

LA ICONOGRAFÍA DEL PIANO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO DEL SIGLO XX: ENTRE LO REAL Y LO SIMBÓLICO

THE ICONOGRAPHY OF THE PIANO IN 20TH CENTURY CONTEMPORARY ART: BETWEEN THE REAL AND THE SYMBOLIC

Laura Mondéjar Muñoz

CEU *Cardenal Spínola* (Universidad de Sevilla)

Recepción: 19-11-2024

Aceptado: 10-12-2024

Resumen

El estudio de la iconografía musical permite la comprensión del contexto musical de la obra de arte desde diversos prismas, como es la forma del instrumento, el modo en que se toca y, además, la visión del autor. El piano, considerado como un instrumento versátil por sus posibilidades tímbricas e interpretativas, ha supuesto, desde el siglo XVIII, un icono en el imaginario visual, lo que ha derivado en un gran atractivo para los artistas —al margen de su cultura y formación musical—. Este artículo tiene como objetivo proponer lecturas heterogéneas e interconectadas a partir de la iconografía del piano en el arte contemporáneo del siglo XX. A través de una metodología de análisis descriptivo y comparativo, se busca contribuir a la interpretación de las escenas protagonizadas por este instrumento en forma de herramienta para la interpretación de conceptos musicales, culturales y sociales. De este modo, se ofrece una panorámica de las representaciones del piano en la pintura del pasado siglo, a la vez que se promueve un conocimiento pianístico sobre recursos y elementos a considerar a la hora de comprender mejor una obra pictórica que contiene iconografía de este instrumento de teclado.

Palabras clave: Arte Contemporáneo, Iconografía Musical, Piano.

Abstract

The study of musical iconography allows us to understand the musical context of the work of art from different perspectives, such as the form of the instrument, the way it is played and also the vision of the author. The piano, considered a versatile instrument due to its timbral and interpretative possibilities, has been an icon in the visual imaginary since the 18th century, which has resulted in a great attraction for artists —regardless of their musical culture and training—. The aim of this article is to propose heterogeneous and interconnected readings of the iconography of the piano in 20th century contemporary art. Through a methodology of descriptive and comparative analysis, it seeks to contribute to the interpretation of the scenes featuring this instrument as a tool for the interpretation of musical, cultural and social concepts. In this way, it offers an overview of the representations of the piano in the painting of the last century, while promoting a pianistic knowledge of resources and elements to be considered when it comes to better understanding a pictorial work that contains iconography of this keyboard instrument.

Keywords: Contemporary Art, Musical iconography, Piano.

Introducción

La iconografía musical proporciona una excelente panorámica para comprender el contexto musical a través de su reflejo en la Historia del Arte. El piano se posiciona como un importante icono entre los instrumentos que han captado la atención de los artistas desde comienzos del siglo XVIII —época en que fue gestado el instrumento actual gracias a Bartolomeo Cristofori y su proyecto de *gravicembalo col piano e forte*—. Esto se debe, principalmente, a sus ricas posibilidades sonoras y que configuraron su posterior popularidad entre la burguesía decimonónica (Álvarez, 2005), a lo que hay que añadir, en palabras de Benavides (2011), que “el siglo XIX es un siglo determinante en el perfeccionamiento del piano” (p.75). Dicha evolución organológica favoreció una definición plena del instrumento en la temporalización que ocupa este estudio. En las siguientes líneas, se aborda el análisis de la iconografía del piano en el arte contemporáneo del siglo XX, un amplio período caracterizado por la proliferación de movimientos artísticos innovadores que transformaron el modo de concebir y reflejar la realidad visual.

El texto ofrece una lectura multidimensional que analiza cómo el piano es representado en distintas corrientes artísticas, con intención de poner de manifiesto cómo este instrumento musical conforma un símbolo cargado de significados culturales, sociales y pedagógicos que muestran la evolución de su iconografía, organología, así como su función en la vida cotidiana de la época.

1. Arte contemporáneo e iconografía musical: un estado de la cuestión

Con intención de presentar referencias teóricas relevantes que anteceden esta investigación, es pertinente señalar los estudios iniciales en el ámbito de la iconografía como disciplina independiente. En 1939, el teórico del arte Erwin Panofsky indagó en la comprensión de la obra artística a través de un enfoque contextual e histórico. El autor fundamentó un sistema metodológico para el estudio de la iconografía y la iconología conforme a tres niveles de conocimiento (Panofsky, 1955). Las premisas del tercer nivel propuesto — relativo a la interpretación del contexto de la obra y su significado intrínseco—,

serán consideradas y adaptadas como perspectiva metodológica. En cualquier caso, Ramírez (2002) enfatiza que “la obsesión de los iconógrafos no puede considerarse, en sentido estricto, un asunto novedoso” (p.293) y alude al arte clásico como ejemplo de escenario mitológico trazado por sus creadores. Para hallar un significado específico de la obra procede una lectura que, sustentada en elementos formales —en este caso, iconos musicales—, los trascienda en busca de un significado que complete la comprensión de la obra. También, cabe apuntar la visión antropológica propuesta por Roubina (2010). Según esta musicóloga, las obras de arte que aglutinan iconografía o escenas musicales pueden ser fuentes de simbolismo y significado diverso, dejando a un lado la forma y definición del instrumento u otras cuestiones técnico-musicales.

Tradicionalmente, la iconografía de la música se ha centrado en aspectos organológicos del instrumento, destinados a establecer su nomenclatura y clasificación mediante diferentes parámetros e incluyendo el estudio de prácticas musicales desde su reflejo en las Bellas Artes. Si bien existen textos que abordan la iconografía musical en el arte pictórico de la Edad Moderna con una perspectiva organológica —como son las contribuciones de Mondéjar y Soria-Vílchez (2024) o Mondéjar y Palacios (2024)—, en los estudios de iconografía musical no ha predominado un enfoque histórico-artístico contemporáneo, pese a la riqueza de estilos que definen el arte del siglo XX. Y esto se debe a que el legado pictórico-pianístico previo a esta periodización es tan rico que su análisis ha transcurrido notablemente dentro del siglo XIX.

En el caso del piano, existen referencias previas sobre su presencia en la pintura del siglo XIX mexicano, como, por ejemplo, el artículo de Sánchez (2015) o el reflejo de la evolución de la técnica pianística en el arte pictórico, analizado por Mondéjar (2022). Este papel del piano, íntimamente ligado al ambiente decimonónico, ha derivado en una ausencia de investigaciones sobre la imagen del instrumento durante el siglo XX, la cual es, además, heterogénea debido a la diversa panorámica de prácticas artísticas desarrolladas entre los años 1901 y 2000. Asimismo, aunque esta cronología no ha gozado de especial protagonismo en los estudios de iconografía musical, durante los últimos años han visto la luz interesantes contribuciones sobre la imagen de la

música en el ámbito contemporáneo y con objeto de proporcionar perspectivas innovadoras, como es la publicación de Bordas *et al.* (2022), donde se reúnen textos sobre arte y música en torno a períodos recientes.

En lo que respecta al marco temporal de este estudio, cabe resaltar que, movimientos artísticos como el cubismo, el fauvismo o el surrealismo tuvieron muy presente los temas musicales, pero sucumbiendo a los rasgos estéticos que los determinaron, una cuestión que directamente influyó en la representación fidedigna de la organología. Y es aquí donde entra en juego consumo del arte contemporáneo y la necesidad de realizar propuestas atractivas para su interpretación y disfrute. Para López-Raso (2022), existe un desajuste entre la divulgación del arte contemporáneo y el público no especializado. El autor subraya un conflicto comunicativo entre este tipo de arte y su comprensión por parte de un público no instruido. Por este motivo, como presenta Colomina (2023), el empleo del arte contemporáneo como herramienta puede ser clave en escenarios pedagógicos, al plantear la abstracción como recurso para la formación musical de docentes.

2. Metodología

Esta investigación se genera desde el estudio y análisis de la iconografía pianística perteneciente al arte contemporáneo. Dada esta premisa, el objetivo principal consiste en seleccionar un conjunto de ejemplos de iconografía del piano en la pintura del siglo XX que impliquen diversidad estilística y de autoría. Todo ello, con intención de promover y proponer lecturas que posibiliten una relación entre la imagen del instrumento y su comprensión desde variados ángulos, como es la organología y la fidelidad formal, la técnica interpretativa y aspectos culturales y sociales.

En el diseño metodológico se han estimado cuestiones vinculadas con la recopilación de pinturas que contienen imágenes del piano, con el propósito de examinar su iconografía desde una perspectiva interdisciplinar. Cabe matizar, que la selección de obras no se limita estrictamente a la pintura tradicional, sino que se consideran medios pictóricos y gráficos surgidos a lo largo del siglo XX,

que, a diferencia de la fotografía, implican un soporte teórico de descripciones de las que no se constatan referentes previos. Seguidamente, se detallan los criterios y enfoques, junto con las categorías de análisis concretas para asegurar una representación diversa y con rigor.

Durante la fase de selección, se ha optado por incluir representaciones figurativas del piano y excluir aquellas de naturaleza altamente abstracta, pese a sugerir el instrumento directamente en su título —como son las obras *Mujer en el piano* (1913) o *Composición con piano* (1914), de Kazimir Malévich—. Esto se debe a que el estudio aborda el piano como un icono organológico, sociocultural y estético, cuya creación desde la figuración posibilita una interpretación visual directa y contextualizada. No obstante, se consideran pinturas que, aunque considerablemente abstractas, mantienen un nivel reconocible del instrumento, con objeto de reflejar cómo el piano es conceptualizado desde determinadas vanguardias.

Las obras escogidas se organizan en cuatro categorías descriptivas para facilitar su observación conforme a la realidad e inventiva artística: el piano como icono sociocultural, pedagogía y profesionalización pianística, organología del piano en las primeras vanguardias y compromiso social y perspectiva de género. El análisis adopta un enfoque descriptivo-comparativo que permite estudiar no solo cada ejemplo en sus términos individuales, sino también contrastar la imagen del piano a través de distintos movimientos artísticos —fauvismo, cubismo, surrealismo, *art déco* o arte pop—, además de contextos socioculturales de Europa y América. Se podrá observar, en esta línea, cómo el simbolismo del piano se orienta conforme a la evolución del contexto histórico-artístico.

3. Entre lo real y lo simbólico

3.1. El piano, un icono sociocultural

En 1917, Henri Matisse presentó una *Lección de piano* con la que incidía en la cuestión del aprendizaje del instrumento en manos de su hijo Pierre. El tema no era novedoso, pues el artista ya había retratado al joven en actitud parecida un año atrás. La escena refleja la pedagogía pianística, implícita en el título de la pintura, pero sin apuntar directamente al hecho musical porque el piano es un objeto más en la composición. Pero, ciertamente, las facciones de concentración del niño insinúan que se encuentra practicando de manera consciente, hecho que se aleja de las tecladistas de Vermeer que antaño miraban intensamente al espectador, desdeñando la acción musical. En la obra se aprecian dos elementos que plasman la importancia concedida por Matisse al piano: por un lado, el atril donde se puede leer en mayúsculas —y al revés, la marca de la casa parisina Pleyel; y, por otro, el libro de partituras que reposa sobre la tapa del instrumento, donde se descifra con claridad el nombre del compositor Joseph “HAYDN” (Figura 1).

Estos dos recursos, fieles a la manera fauvista de Matisse, confieren a la obra una gran realidad, al sintonizar con iconos musicales del momento, ya que la fábrica fundada en 1807 por Ignace Joseph Pleyel era una de las mayores productora de pianos en la Francia de entre siglos. Más gratificante es reconocer la cubierta del libro, que, por su color verdoso, pareciese pertenecer a la editorial española Boileau, fundada en 1913 —apenas cuatro años antes de esta pintura—. Por todo ello, esta lección pianística supone un reflejo de la importancia de la música en la escena burguesa, pero también de la participación del piano en ámbito doméstico.

Figura 1

La lección de piano, de Henri Matisse



Nota. De *La lección de piano*, por Henri Matisse, 1917, The Museum of Modern Art, Nueva York. <https://smarthistory.org/matisse-piano-lesson/>.

3.2. Pedagogía y profesionalización pianística

En 1905, el crítico de arte Louis Vauxcelles escribió: “Donatello parmi les Fauves” (Donatello entre las fieras), al contemplar la exposición del *Salón de Otoño* en París de ese mismo año. Con tal descripción, Vauxcelles acuñó la expresión colorista de las obras allí expuestas, entre ellas, de Matisse. En el fauvismo, el color es la esencia, siendo ocasionalmente aplicado en el soporte directamente desde el tubo de pintura. Se pretende, así, la liberación de una herencia pictórica anterior predominada por el dibujo, la perspectiva o el claroscuro. Es lo que sucede en la primitiva *lección* pianística de Matisse, presentada en 1916. De acuerdo con el análisis de Harris y Zucker, difundido en la web *Lumenlearning*, esta pintura —altamente abstracta— es un interesante ejemplo por su relación con la cuadrícula cubista desarrollada por Picasso y Braque, además de sus aspectos biográficos y su iconografía reflexiva. Y resulta curiosa esta tendencia, ya que, según apunta Gompertz

(2012), el propio Matisse había desdeñado el estilo cubista de Braque al referirse a este con el apelativo de obras repletas de cubitos. En la escena aludida puede interpretarse una doble visión: el estudio disciplinario y el disfrute musical. Matisse decide retratar nuevamente a su hijo con un gesto de concentración e impasibilidad que sintoniza con el espacio en que se sitúa. Igualmente, desde el punto de vista de la iconografía del piano, el artista omite elementos significativos del instrumento, siendo el caso de las teclas, a la par que ensalza otros objetos ligados al estudio, como es metrónomo piramidal ubicado sobre la tapa. También es visible la marca del piano perfilada en el atril, nuevamente un Pleyel.

Pocos años después, en 1925, Matisse presentó *Mujer en el piano*, un lienzo donde el artista reivindicó la presencia femenina a través de su protagonista, posicionada frente a un piano de cola. En la pintura se distingue un espacio similar al de otras escenas pianísticas del autor, ya que la decoración parietal se asemeja sobremanera a *Pianista y jugadores de ajedrez* (1925). Aunque el pintor permanece fiel a su estilo —con contrastes cromáticos en la vestimenta, paredes e instrumento—, se aprecia cierto realismo en el diseño del piano de cola y la postura de la intérprete, aun cuando la partitura contiene una notación musical meramente garabateada. En línea con la profesionalización ya insinuada —latente en la soledad de la pianista—, la pintura proyecta una realidad técnico-instrumental, con una mujer situada frente al piano en actitud reflexiva y activa con la práctica, rasgo que se apreciaba en las sesiones pianísticas de su hijo Pierre, pero, a diferencia de las *lecciones*, la protagonista se halla a solas con el instrumento. Puede que la posición de su cuerpo no sea la más ergonómica ni óptima para tocarlo —en referencia al encorvamiento de la espalda y la elección de un codo más bajo que su muñeca—, pero, sin lugar a duda, la pianista presta importancia a la interpretación musical, un concepto relativamente reciente en las imágenes de iconografía musical con intérprete en solitario.

Otro ejemplo de la práctica reflexiva, en este caso, infantil, es *Poolside Piano Practice* (1960), ilustración de George Hughes para la revista *The Saturday Evening Post* donde aparece un niño con curioso atuendo de piscina que toca

un piano de cola fielmente diseñado. En la escena impera el realismo, perceptible en iconos como la banqueta, el metrónomo o las partituras.

3.3. Organología del piano y primeras vanguardias

A partir de las siguientes líneas, se describe cómo el piano se integra en el cubismo y el surrealismo, dos de las principales vanguardias contemporáneas que lo reinterpretaron más allá de su función musical, añadiendo una adulteración considerable a su aspecto formal.

3.3.1. Teclas y cubos

En 1907 Pablo Ruiz Picasso presentó *Las señoritas de Aviñón*, primera pintura en la que el artista rompía conscientemente con el sistema de representación utilizado desde la época renacentista. De acuerdo con Antigüedad del Castillo *et al.* (2016), con esta obra el autor establecía los fundamentos del Cubismo. Tal y como prosiguen los autores, “Picasso planteaba la idea de que el Clasicismo no era un lenguaje agotado, sino válido para desarrollar la idea de modernidad” (2016, p.49) y esta cuestión se puede observar en la totalidad de su producción cubista. En *El piano* —ejemplo de un asentado cubismo—, se aprecia cómo Picasso concibió un piano de cola, y prueba de esta tipología son las patas delanteras del instrumento a ambos lados del pedalero blanco, color poco habitual en este elemento (Figura 2). Dejando al margen lo irreal del teclado —cuyas teclas negras compiladas indistintamente en grupos de tres o cuatro denota la inventiva del artista—, es pertinente mencionar otros elementos que componen la obra, dotándola de fidelidad desde una perspectiva musical. Se trata, pues, de la alusión a la música notada, reflejada mediante una partitura en la que se divisan apenas unas líneas horizontales alejadas del usual pentagrama. Este no es el único ejemplo de un piano picassiano, ya que existen otras obras del artista que lo exhiben —*Bodegón con piano* (1911) o *Tres músicos* (1921)—.

Figura 2

El piano, de Pablo Ruiz Picasso



Nota. De *El piano*, por Pablo Ruiz Picasso, 1920, Berggruen Collection, Berlín.

3.3.2. Teclados surrealistas: Dalí y otros artistas

La iconografía del piano en la obra de Salvador Dalí no es solamente amplia, sino que se agrupa cercana en el tiempo, cuestión que no favorece interpretar la continuada percepción del instrumento por parte del artista. De acuerdo con la información que versa en la página web de la Fundación Gala - Salvador Dalí, el título de la obra descrita a continuación proviene de un pie de foto aparecido en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* —publicada en 1933— y donde fue titulada como *Hallucination partielle: six images de Lénine sur un piano*. Mismamente, es conveniente mencionar que la pintura reúne imágenes hipnagógicas, es decir, producto del sueño, y que condicionaron indudablemente la obra del artista. En lo tocante a la presencia pianística, y dejando a un lado su evocadora denominación, se aprecia un piano de cola —en este caso, abierta— con una tapa de resonancia cuidadosamente realista (Figura 3). A pesar del derroche de surrealismo que impregna las cabezas flotantes del personaje ruso, se divisa la intención de Dalí por recrear el patrón de las teclas de manera fiel. Aun así, el instrumento carece de pedalero, un aspecto materialmente imposible en un piano de la

época. No se considera oportuno juzgar la cultura musical del autor, pero sí ensalzar la fidelidad con que el artista de Figueras configura el piano, con unas patas minuciosamente acabadas en un tono dorado y un contorno entre teclado y su tapa sumamente real.

Figura 3

Alucinación: seis imágenes de Lenin sobre un piano, de Salvador Dalí



Nota. De *Alucinación: seis imágenes de Lenin sobre un piano*, por Salvador Dalí, 1931, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, París. <https://www.centrepompidou.fr/es/>.

La década de 1930 supone un período creativo en la vida de Salvador Dalí caracterizado por la investigación y aplicación del método paranoico-crítico. El artista acude a los delirios propios de lo onírico para llevar a cabo sus creaciones. En *Fuente necrofílica manando de un piano de cola* (1932), Dalí recurre a su inconsciente como herramienta generadora de escenas. La pintura es protagonizada por un piano de cola en tono azulado, quizá emulando la piedra al tratarse de una fuente. Su teclado se dispone de manera irreal, a conciencia y provocando una sensación de inestabilidad debido a la distinta longitud de las teclas negras. Este detalle es realmente novedoso, ya que la imaginación onírica de Dalí provoca un diseño no desarrollado antes para la confección de las teclas de un piano en el arte pictórico. Igualmente, a la relajada concepción de los atributos del instrumento hay que sumar la sensación de serenidad imbuida mediante el ciprés y el fluido del agua. El

horizonte, fundido entre cálidos y fríos tonos, deja entrever la silueta de una escultura con tintes clásicos, aspecto que acentúa, otra vez, que Dalí ha dado rienda suelta a su espíritu creativo. Cabe apuntar otra pareja de obras donde el piano adquiere forma y simbolismo de fuente: *Las fuentes misteriosas de la armonía* (1932) y *Proyecto para un coloquio sentimental* (1944). A su producción pictórica con tintes pianísticos se suma *Guillermo Tell* (1930), una obra donde emerge un levitante piano de cola de inconfundible distorsión surrealista.

Otro artista que destacar en el surrealismo es René Magritte, cuya obra en este estilo coincide con su período de madurez artística, desarrollado en Bruselas. Desde el punto de vista musical, la organología goza de gran presencia en la obra del artista, resaltando sobre todo sus tubas flambeadas. Sin embargo, Magritte únicamente ubicó al piano en dos de sus pinturas. Aunque se percibe como una visión realista del piano gran cola, en *Mano afortunada* se constatan características del surrealismo que delimitó esta etapa de creación. Desde dicha realidad pianística, procede señalar la disposición de las teclas, así como el detallismo que rebosa el teclado (Figura 4). La estrecha cola del instrumento se prolonga hasta el ángulo superior de la obra para reflejar, a través de este magno piano, la lujuria que simboliza la escena, donde también se suma un anillo envolviendo al instrumento. El color dorado no está solamente en la alianza que se cierra de un modo imposible alrededor de la caja de resonancia, sino que Magritte apuesta por sintonizar este objeto con la fina línea dorada que cubre el atril. Se provoca un desmedido afán de realidad, al no ser frecuente un detallismo tan trivial —y, a la vez, útil— en la iconografía del piano, pues esta línea actúa como bisagra de la tapa del teclado.

Figura 4

Mano afortunada, de René Magritte



Nota. De *La Mano afortunada*, por René Magritte, 1953, Galería Брaшo, Bruselas.

La obra de Paul Klee podría enmarcarse en un estilo plenamente abstracto y, del mismo modo, imprecisa en el esquema de las vanguardias, con un discurso salpicado de versatilidad. En cualquier caso, el color configuró la principal herramienta para este artista, realizando composiciones contrastantes con las que reivindicar su legado pictórico. Aun así, no ha de olvidarse que, al igual que sucede con Vasili Kandinsky, la vida de Klee estuvo muy influenciada por la música, formándose como violinista. Su *[El] piano literario* consiste en una pequeña acuarela en la que reflejó algunos elementos musicales alrededor de un piano ubicado en la parte inferior de la composición. Su teclado se distribuye de manera realista y con tres pedales que lo dotan de fidelidad organológica — al margen del color—. Se intuye, también, un libro de partituras, pero la pintura carece de otros elementos pianísticos.

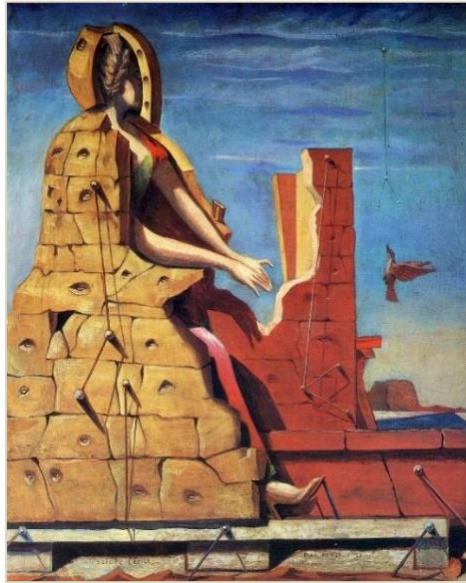
Y, es que, mientras Klee aborda la música desde una abstracta y personal mirada, la iconografía de Santa Cecilia implica una representación tradicional del hecho musical; un lugar donde el instrumento funcionan como atributo simbólicos de su devoción. A lo largo de la Historia del Arte, la patrona de la Música ha sido representada junto a variados instrumentos musicales. No obstante, la consolidación de estos objetos como atributos de la santa comenzó

a difundirse a partir de la Edad Media, época en que su figura aparece junto a distintos instrumentos musicales y, especialmente, el órgano. Sin embargo, la circunstancia que propone este aerófono como signo indiscutible se remonta a una traducción errónea de sus actas de martirio, pero que ha perdurado en la iconografía cristiana (Reau, 2000). En su etapa surrealista francesa, Max Ernst planteó una reinterpretación de Santa Cecilia mediante el piano. Pese al anacronismo, Ernst demuestra un conocimiento de las fuentes iconográficas al emular dicha conexión.

Si se profundiza en las características formales de esta pintura, se divisa una figura femenina revestida con piezas que se antojan como piedras. Son significativos los clavos en su estructura, quizá como utensilio más allá de buscar forzadas relaciones con la iconografía cristiana. El instrumento, igualmente con textura pedregosa, escasea de elementos que comuniquen al espectador de que se trata de un objeto iconográfico-musical, pues, en realidad, es “invisible”, tal y como versa su título. Desde este punto de vista y, específicamente, el de la técnica de teclado, se aprecia la imposibilidad de alcance a la que se enfrenta la tañedora. Esto es un rasgo habitual en representaciones en las que la figura humana supera en tamaño y altura al instrumento, no llegando siquiera a rozar las teclas (Figura 5). Al margen del plano musical, cabe destacar la figura femenina que actúa como Santa Cecilia, cuyo rostro se insinúa entre la estructura que la encorseta. De manera visible, se distingue su calzado con tacón y lejano a la parte inferior del piano, es decir, sin intención de ejercer presión en el pedal, también inexistente.

Figura 5

Santa Cecilia (piano invisible), de Max Ernst



Nota. De *Santa Cecilia (piano invisible)*, por Max Ernst, 1923, Staatsgaleri, Stuttgart. <https://www.staatsgalerie.de/>.

3.4. La mujer pianista: una cuestión de género

Un año antes de la cautiva Santa Cecilia, el *art déco* transformaba el piano en un icono de lujo y elegancia. Este fue un movimiento originado en París —escenario del *glamour*— en un período de entreguerras que pretendía infundir positivismo y belleza. En el nuevo estilo, el piano continúa como protagonista, pero con una finalidad visual que trasciende su connotación aburguesada: celebrar la sofisticación y el lujo. Aun siendo un arte por el que no se inclinaron, habitualmente, los artistas de vanguardia, se ha optado por apuntar un ejemplo de iconografía pianística a través de *Conjuro*, una ilustración para la revista *Gazette du Bon Ton*. Su autor, Georges Barbier, fue un ilustrador de la alta costura parisina, aunque igualmente recreó escenas de personas acomodadas, como la aquí mencionada. En la imagen se reúne tres personajes junto a un piano de cola. Una pianista se dispone a hacerlo sonar, aunque sin llegar a posar sus manos sobre el teclado, elemento elidido por la perspectiva. Sin embargo, destaca una robusta pata delantera en el instrumento, lo cual deja imaginación a que se tratase de un piano de cola con ornamentos típicos del

diseño *art decó*. La intérprete escoge una altura del asiento relativamente baja y con la que se acentúa una posición del codo inferior a la de la muñeca.

Con presencia femenina en esta ocasión, en 1954, de nuevo Picasso aborda un tema con el piano como actor de escena y título: *El piano*. Se añade este cuadro a la selección no solo debido a su organología, sino porque, desde un prisma de género, conforma una interesante pintura que reivindica el papel de la mujer pianista. Formalmente, el diseño del instrumento se ajusta al de un piano vertical, con un teclado aleatorio de apenas una octava. En cambio, existen dos elementos simbólicamente fidedignos que ayudan a interpretar que el artista malagueño seguramente se sirvió de una escena real. Lo narra la pareja de candelabros centelleantes que iluminan la interpretación. Procede matizar la existencia de pedales, a través de un color dorado con el que Picasso mantiene la realidad cromática habitual en este elemento pianístico.

El movimiento cubista iniciado por Picasso en 1907 se caracterizó por la utilización predominante de formas geométricas para el diseño de las figuras. En *Georgette al piano* (1923), Magritte retrató a su esposa tocando un piano cuyas teclas se disponen sin rigor organológico. Esta cuestión evidencia el esplendor del estilo, al mismo tiempo que se aprovecha la característica rectangular de las teclas, por lo que decide no establecer agrupación entre negras y blancas. Además, la propia geometría provoca que las manos de la intérprete se mimeticen con el teclado y Magritte consigue este efecto a través del cromatismo entre el blanco y negro. En lo que concierne a otros elementos, pese a que se distingue un atril tumbado, no parece constar partitura alguna sobre este. Tampoco se aprecian otros rasgos del instrumento, aunque vagamente se emulen dos pedales del piano —en este caso, vertical— justo ante el teclado y en un intento de distorsión de los atributos organológicos. Y, evidentemente, esto no significa que Magritte desconociese la forma del piano o su mecanismo.

Con reminiscencias del ambiente *art decó* y la alta sociedad parisina, el piano encontró una nueva expresión en el arte pop y prueba de ello es su presencia en la obra de Roy Lichtenstein. En sus ilustraciones, el instrumento ya no

representa el lujo burgués, sino que se convierte en un icono de la cultura popular moderna, que alude tanto a la música como a los medios visuales masivos que definen la vida urbana estadounidense. Lichtenstein demostró talento artístico desde muy joven, instruyéndose en dibujo, pintura y escultura. Su madre era pianista y Roy aprendió a tocar el piano y el clarinete, entrando en contacto con el mundo del jazz y la música norteamericana. Testimonio de ello son las numerosas referencias musicales que se descubren en sus *Composiciones*, una serie de serigrafías en las que demostró una impecable delineación de grafías musicales.

De su producción artística se seleccionan dos ejemplos pianísticos. El primero de ellos, *Piano* (1961), consiste en un curioso instrumento de cola realizado a bolígrafo y tinta caracterizado por la inversión de la tapa, que debería abrirse hacia el lado contrario, es decir, la parte derecha; y esto es, sin duda, un rasgo que sorprende, dado el conocimiento musical del artista. En la segunda obra, una serigrafía titulada *Chica al piano* (1994), apenas se intuye el instrumento de no ser por la barra que sujeta la cola, ahora, perfectamente orientada.

3.5. Compromiso social en clave pianística

En septiembre de 2023 falleció Fernando Botero, artista colombiano que consiguió gestar un estilo único, reconocible y personal. En su obra forjó lo popular y local; en definitiva, la esencia de su tierra, así como de los personajes que constituyeron su ambiente. La música es una constante en su singular estilo y son numerosas las pinturas en las que representó escenas musicales.

Atendiendo al parámetro organológico, en su obra se encuentran instrumentos de diversas familias clasificatorias: de viento madera y metal, de cuerda y, como no podía ser de otro modo, pianos. Aun así, resulta difícil creer que Botero desconociese las características formales del piano, ya que lo representa, indistintamente, de una manera considerablemente fiel y, ocasionalmente, todo lo contrario, quizá buscando una irrealidad medida. Esto se observa en sus teclados, compuestos de desproporcionadas teclas blancas en relación con las negras —más cortas y estrechas—, como sucede en *La*

orquesta (1991). Igualmente, resulta interesante la diversa muestra pianística en sus pinturas, entre las que destacan *Tres músicos* (1983) y *Hombre al piano* (1999), ambas con rasgos propios del boterismo.

Sin perder el trazado americano, se presenta *The Piano Lesson* de Romare Bearden, una pintura de 1984 inspirada en las *lecciones* de Matisse y que podría interpretarse desde el sentido de la identidad. Y esto se fundamenta desde las referencias afroamericanas de sus protagonistas. Dicha relación sintoniza con la crítica a la matriz colonizadora que subraya Giunta (2014), al citar el concepto de repetición y copia para la activación del discurso social o político de la obra de arte, algo que, como se ha visto, ya ha realizado Bearden.

Con todo, resultan curiosas las alusiones a elementos inminentemente asociados al piano, como es el modelo vertical, la detallada notación musical en la partitura, con aparición de las claves de sol y fa propias de la escritura de teclado y un metrónomo de campana (Figura 6). En esta clase pianística se ensalza la actitud acompañante y pedagógica de la figura femenina que aconseja a la joven intérprete. Esta cuestión rompe, en un contexto americano, visiones que años atrás discurrieron en Europa, revelando que, ahora, la formación musical no corresponde exclusivamente al sector masculino, sino que, además, la enseñanza del piano podía ser realizada por una mujer.

Figura 6

The piano lesson, de Romare Bearden



Nota. De *La lección de piano*, por Romare Bearden, 1984, Harold A. and Ann R. Sorgenti Collection of Contemporary African-American Art.

Conclusiones

El piano se alza como un icono presente en el arte contemporáneo del siglo XX, reflejando una transición significativa en su representación. Este instrumento musical, cuya importancia cultural y social se consolidó durante el siglo XIX, adopta en el arte de vanguardia nuevos significados que traspasan su función organológica. De esta manera, se convierte en un símbolo cargado de connotaciones culturales, pedagógicas y profesionales para integrarse plenamente en la narrativa visual de las corrientes artísticas contemporáneas. Y, es que, es destacable la elevada presencia del piano en el arte contemporáneo del siglo XX, al prolongar su protagonismo desde la pintura decimonónica. Sin embargo, se aprecia un cambio de paradigma en las escenas, siendo reorientadas por los artistas hacia la representación del instrumento en el entorno de una sociedad moderna. En este sentido, las

descripciones realizadas demuestran cómo el reflejo del piano en la pintura del siglo XX varía entre la fidelidad formal y la reinterpretación simbólica, cuestión que demuestra su versatilidad semántica en las corrientes artísticas presentadas. Las obras analizadas no se han limitado a ilustrar la presencia del piano en el arte pictórico, sino que han establecido lecturas que permiten enlazar la iconografía musical con discursos artísticos contemporáneos. Se evidencia, también, la manera en que el piano pasa de ser un símbolo asociado a un estatus burgués a un recurso visual empleado para la expresión de conceptos diversos, al servicio, quizá, de las inquietudes de la sociedad contemporánea. Finalmente, este texto ha subrayado la necesidad de considerar la iconografía de la música como herramienta válida para la interpretación del arte desde una perspectiva interdisciplinar.

Referencias

- Álvarez, R. (2005). La música y su contexto social a través de la mirada de pintores españoles del siglo XIX. *Revista de Musicología*, 28(2), 1187-1242.
- Antigüedad del Castillo, M. D., Nieto, V. y Tusell, G. (2016). *El Siglo XX: la vanguardia fragmentada*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Benavides, A. (2011). *El piano en España*. Bassus Ediciones.
- Bordas, C., Piquer, R. y Rodríguez, I. (Eds.). (2022). *Imagenesmusica. Iconografía musical en la actualidad: nuevas perspectivas y retos*. Sociedad Española de Musicología.
- Colomina, M. T. (2023). Cómo entender la pintura abstracta a través de los instrumentos musicales: formación para los futuros docentes de magisterio. *InstrumentUM*, 3, 55-66. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/136205>
- Fundació Gala - Salvador Dalí (s. f.). Catálogo razonado de pinturas Salvador Dalí. Recuperado el 27 de octubre de 2024 <https://n9.cl/kwz18>
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA.

- López-Raso P. (2022). El desencuentro entre el público y el arte contemporáneo: Indicios de una transición cultural fallida en España. *Arte, Individuo y Sociedad*, 34(4), 1461-1477. <https://doi.org/10.5209/aris.79433>
- Lumenlearning (s. f.). Matisse, *The Piano Lesson*. Recuperado el 1 de noviembre de 2024 <https://n9.cl/cydlh>
- Mondéjar, L. (2019, octubre 24-25). *Evolución de la técnica para teclado en el arte a través de la figura femenina* [Comunicación]. Congreso Nacional “Músicas antiguas y planteamientos recientes: la historia desde la perspectiva de género”. Universidad de Murcia, España.
- Mondéjar, L. (2022). *Los textos para piano entre 1850 y 1925. Análisis de la influencia europea en los tratados españoles y reflejo de la técnica pianística en el arte pictórico* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.
- Mondéjar, L. y Palacios, J. I. (2024). Iconografía musical en los lienzos del Pregón de la Máscara de Domingo Martínez. *Laboratorio de Arte*, 36, 167-187. <https://doi.org/10.12795/LA.2024.i36.07>
- Mondéjar, L., y Soria-Vílchez, A. (2024). La iconografía musical como contexto para la formación organológica de maestros de música: una experiencia desde el patrimonio artístico sevillano. *EA, Escuela Abierta*, 27, 77-88. <https://ea.ceuandalucia.es/index.php/EA/article/view/309/380>
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. Anchor Books.
- Pennsylvania Academy of the Fine Arts. (s.f.). *The Piano Lesson (Homage to Mary Lou)*. <https://www.pafa.org/museum/collection/item/piano-lesson-homage-mary-lou>
- Ramírez, J. A. (2002). Iconografía e Iconología. En Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (pp. 293-313). La balsa de la Medusa.
- Reau, L. (2000). *Iconografía de los santos*. Ediciones del Serbal S.A.
- Roubina, E. (2010). *¿Ver para creer?: Una aproximación metodológica*. En *I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. 1-19.
- Sánchez, A. (2015). El piano en las artes plásticas del México decimonónico: una aproximación al problema de estudio. *Cuadernos de Iconografía Musical*, 2(1), 99-119.