técnicas experimentadas por el arpa hacia 1720 intervienen en la difusión de ciertos modelos²⁵ y ya a

¹⁹ Términos utilizados por la educadora «del buen tono» Pilar Sinués (*La dama elegante. Manual práctico y completísimo del buen tono y del buen orden doméstico*, Madrid, 1880), citados por LABAJO VALDÉS, Joaquina, «El controvertido significado de la educación musical femenina», en MANCHADO TORRES, Marisa (ed.), *Música y Mujeres. Género y poder*, Madrid, Horas y horas, 1998, pp. 85-102.

²⁰ Cita que se complementa con el lapidario diagnóstico de la educación de la mujer realizado por Pardo Bazán, quien lo resume en *un baño, barniz o apariencia que la haga presentable*. Véase SCHIAVO, Leda (ed.), *op. cit.*, 1976, p. 51.

²¹ El sociólogo Pierre Bourdieu aborda el fenómeno de la distinción a través del consumo y de la práctica musicales en su obra *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.

²² En el anuncio de la Academia musical «La Artística», publicado en el diario *El Norte de Castilla* en 1894 se ofertan lecciones de solfeo, arpa, piano y armonía. La misma academia se compone, según el anuncio, de dos secciones: *una artística educativa, o sea, de adorno, y otra artística profesional*. La primera sección sería la frecuentada por las damas ya que fueron pocas las mujeres que accedieron a niveles superiores de estudios musicales o tuvieron en la interpretación musical una actividad profesional o remunerada que no estuviera relacionada con la enseñanza. Véase DIE GOYANES, Amelia, «Mujeres en la música», en MANCHADO TORRES, Marisa, *op. cit.*, 1998, p. 215.

²³ Véase BORDAS, Cristina, «Arpa» en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid, Sociedad General de Autores, 1999, pp. 715-716.

²⁴ Véase DE VALE, Sue Carole, «Arpa» en RANDEL, Don (ed.): *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 79.

²⁵ Véase BORDAS, Cristina, *op. cit.*, 1999, en 1720 se crea en Alemania el arpa de pedales, que alcanza una gran importancia en la Francia de segunda mitad del XVIII. Desde allí se difunde a toda Europa, convirtiéndose en instrumento de moda en los salones, junto con el piano, desde el último cuarto del XVIII. A partir de 1811, cuando Erard patenta el mecanismo de doble movimiento en los pedales, en España se adoptan tanto el nuevo modelo como la técnica interpretativa francesa.

finales del XVIII, el viajero y músico inglés Charles Burney afirma que, tanto en Bruselas como en París, tañer el arpa *se practica mucho entre las damas*²⁶. En la segunda mitad del setecientos comienzan a aparecer retratos de mujeres tocando el arpa de pedales²⁷ o formando parte de pequeños grupos de instrumentistas de cámara, en escenas galantes²⁸. La consideración especial que comienza a concederse por aquel entonces a este objeto tiene su mejor expresión en una carta de 1760, escrita por Diderot y dirigida a Sophie Volland, cuyas líneas se refieren al arpa como *noble partout*²⁹. Conforme avanza el siglo, tocar este instrumento deja de ser simplemente una práctica de moda para convertirse además en un signo de distinción. El carácter representativo que terminará por adquirir el arpa se manifestará a su vez en las artes visuales. En *Concierto*³⁰, una pequeña pintura de factura suelta y abocetada que se atribuyó en principio a Jean François de Troy y más tarde a Fragonard, el musicólogo François Lesure³¹ vió un ejemplo de la asociación entre instrumento y clase social. Lesure afirma que esta escena no reproduce una situación real —resultaría difícil imaginar un concierto cámara a base de arpa, flauta y trompa— sino que es una representación alegórica de los tres estados. En el pequeño grupo de concertistas, la aristocracia está personificada en una dama —la única mujer de la composición— que tañe el arpa, mientras que un clérigo toca la flauta y el miembro del tercer estado, la trompa. Un segundo representante de la nobleza, esta vez masculino, escucha el concierto de pie, situado junto a la dama³².

²⁶ «The harp is very much practised by the ladies here, as well as at Paris: it is a sweet and becoming instrument (...). Véase SCHOLES, Percy A. (ed.), *Dr. Burney's Musical Tours in Europe, vol. II (An Eighteenth-Century Musical Tour in Central Europe and the Netherlands)*, Londres, Oxford University Press, 1959, p. 20.

²⁷ *Marianne Dorothy Harland o Mrs Dalrymple* de Richard Cosway, Metropolitan Museum of Art de Nueva York, reproducido en LEPERT, Richard, «Music, domestic life and cultural chauvinism: images of British subjects at home in India» en LEPPERT, Richard y MCCLARY, Susan (eds.), *Music and society. The politics of composition, performance and reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 63-104, ilustración núm. 17.

²⁸ *Entretenimiento musical*, de Johann Eleazar Zeissig, reproducido en SALMEN, Walter, *Haus- und Kammermusik: Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1969, p. 95.

²⁹ Citado por SALMEN, Walter, *op. cit.*, 1969, p. 108.

³⁰ Obra de la segunda mitad del XVIII, conservada en el Musée de Picardie, Amiens, y reproducida en LESURE, François: *Musik und Gesellschaft im Bild*, Kassel, Bärenreiter, 1966, p. 69.

³¹ LESURE, François, *op. cit.*, 1966, p. 68.

³² La representación alegórica de conceptos se plasma tradicionalmente mediante su personificación en figuras femeninas, identificables por una serie de atributos —objetos— a los que se atribuye un determinado significado convencional, el establecido para un contexto cultural concreto. En esta pintura, los estamentos del clero y el pueblo se personifican en figuras masculinas, con los instrumentos como atributos. Quizá para mantener la coherencia de la representación se complementa la escena con un segundo representante —masculino— de la nobleza, en principio personificada en la dama que porta el arpa como atributo.

A las connotaciones de nobleza y distinción que se atribuyen al arpa se refieren también algunas observaciones de Walter Salmen³³, historiador social de la música, quien cita el ejemplo de dos retratos de María Antonieta. Aficionada a la música, aunque sin especiales aptitudes para ella, la joven María Antonieta se retrató, cuando todavía era archiduquesa de Austria, tocando la espineta³⁴. En *Lección de música en Versailles*³⁵, siendo ya reina de Francia, se hizo retratar de nuevo en la intimidad de sus apartamentos privados, esta vez con un arpa que descansa sobre su hombro derecho y rodeada de toda una serie de personajes que la distraen con la lectura o el canto, mientras —en la sombra— el pintor de cámara cumple con su oficio.

Con el paso del tiempo, llegamos a las primeras décadas del siglo XIX, época en la que proliferan escenas de interiores palaciegos en los que figura este instrumento. En la acuarela de MacDonald titulada *Interior de la Villa Paulina en Viareggio*³⁶, una dama entretiene a los presentes tañendo el arpa. La solitaria lectora de la acuarela anónima *Salón de Lamartine en Florencia*³⁷ pasa su tiempo en una dependencia repleta de objetos que son indicio de un ocio culto y refinado: el arpa, el pequeño escritorio con sus tinteros y papeles, y una pintura sin terminar sobre un caballete. En la misma sintonía se desenvuelve el retrato anónimo de *Lady Betsy Acton en su escritorio*³⁸, esta vez una dependencia íntima donde se disponen los objetos relacionados con los entretenimientos cotidianos de su dueña: el escritorio, la mesa de costura y el arpa. Contemporáneas a estas imágenes son las escenas que representan grupos familiares tocando instrumentos, en interiores domésticos o en el bucólico escenario de un jardín. La más interesante en lo que a interpretación de género se refiere es el retrato colectivo de *Los seis últimos hijos de Francisco I de Nápoles*, de Raffaele D'Auria³⁹. En el cuadro, tres de las cuatro hijas del monarca tocan los instrumentos vinculados a la práctica musical femenina: una está sen-

³³ SALMEN, Walter, *op. cit.*, 1969, pp. 108-109.

³⁴ [Sin título] Franz Xaver Wagenschoen, Kunsthistorisches Museum (Viena), Sección de instrumentos musicales, en SALMEN, Walter, *op. cit.*, 1969, p.108. La atribución del cuadro a Wagenschoen aparece en SALMEN, Walter, *Bilder zur Geschichte der Musik in Österreich*, Innsbruck, Helbling, 1979, p. 79.

³⁵ *Lección de música en Versailles*, Jean Baptiste André Gautier Dagotí, «peintre de la Reine et de Madame», 1775, Château de Versailles, en SALMEN, Walter, *op. cit.*, 1969, p. 109.

³⁶ *Interior de la Villa Paulina en Viareggio*, F. MacDonald, 1835, Colección Spalletti-Trivelli, Roma. En PRAZ, Mario, *Historia Ilustrada...*, 1965, ilustración núm. 186.

³⁷ *Salón de Lamartine en Florencia*, anónimo, primera mitad del XIX, colección Mlle. de Sennevier, en PRAZ, Mario, *op. cit.*, 1965, ilustración núm. 187.

³⁸ *Lady Betsy Acton en su escritorio de Villa Acton*, anónimo, h. 1830, colección Sioli-Legnani, Milán. En PRAZ, Mario, *op. cit.*, 1965, ilustración núm. 341.

³⁹ *Los seis últimos hijos de Francisco I*, Raffaele D'Auria, 1831, Museo Nacional de San Martino en Nápoles, en PRAZ, Mario, *op. cit.*, 1965, ilustración núm. 191.

tada al piano mientras que las dos restantes tocan arpas idénticas pero de diferente tamaño. Como vemos, la relación entre mujer, arpa y buena cuna parece haberse consolidado con el cambio de siglo.

Al igual que en *Concierto* y en *Lección de música en Versailles*, los fotogramas ambientados en los salones madrileños no reproducen veladas musicales auténticas sino ficticias. En ellos el arpa cumple una función primordialmente representativa, la que hemos esbozado históricamente en los párrafos anteriores. Aunque en los fotogramas de Franzen las arpistas no se encuentran en primer término y ni siquiera miran a la cámara, sus poses —un tanto teatrales— y la plasticidad de los instrumentos —subrayada en el caso de la duquesa viuda de Bailén al colocarse sobre una plataforma circular— atrapan la atención del espectador. La duquesa viuda de Bailén se sitúa al fondo, en el cruce de las dos diagonales trazadas por la disposición del resto de los retratados (fig. 1). En la imagen del salón de música de los Vistabella (fig. 2) es la señorita Luz Barrios⁴⁰ la que se sienta al arpa, situándose casi en el centro de la composición. Su postura, forzada y teñida incluso de cierto romanticismo trasnochado, contrasta con la de los demás asistentes, que posan para Franzen como para una fotografía de estudio. Esta jovencita casadera, la más agraciada entre las habituales de los salones de los marqueses, aparece en otros fotogramas tomados en el palacio de los Vistabella con la misma ampulosidad y afectación que ante el arpa, dando el toque pictorialista a la escena de conjunto.

En estas imágenes, tanto la duquesa de Bailén como Luz Barrios se exponen a la mirada pública como miembros de una élite social femenina adornada con los refinamientos de una educación para el agrado. En el contexto de la España decimonónica, la musicología (particularmente los trabajos de Cristina Bordas) ya ha demostrado la estrecha relación existente entre el arpa y las prácticas musicales femeninas a través de la labor de las arpistas profesionales y la de las aficionadas de salón así como de la oferta educativa particular e institucional⁴¹. Ello resulta todavía más evidente si tenemos en cuenta el proceso de la integración del arpa en las orquestas españolas, supeditada a la incorporación de las

⁴⁰ Identificada por el índice de ilustraciones. MONTECRISTO: *Los Salones...*, h. 1897, pp. 235-242.

⁴¹ En Madrid, en 1879, se crea una academia de señoritas bajo la dirección de María Landi donde se enseña solfeo, piano y arpa. Véase BORDAS, Cristina, «Arpa», *op. cit.*, 1999, p. 716. Desde que el Real Conservatorio de Madrid abriera sus puertas en 1831 se ofrecen clases de arpa impartidas por mujeres, ninguna de las cuales, al parecer, pasó de la condición de interina. Véase SOPENA, Federico: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, p. 245 y 257. Sobre la cuestión de la formación musical de las mujeres, véase además RAMOS LÓPEZ, Pilar, *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003, pp. 73-75.

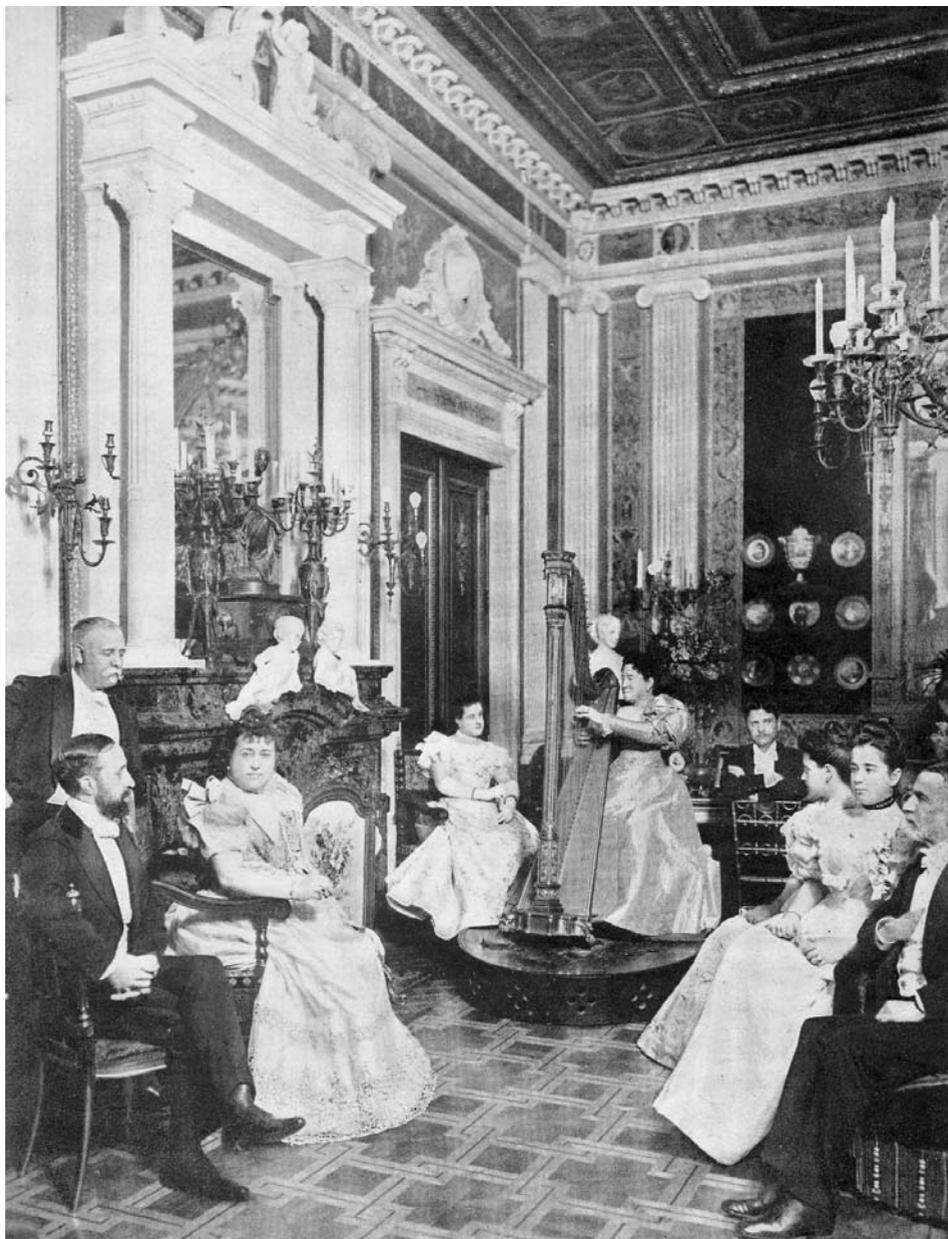


Fig. 1. Sala de música de la Excm. Sra. Duquesa Viuda de Bailén.

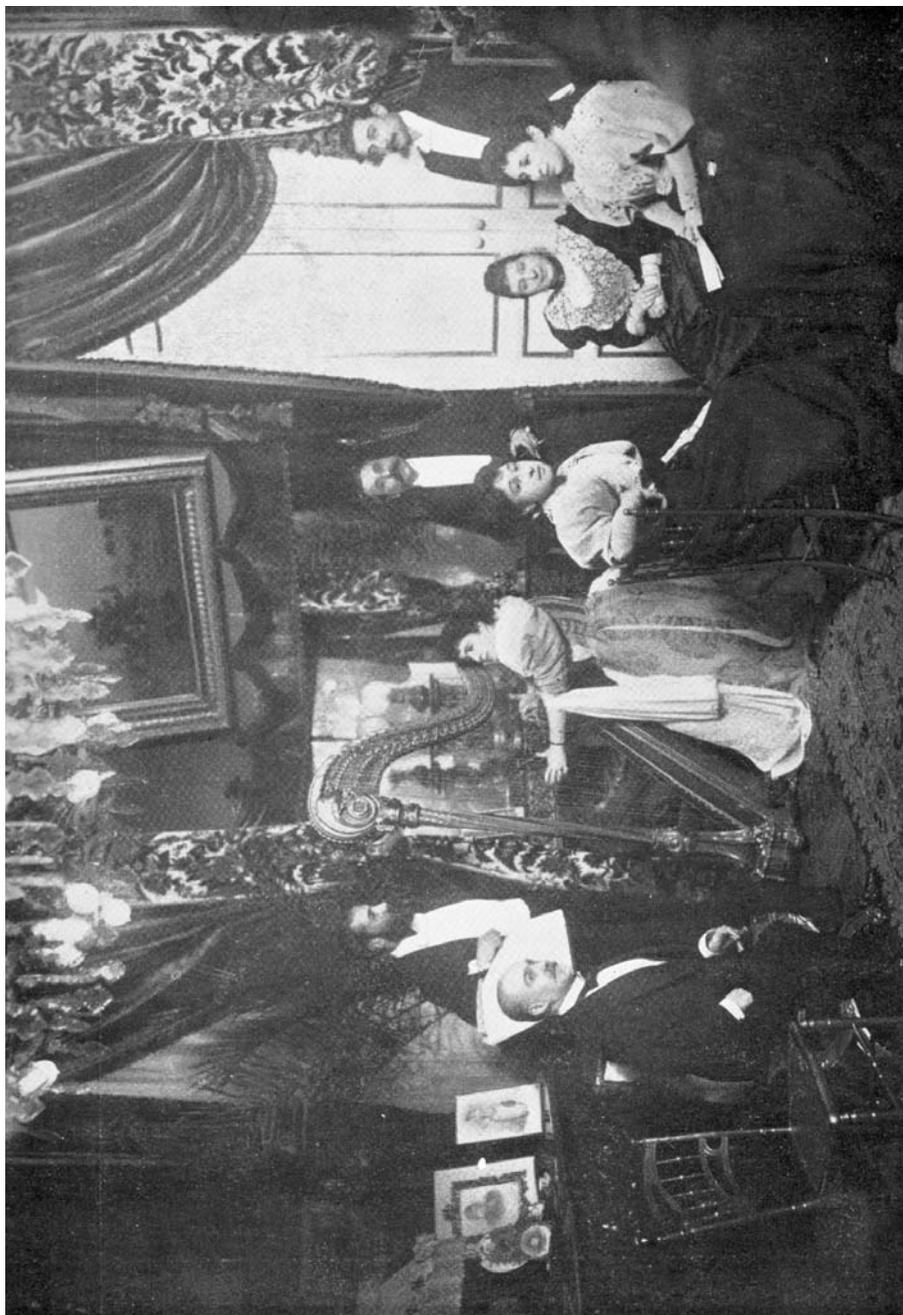


Fig. 2. Salón de música, en el hotel de los Exemos. Sres. Marqueses de Vistabella.

mujeres a las mismas. Pero las motivaciones por las cuales la duquesa de Bailén y Luz Barrios quisieron ser retratadas con un arpa quizá no se limiten a la expresión de una formación esmerada, sino también a un afán de distinción de clase. Se distanciaban así de las numerosas imágenes que, en forma de postales fotográficas, circularon hasta la segunda década del XX, representando a jóvenes burguesas al piano, a veces en compañía de sus retoños⁴². Tampoco podemos olvidar al respecto que la más célebre arpista del XIX, Esmeralda Cervantes⁴³, hija del ingeniero Ildefonso Cerdá y Sunyer, fue introducida personalmente en los círculos de la nobleza por la propia Isabel II y nombrada arpista de cámara de la reina tan sólo con trece años. Su arte le valió las más altas distinciones, llegando a integrarse en los ambientes aristocráticos, pero, significativamente, sus intentos de crear una academia de artes y oficios para la educación de las mujeres a semejanza de otros centros europeos no contaron el respaldo de aquella élite social amante de las artes. La exhibición del talento personal era apropiada y, por tanto, recompensada. En cambio, es posible que las tentativas de fomentar una formación profesional para un sector femenino más amplio no fueran vistas con el mismo agrado por una alta sociedad que profesaba un particular concepto del mecenazgo.

Gabinetes, boudoirs y serres: la lectora solitaria

Doña Eulalia de Borbón en su *serre* o galería japonesa (p. 17) y la baronesa de Renzis de Montanaro en el gabinete de la embajada de Italia (p. 113) posan para Franzen como ensimismadas lectoras. La mujer leyendo un libro o sosteniéndolo en una de sus manos sobre el regazo es un motivo recurrente en los retratos femeninos y en los interiores domésticos de género de la pintura europea del siglo XIX⁴⁴. Pero estas imágenes del ocio, tanto la lectura en silencio en ámbitos privados⁴⁵ como

⁴² Véase LABAJO VALDÉS, Joaquina: *op. cit.*, 1998, pp. 96-97. Ilustración (*Leçon de piano*, tarjeta postal, 1905), p. 93.

⁴³ Véase CALVO-MANZANO, Rosa María, «Cerdá-Bosch, Clotilde [Esmeralda Cervantes]» en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Sociedad General de Autores, 1999, pp. 485-486.

⁴⁴ Recojo a modo de selección representativa: *La princesa Schwarzenberg leyendo en la Embajada de Austria en París*, Garnerey, 1812, Castillo de Orlik (Checoslovaquia); *La reina Hortensia en su salón, en el palacio de la calle Cerutti*, Garnerey, s.f., Colección O. Lefuel, París; *Habitación de la duquesa de Berry en el pabellón de Marsan, de las Tullerías*, Garnerey, s.f., colección conde Ludovico Luchesi-Palli, Austria; *Mme. Récamier en su estancia de Abbaye-aux-bois*, Dejuinne, 1826, colección particular, París; *La reina Isabel en el palacio de Capo di Monte*, Carlo de Falco, s.f., colección de Mario Praz; *Retrato de la reina María Cristina*, Carlo de Falco, s.f., Palacio Real de Caserta; *Distraición*, Jules-Emile Saintin, expuesto en 1875, paradero desconocido. Véase PRAZ, Mario, *op. cit.*, ilustraciones núms. 160, 163, 167, 179, 189, 192 y 387.

la pose con el libro entreabierto en las manos, comenzaron a aparecer en las artes visuales mucho antes, coincidiendo con el auge de la lectura novelesca y con el desarrollo de las dependencias privadas femeninas. Roger Chartier ve en ciertas pinturas del siglo XVIII —o mejor dicho, en los textos de la época que las describen— la interpretación, desde una perspectiva masculina, de la lectura femenina *como acto privado por excelencia*⁴⁶. Esa privacidad podía traducirse en imágenes de dos formas distintas. En primer lugar, como un entretenimiento apacible y honesto en el entorno confortable de un gabinete o de un despoblado salón. En segundo lugar, como una turbación sentimental e incluso sensual, especialmente vinculada a la novela erótica o galante y a los espacios más íntimos, como el *boudoir* o la alcoba. Representativas de la primera opción son, por ejemplo, la *Joven leyendo* de Fragonard⁴⁷, cuya actitud concentrada y serena se cultivará largamente en la pintura del XIX, o la dama que mira al espectador en *Los entretenimientos de la vida privada*, de Chardin. En la segunda dirección se desarrollaría, sin embargo, el episodio grabado por Freudeberg⁴⁸ ambientado en un *boudoir* parisino. La voluptuosidad que la lectura ha despertado en la protagonista de la segunda imagen se evidencia en su insinuante postura, reclinada sobre un sofá y con el libro sujeto sobre las piernas abiertas, y esta idea se refuerza con la escena galante que se desarrolla en el jardín contiguo. Los espacios donde tienen lugar estos entretenimientos privados están definidos frecuentemente por la presencia de ciertos objetos como las ropas de descanso (*liseuse*), el biombo, y los muebles de asiento que permiten recostarse (sofá, *duchèsse*, *chaise longue*, *poltronne*). No obstante, las connotaciones eróticas o el tono satírico y frívolo de las imágenes del XVIII se abandonarán en el siglo XIX en favor de la ensoñación o el ensimismamiento, aún en títulos tan sugerentes como *Nota rosa: la novela sentimental*⁴⁹. Sólo de forma excepcional daremos con imágenes enigmáticas, que perturban precisamente por su ambigüedad. En el óleo firmado por Adolfo Belinbau en 1878, una joven en *négligée* deja caer el brazo que sostiene el libro e inclina con un gesto de abandono la cabeza⁵⁰. En el exótico interior

⁴⁵ Quedan excluidas de esta reflexión las imágenes de lecturas religiosas y las de lectoras de cartas, con una tradición anterior. Las lectoras de cartas son frecuentes en la pintura holandesa del XVII. También en la Europa protestante aparece más tempranamente la figura de la mujer que lee sola, en alto o en silencio.

⁴⁶ Véase CHARTIER, Roger, *op. cit.*, 1986, p. 146.

⁴⁷ Véase *Joven leyendo*, Jean-Honoré Fragonard, National Gallery of Art, Washington. En DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 3, Madrid, Taurus, 1992, p. 128.

⁴⁸ [Sin título], S. Freudeberg, 1774, Victoria and Albert Museum, Londres. En THORNTON, Peter, *op. cit.*, 2000, ilustración núm. 200.

oriental de su *boudoir*, un velador sostiene una pila de novelas. La ropa de la mujer así como las posturas de la mano y de la cabeza resistirían una comparación directa con escenas de Pierre-Antoine Baudoin⁵¹ o con la que hemos descrito antes en el grabado de Freudeberg, pero, a diferencia de aquellas mujeres, la belleza decimonónica vela la naturaleza de sus pensamientos con el gesto de las piernas cruzadas.

Si en casi toda la pintura europea se puede hablar de una tradición de imágenes de mujeres que leen o sostienen un libro entre sus manos, el caso español presenta las peculiaridades que ha señalado Carmen Simón Palmer⁵². Hasta la llegada del siglo XIX son excepcionales los retratos femeninos de esta condición y aún entonces incluso las escritoras *preferen aparecer con un abanico o un pañuelo entre las manos*. Las más de las veces el libro terminará teniendo la misma función ornamental que aquellos objetos; por el contrario, son escasas las pinturas de *hipotéticas lectoras*, como los casos citados por Simón Palmer de María Dolores de Orleáns y la duquesa de Villahermosa. Habrá que esperar a la llegada de la fotografía para obtener los primeros testimonios de gabinetes de lectura y de trabajo femeninos⁵³. Pero, mientras tanto, el motivo de la lectora en un espacio íntimo o sobre un fondo neutro se va consolidando en las imágenes femeninas de segunda mitad de siglo. La propia Isabel II posará para el fotógrafo con libro y abanico en ristre⁵⁴ y Ricardo López Cabrera pintará a finales del Ochocientos una *Mujer leyendo en un interior*⁵⁵.

Los ambientes en los que aparecen las lectoras de *Los Salones de Madrid* son espacios domésticos concebidos para una sociabilidad elegida y, si se quiere, para la soledad. La *serre* de doña Eulalia (fig. 3) es un interior japonista al gusto de la época. Cortinajes, palmeras, lacas y un velador repleto de fotografías componen el marco para las audiencias y visitas restringidas. Apunta Montecristo que este lugar cuenta también con

⁴⁹ *Nota rosa: la novela sentimental*, James McNeill Whistler, 1883-1884. En TODD, Pamela, *Los impresionistas en casa*, Madrid, Alianza, 2005, p. 61.

⁵⁰ Véase THORNTON, Peter, *op. cit.*, 2000, pp. 330-331.

⁵¹ Como la pintura de Baudoin que Roger Chartier contrapone a la imagen de Chardin *Los entretenimientos de la vida privada [o apacible]*. Véase, CHARTIER, Roger, *op. cit.*, 1986, p. 147.

⁵² SIMÓN PALMER, C., «La mujer lectora», en INFANTES, V., LÓPEZ, F. y BROTEL, J. F. (eds.), *Historia de la Edición y de la Lectura en España*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 745-754.

⁵³ *Id.* Simón Palmer se refiere a Sofía Casanova, Emilia Pardo Bazán y Paz de Borbón.

⁵⁴ Fotografía de Alonso Martínez, en torno a 1860, Patrimonio Nacional. En LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio, *Historia de la fotografía...*, *op. cit.*, 2005, p. 174. La combinación de libro y abanico ya se había utilizado en pinturas del XVIII como el retrato de *Mme. Nonotte* (Museo de Besançon), reproducido en DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *op. cit.*, 1992, p. 17.

⁵⁵ Véase *Mujer leyendo en un interior*, Ricardo López Cabrera, 1898, depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada. En INFANTES, V., LÓPEZ, F. y BROTEL, J. F. (eds.), *op. cit.*, 2003, p. 786.



Fig. 3. «Serre» del hotel de S. A. R. la Infanta D.^a Eulalia de Borbón.

una *chaise longue*, y, aunque es previsible que se eliminara conscientemente del encuadre al no considerar adecuada su presencia en la imagen pública de un miembro de la Familia Real, la información suplementaria del cronista confirma la privacidad del lugar. Por su parte, el toque íntimo y confortable en el gabinete de la embajada de Italia (fig. 4) lo da el mueble más modesto entre los presentes, una mecedora vacía en diálogo visual con la figura de la lectora, sentada en una butaca próxima. Ambas mujeres se retratan en una pose convencional pero significativa de las costumbres de la época: en la España del XIX, la lectura es uno de los escasos placeres solitarios que se permiten, y aun prestigian, a la mujer. Esta forma de entretenimiento tiene lugar en la casa, especialmente en las habitaciones íntimas. Emilia Pardo Bazan nos brinda —en tono de denuncia— su particular testimonio de los hábitos de lectura de muchas de las mujeres de alta sociedad, constatables, según la autora, con una sola visita a sus dependencias privadas: *nunca he entrado en un gabinete o tocador elegante, que mi instinto de observadora y de novelista no me impulsase a registrar el libro que, forrado en rica tela antigua, descansaba sobre el veladorcillo o el canto de la chimenea. De diez veces, nueve era una novela francesa, género azucarado, Ohnet, Feuillet o Cherbuliez; casi nunca un libro místico o histórico; jamás una novela española, porque para el gusto de estos paladares, acostumbrados a bomboncitos franceses servidos en caja de raso, las novelas españolas son ordinarias*»⁵⁶.

Ahora bien, las imágenes seleccionadas no tienen la intención —ni la capacidad testimonial— de representar los hábitos de lectura que se suelen practicar en estos espacios. Ni tampoco son, en el extremo opuesto, representaciones de la *mujer sabia*, por usar la terminología de una época que también utiliza los polisémicos y no siempre bienintencionados apelativos de *marisabidilla* o *licurga*⁵⁷, para referirse a la mujer con aspiraciones intelectuales. Como los pintores del siglo XVIII que, según Chartier, irrumpían en los ámbitos privados de la vida cotidiana de las mujeres, Franzen utiliza el recurso de la lectora sorprendida en sus habitaciones para despejar las sospechas de frivolidad que una parte de la opinión pública alberga con respecto a las mujeres de la alta sociedad. Los fotograbados de Franzen se sitúan así en la estela de una tradición de imágenes que, como *Los entretenimientos de la vida privada* de Chardin⁵⁸, representan en la lectora los entretenimientos honestos y elevados de una existencia apacible.

⁵⁶ Véase SCHIAVO, Leda (ed.), *op. cit.*, 1976, p. 44.

⁵⁷ De esta cuestión se ocupa el importante trabajo de EZAMA GIL, Ángeles, «Valera y las licurgas» (inédito), a cuya autora agradezco la posibilidad de su consulta.

⁵⁸ CHARTIER, Roger, *op. cit.*, 1986, pp. 145-146.



Fig. 4. Gabinete del palacio de la embajada de Italia.