

Artistas en la corte de Felipe IV: Velázquez, Calderón y Juan Hidalgo

Bello prodigio aguarda, hermoso asombro espera (Céfalo)

(Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, 1660, jornada I, versos 333–334)

Reyes, infantas, damas, guardadamas, aposentadores, meninas, bufones y un pintor. Cada uno representando su papel, mostrando su importancia y función, mientras imaginamos sus intereses y aspiraciones. *Las Meninas* contiene sin duda una información magnífica dentro del estudio de la Historia social y cultural, pues muestra distintos oficios e identidades, en un espacio en el que coincide una selección variopinta de cortesanos. Cómo vivieron, qué factores influyeron en sus carreras y biografías, qué visión ofrecían de sí mismos los personajes que estudiamos y de qué modo llegamos a entender hoy ese instante son algunas de las posibilidades que nos ofrece ese lienzo, para provocarnos preguntas y para disfrutar con la búsqueda de respuestas¹.

Por ello, y partiendo de esta obra, podemos adentrarnos en el análisis de la posición ocupada por quienes formaron parte de un mundo minuciosamente estratificado, en el que rigieron unas normas aparentemente asumidas, y en el que cada uno de sus miembros desempeñó una función establecida. De este modo, en la corte de Felipe IV se estableció un entramado artístico en el que pintores, literatos y músicos compartían su condición de servidores reales junto a numerosos oficios y cargos. Sus salarios fluctuantes y sus deberes de variable naturaleza documentan un recorrido profesional de interés. Honorarios y mercedes unidos a nombramientos que favorecieron la estabilidad económica del artista pueden ser analizados como un modo de valorar una producción artística, y por tanto, como una prueba del valor asignado al digno oficio de creador.

Los artistas en la corte del rey planeta

Aunque la historia es mucha/toda la he de decir (Rústico)

Empieza (Eróstrato)

Escucha (Rústico)

(Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, 1660, jornada I, versos 383-384)

Artistas al servicio de reyes, nobles que gestionaron con tanta habilidad como avidez las representaciones celebradas en la Corte, compañías de actores y cantantes que abandonaban los corrales de comedias cuando eran llamados a palacio, autores admirados y compositores reconocidos. Cada uno ocupó un espacio y luchó por mantenerse en él y ascender, mientras combinaban su labor artística con cargos que permitían obtener prebendas. Los miembros de la corte son su público, aunque también en ocasiones los reyes y las infantas, las damas y meninas actúan para su entretenimiento privado. Son al mismo tiempo público e intérpretes.

¹ El presente texto procede de la investigación bajo el título "*Las Meninas*: público cortesano y práctica musical. *Celos aun del aire matan*", conferencia destinada al encuentro *En torno a una obra maestra. Las Meninas*, celebrado en el Museo Nacional del Prado el 9 de mayo de 2015.

Junto al recorrido profesional de Velázquez se encuentran las carreras coetáneas del autor Pedro Calderón de la Barca y Henao y del músico Juan Hidalgo de Polanco, pues tanto Hidalgo como Calderón fueron, al igual que Velázquez, talentos al servicio de la corte que alcanzaron un elevado nivel jerárquico en su oficio. El pintor de Cámara, el director de representaciones en palacio y el compositor de música teatral estuvieron relacionados. Participaron en la producción artística cortesana y recorrieron el escalafón propio de un artista en el periodo que nos ocupa. Asimismo, podemos valorar una obra significativa, la ópera *Celos aun del aire matan*, como ejemplo de colaboración entre distintos creadores (el autor Calderón y el compositor Hidalgo) en el periodo reflejado en *Las Meninas*. De este modo, obras de distinta naturaleza nos permiten conocer la realidad que recrearon con tanto talento como precisión.

“Diestro cuando ingenioso”: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, pintor y aposentador del rey

Y por ti el gran Velázquez ha podido,/diestro cuanto ingenioso,/ansí animar lo hermoso.

(Francisco de Quevedo, *El pincel*, en Serés, 2018, pág. 708)

Felipe IV escribía, pintaba, interpretaba y componía música, si bien no quiso que se conocieran sus obras, por lo que las guardó en el Real Alcázar, sin compartirlas con miembros de la corte (Gómez Gómez, 2012, págs.113-114). Fue considerado un músico cultivado, y como intérprete de música de cámara, estrechó lazos con los músicos a su servicio (Stein, 1993, pág. 618).



Figura 1. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Felipe IV*, 1623-1628 (detalle). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599-Madrid, 1660) fue un artista muy apreciado por Felipe IV, quien decidió su nombramiento como Pintor del Rey en 1623, con un salario de 20 ducados mensuales. Presentamos a continuación la transcripción de la orden (en la que se mantiene la grafía del periodo), del modo siguiente:

El Rey [...] por la buena relación que se me a hecho de la habilidad y suficiencia de Diego Velázquez, pintor, le e echo mrd. de recibirle en mi servicio por el tpo. que fuere mi voluntad con veynete ducados que valen 7.480 mrs. [maravedíes] de salario al mes y obligación de ocuparse en lo tocante a su profesión en mi corte o en la parte que se le ordenare pagándole las obras que hiciese conforme se tasare o conçertaren [...]. (Cédula de nombramiento de Velázquez como Pintor del Rey, 31 de octubre de 1623, en Aterido 2000a, pág. 43)

Como vemos, el rey acoge “en mi servicio por el tiempo que fuere mi voluntad” a Velázquez, a quien, junto a su salario mensual, se le pagarían las obras pictóricas que llevara a cabo, tras su tasación o acuerdo. Así, el pintor obtuvo un cargo y una cierta estabilidad, junto con la relevancia que suponía estar al servicio del rey.

La relación entre rey y pintor fue extensa y fructífera. De hecho, Felipe IV mostró predilección por Velázquez. Este último llegaría a ser Pintor de cámara, pero también Aposentador Mayor. Su cargo como aposentador fue decisión de Felipe IV, quien nombró a Velázquez a pesar de no ser este último la opción propuesta por el Bureo, comisión encargada de cubrir ese puesto (Brown, 1995, pág. 126). De este modo, entre las obligaciones de Velázquez se encontraban la organización de la limpieza de la zona de palacio que utilizaba el monarca, el abastecimiento de leña o el alojamiento del rey y su corte en los viajes.

Asimismo, Velázquez fue diseñador, decorador y arquitecto, en un ascenso laborioso. Se ocupaba de la decoración y cuidado de las salas, la organización de ceremonias y la adquisición de obras para la impresionante colección artística incluida en la Colección Real. También asumía responsabilidades referidas a la representación de obras teatrales, fiestas reales y bailes. El pintor colaboraba en la distribución de los miembros de la corte en los espectáculos, lo que le supuso enfrentamientos, pues lograr un buen asiento en un palco del Coliseo representaba un triunfo como cortesano. Todos estos deberes se entremezclaban. Mil ocupaciones entre las que se incluía pintar, mientras recibía la visita del rey y su familia (Aterido, 2000b, pág. 831). En el año en el que crea *Las Meninas*, 1656, su salario ha quedado establecido, y es considerado generoso, aunque lo recibe con retraso.



Figura 2. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Las Meninas*, 1656. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Las referencias a las distintas tasaciones de *Las Meninas* nos muestran la valoración económica de la obra a lo largo del tiempo. José Gudiol (1973) establece su recorrido, del modo siguiente:

Mazo [Martínez del Mazo, discípulo y yerno de Velázquez] tasó *Las Meninas*, en 1666, en 1.500 ducados de plata. En 1686, Arredondo valoró la pintura en 10.000. Aproximadamente un siglo después, Goya la tasó en 60.000 reales, la mitad del valor asignado a *La Rendición de Breda*.

Por su parte, el pintor y tratadista Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 1564–Sevilla, 1644) describía esperanzado en su *Arte de la pintura* la óptima situación de su yerno: “No es creíble la liberalidad y agrado con que es tratado de un tan gran Monarca; tener obrador en su galería y Su Majestad llave dél, y silla para verle pintar despacio, casi todos los días [...]”. Señala el hecho de que Felipe IV visitara el estudio del pintor y empleara su tiempo en verle pintar “despacio”, por lo que tenía asiento. De este modo, Pacheco indica la cercanía entre el rey y su pintor. A continuación, describe las ventajas que ha obtenido Velázquez y su familia, y recalca la importancia de poseer las llaves de los aposentos privados, del modo siguiente:

Y no parando el pecho real en tantas mercedes, en siete años, ha dado a su padre tres oficios de Secretario en esta ciudad, que cada uno le ha valido mil ducados cada año; y a él, en menos de dos, el de guarda ropa y de ayuda de cámara en este de 1638, honrándole con su llave, cosa que desean muchos caballeros de hábito. (Pacheco, 1649, pág. 105)



Figura 3. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Francisco Pacheco*, hacia 1620. Madrid, Museo Nacional del Prado; Figura 4. Francisco Pacheco. Portada de *Arte de la pintura*, 1649. Sevilla, imprenta de Simon Faxardo. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Su nieta Inés [Inés Manuela Rodríguez de Silva Pacheco] recibirá como dote para su matrimonio en 1654 “una plaza en el consejo municipal de Nápoles, que estaba valorada en 12.000 ducados y que en el contrato aparece como un favor especial del monarca a su pintor” (Brown, 1986, pág. 216). También el pintor y tratadista Antonio Palomino (Bujalance, Córdoba, 1655–Madrid, 1726), autor de la primera biografía de Velázquez, describe la estrecha relación de Felipe IV con Velázquez, en la reseña biográfica sobre este último: “[Velázquez] tenía con él confianzas más que de Rey a Vasallo, tratando con él negocios muy arduos; especialmente en aquellas horas más privativas, en que los Señores, y los demás Áulicos están retirados” (Palomino, 1724, pág. 44).

Pacheco, por su parte, especifica el salario de Velázquez en *Arte de la Pintura*, indicando referencias de distinta naturaleza y periodos, como la siguiente: “A 30 de Octubre de 1623 se le despachó título de pintor de cámara, mandándole llevar su casa a Madrid, con veinte ducados de salario al mes, casa, médico, y botica, y pagadas las obras que ejecutase” (en Asensio y Toledo 1867, págs. 29-30). El también pintor no duda en mostrar sus esperanzas sobre el éxito de su yerno: “Y mediante el cuidado y puntualidad con que procura aventajarse cada día en servir a su Majestad, esperamos el aumento y las mejoras en el arte por quien lo ha merecido, y en los favores y premios debidos a su buen ingenio” (Pacheco, 1649, pág. 105).

El salario anual de Velázquez a partir de 1652 fue de unos 5.000 ducados, por lo que se encontraba en una situación ventajosa con respecto al nivel económico de la baja nobleza. También podía alquilar a comerciantes los bajos del patio del palacio, y recibía diversas gratificaciones (Brown, 1986, pág. 216).

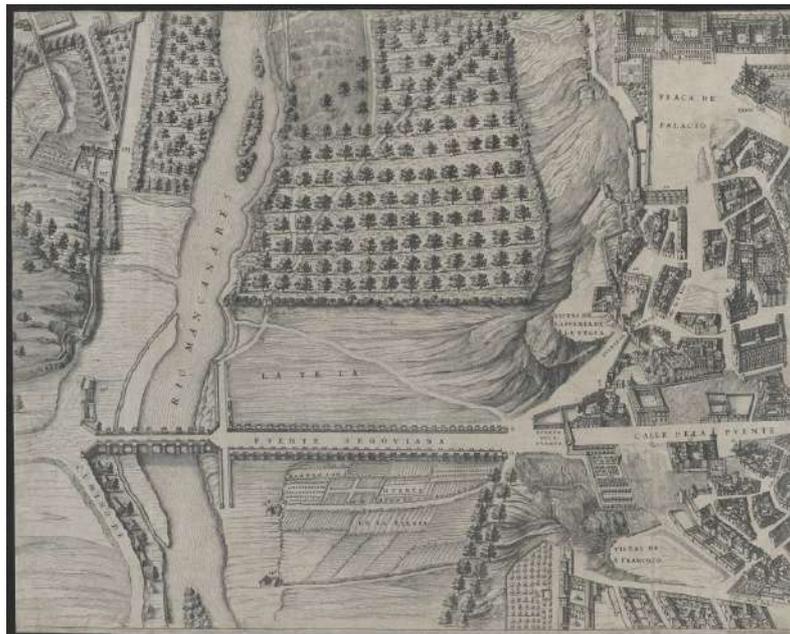
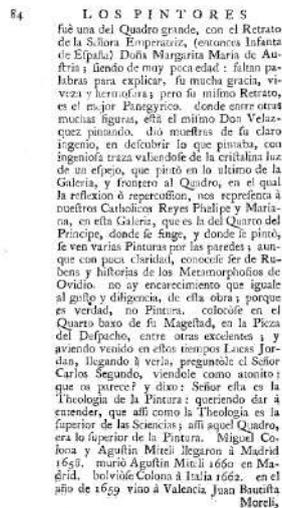


Figura 5. Pedro Texeira. Detalle del plano de Madrid sobre el Real Alcázar, *Topographia de la Villa de Madrid Descripta por Don Pedro Texeira*, 1656, pág. 14. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

En 1660, año de su fallecimiento, y del estreno de la ópera *Celos aun del aire*, el salario de Velázquez se dividía en dos grandes apartados. Como pintor, su retribución alcanzaba los 89.780 maravedíes. Como superintendente de obras particulares, ésta se elevaba a 270.000 maravedíes (Aterido, 2000a, pág. 457). Un notable ascenso que nos lleva a recordar las palabras de Juan de Alfaro, pintor y discípulo de Velázquez, quien comentó a

Antonio Palomino cómo en “tiempo de su maestro, [...] habían pretendido allanar la pintura con los oficios y artes mecánicas” por lo que si se pretendía hacer carrera en la corte convenía “desdeñarse del nombre de pintor” (Palomino, 1797, pág. 478). Resulta significativa esta apreciación, pues refleja el hecho de que tener un oficio alejaba la posibilidad de ascenso social. Esta aspiración se encontraba en un pintor que logró gran consideración por su talento, y que fue alabado en su propio tiempo, tal y como, por ejemplo, señaló Francisco de Quevedo en su silva *El pincel*, al describir al pintor como “diestro cuanto ingenioso” (Cacho Casal, 2012, págs. 188-189). Por su parte, Antonio Palomino también alabó la obra *Las Meninas* y señaló la admiración por esta obra del pintor Luca Giordano, ya que este último afirmaba: “Señor, esta es la teología de la pintura”.



© Biblioteca Nacional de España

Figura 6. Antonio Palomino de Castro y Velasco. Fragmento de “Vida de Velázquez”, *El Parnaso español pintoresco laureado. Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, 1744, pág. 24. Londres, impreso por Henrique Woodfall (primera edición, 1724).

Conviene recordar que el largo proceso que sostuvo Velázquez para lograr el hábito de Santiago incluyó la conclusión de que el pintor no ejercía este oficio sino “por hacer gusto y obedecer”, esto es, por servir al rey. De este modo, la negativa al reconocimiento de la propia naturaleza del artista como miembro activo de un oficio aparece velada, para permitir así su ascenso social. Velázquez logró de este modo su inclusión en la Orden de Santiago:

[...] que el pretendiente [Velázquez] el tiempo que vivió en Sevilla no tuvo oficio de los contenidos ni otro alguno ni ha ejercitado el arte de pintar teniéndole por oficio, porque nunca tuvo tienda ni aparador público ni fue examinado como los demás que lo tienen, que lo ha usado por hacer gusto y obedecer a Vuestra Alteza para adorno de su Real Palacio y en esto convienen veinticuatro testigos que examinamos en la villa de Madrid y cincuenta en esta dicha ciudad de Sevilla. (Informe que acompaña a las pruebas y oficio remitiéndolas, 18 de febrero de 1659, en Aterido, 2000a, pág. 438)

También asciende Nicolás Pertusato, desde su ingreso en la corte en 1650, quien llegó a ser Ayuda de Cámara y quien obtuvo regalos de la Reina:

[Pertusato] [...] se le hacen vestidos sin interrupción, desde 1659 hasta 1679 [...] concediéndosele la merced de enfermería y nueva ración como a una criada de la Cámara [...] En 1675 se le ascendió a ayuda de Cámara, como merced particular [...] y concediéndole la Reina en 1687, un regalo de 1.247 doblones y medio de a dos escudos de oro. (Aterido, 2000a, pág. 235)



Figura 7. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. María Bárbola y Nicolás Pertusato en *Las Meninas* (detalle). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Por su parte, María Bárbola mereció una retribución desde su ingreso en Palacio, con “ración ordinaria” desde entonces. Su salario, al modo de la época, podía recibirse en moneda tanto como en diversos productos. Así, recibió vestidos como pago, pues la entrega de prendas formó parte de su retribución, tal y como vemos a continuación:

[Bárbola] Entró en Palacio en 1651 [...] y desde el 14 de abril de ese año disfrutó de ración ordinaria [...] En 1658 se le pagan diversos atrasos [...] se le conceden cuatro libras diarias de maíz durante el verano [...] En 1691 se le conceden ocho vestidos [...] Marchó a Alemania en 1700 [...]. (Aterido, 2000a, pág. 261)

El reconocimiento económico de la labor de un cortesano es sin duda un modo muy directo de conocer su posición. Podemos documentar el aprecio por el talento de los artistas mencionados, ya que estos obtuvieron popularidad y mantuvieron una producción constante y exitosa. Con todo, también optaron a otros cargos junto a su labor como compositores, intérpretes o escritores, lo que les aseguró una posición en la corte, así como la obtención de ingresos con una relativa continuidad. El ascenso es parte fundamental del prestigio y éxito logrado en la corte (Milton, 2008, pág. 5).

Artistas y cortesanos

En palacio, hasta las figuras de los tapices bostezan.

(José Ortega y Gasset, 1926-1932, 2020, pág. LXXII)

Cortesanos fueron autores como Pedro Calderón de la Barca o músicos como Juan Hidalgo, Henry Butler o Bartolomeo Giovenardi. Todos ellos formaron parte de una corte en la que se celebraron fiestas con la intención de ensalzar la importancia de la monarquía, sin perder por ello su trascendencia artística. Es en esta corte en la que se llevaron a cabo representaciones, siempre en un ámbito privado, en las que actuó la familia real. Es notoria la afición de Felipe IV por las artes, quien “desde niño recitaba o representaba junto con su hermano don Carlos y las infantas pequeños papeles con el fin de romper el tedio reinante [...] de ahí su afán por la poesía y el teatro” (García Guijarro, 2013, pág. 17).



Figura 8. Vicente Poleró y Toledo. *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro*. 1881. Madrid, Museo Nacional del Prado.

A sus nueve años, siendo príncipe, Felipe IV representó a Cupido en *El premio de la hermosura* de Lope de Vega (1614) junto a catorce damas y meninas de la reina, danzando en los intermedios y en la máscara final dirigida por la reina. Esta fue una diversión habitual, siempre manteniendo la jerarquía también en la distribución de roles, ya que los personajes cómicos y de menor relevancia social estaban a cargo de quienes tenían asignado un lugar inferior en el escalafón palaciego (Lobato, 2007, págs. 97 y 99). Esta jerarquía también la observamos de modo habitual en obras como la ópera *Celos aun del aire matan*, pues las consecuencias de las acciones de los nobles protagonistas no supondrán ningún castigo, lo que sí ocurrirá cuando los criados se atrevan a emular a sus señores. Posición y jerarquía dentro y fuera de escena.

Recordemos que el propio Velázquez también tuvo su intervención como actor, en un brevísimo papel de una sola frase: “Ea, despósenlos ya”, en el papel de la Condesa de Santiesteban en *La Mojiganga de la Boda*, representada el martes de Carnaval ante los Reyes en el Palacio del Buen Retiro el 16 de febrero de 1638 (Aterido, 2000a, pág. 127). De este modo, en palacio, ahogados en un protocolo estricto, se intercalaron el disfrute de obras pictóricas junto a fiestas y representaciones teatrales en las que la música ocupó un lugar destacado. Quienes crearon estos divertimentos fueron figuras tanto en la corte como fuera de la misma, con una labor brillante en ambos espacios.

Fiesta Real Cantada

Las naciones más graves y solemnes, como la española, son las más enloquecidas cuando se dedican a divertirse².

(Antoine de Brunel. *Voyage d'Espagne*, 1655, pág. 116)

Entre los escasos elementos iconográficos musicales incluidos en *Las Meninas* se puede vislumbrar el poder de la música, tanto como el escarmiento por el desafío a los poderosos. Estos mensajes se encuentran en las referencias mitológicas de las reproducciones llevadas a cabo por Velázquez de las obras de Juan Bautista Martínez del Mazo (Beteta?, Cuenca, hacia 1611-Madrid, 1667). A su vez, son copias las obras de Martínez del Mazo sobre los óleos *Apolo vencedor de Pan* por Jacob Jordaens (1636-1638, Madrid, Museo Nacional del Prado) y *Palas y Aracne* por Peter Paul Rubens (1636-1637, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts). En ellas nos muestran el precio de la irreverencia, pues discutir el triunfo musical de Apolo sobre Pan (en la obra de Jordaens) siempre es castigado, al igual que el atrevimiento de Aracne (en la obra de Rubens) ante una diosa, obra que se encontraba a su lado. Lealtad al poder absoluto y victoria de la divinidad, temática insistente también en las representaciones teatrales acompañadas de música en el renovado Coliseo del Buen Retiro.

² “Les Nations les plus graues & les plus fages, comme l’Efpagnole, font celles qui font les plus folles, quand elles fe mettent à fe réjouir [...]”. (traducción, por la autora)



Figura 9. Jacob Jordaens. *Apolo vencedor de Pan*, 1636-1638. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Las fiestas cortesanas durante el reinado de Felipe IV fueron innumerables, conmemorando el nacimiento o cumpleaños de miembros de la familia real, éxitos de batalla o acuerdos matrimoniales. La ostentación fue abrumadora, apoyada en los efectos logrados en el escenario del Coliseo del Buen Retiro. El presupuesto asignado a su reforma fue de 23.500 ducados. Cubierto y con mejora acústica, mayor escenario e impresionante escenografía, incluyó la vista de los jardines del palacio, y formó parte en ocasiones de la representación (Flórez Asensio, 2004, págs. 65-66). El público de estos espectáculos era tanto privado como público, pues “el pueblo llano [...] podía, incluidas las mujeres, entrar, eso sí, pagando, en el Coliseo o en los escenarios de palacio” (Egido, 2009, pág. 150).

El interés por asistir a estas fiestas reales fue intenso, produciéndose disputas para ocupar determinados espacios en el Coliseo. Muy sonado fue el iniciado en 1657 por el marqués de Liche, alcaide del Buen Retiro y Superintendente de los Festejos Reales, quien ignoró la responsabilidad de Velázquez:

[...] por lo que tocaba al oficio de Aposentador en el repartimiento del tablado que estaba debajo del balcón de SS.MM. [...] no pudo conseguirlo el Marqués porque Diego Velázquez, con la autoridad que por Aposentador tenía, acomodó en él a todos los criados de S.M. [...] echando de dicho tablado a los Alguaciles de Corte que le guardaban por orden del Marqués, habiéndolo ejecutado por haber podido hablar a S.M. con la entrada que tenía de Ayuda de Cámara [...]. (Flórez Asensio, 2010, pág. 170)

Es una muestra de valor el hecho de que Velázquez se enfrentara a Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Liche, especialmente si tenemos en cuenta el carácter y el poder del marqués, hijo del valido Don Luis Méndez de Haro y Guzmán. Estos roces, por cierto, no impidieron que el marqués admirara la obra pictórica de Velázquez, poseyendo, entre otras obras, la *Venus del espejo* (hacia 1648-1650, Londres, National Gallery). La labor del marqués como organizador de espectáculos fue sin duda beneficiosa económicamente, puesto que en el momento de su destitución, en 1661, su fortuna rondaba los dos millones de oro y plata, con una renta de 150.000 ducados. De su interés y calidad en las producciones se ha escrito, al igual que de sus desmanes, pero no es la historia que hoy nos ocupa (*ibid.*, págs. 172 y 182).

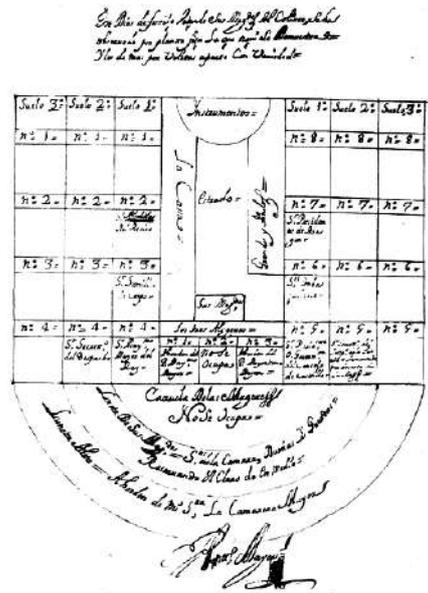


Figura 10. Dibujo del Coliseo del Buen Retiro con la distribución de aposentos. Madrid, Archivo de Palacio. Biblioteca Miguel de Cervantes.

La colaboración entre escritor y compositor: *Celos aun del aire matan*

Y así, entre veros y oiros, /perdonad si es descortés/abandona el corazón/lo que oye por lo que ve (Céfalo).

(Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, jornada II, versos 1182-1185)

Fue en este ambiente de exuberancia teatral en el que se asentó el dúo creativo formado por Calderón e Hidalgo, responsable de excelentes títulos como *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa*, *Celos aun del aire matan*, *Eco y Narciso*, *El hijo del Sol*, *Faetón*, *Ni amor se libra de amor*, *La estatua de Prometeo* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (Stein, 2001a). El autor empleó las posibilidades escenográficas para apoyar la relevancia del texto, al igual que la música de Juan Hidalgo sustentó la expresividad del libreto, con la intención de lograr obras completas en su expresión artística.

Calderón de la Barca, director de representaciones de la Corte

Pedro Antonio Calderón de la Barca (Madrid, 1600-1681), nombrado director de representaciones de la Corte en 1635, presentó obras de modo habitual en el Coliseo. El autor recibió el apoyo real, comenzando con una pensión de 30 escudos al mes. Su carrera incluyó el nombramiento como Caballero de Santiago (1637) y el beneficio de una vacante en la Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo (1653). El autor obtuvo siempre la autorización real para visitar Madrid cuando todos los ensayos y preparación de sus obras lo requerían (Becker, 1982, pág. 300). Su popularidad fue firme, y su talento, reconocido.

Gran admirador de Calderón será Richard Wagner (Leipzig, 1813-Venecia, 1883). El compositor hacía lecturas de los dramas calderonianos en voz alta en su hogar, y citaba al autor en sus memorias y cartas, utilizando los escritos calderonianos en la educación de sus hijos. En 1858 (24 o 25 de enero) escribió a Franz Liszt lo siguiente:

Me siento inclinado a colocar a Calderón a una altura solitaria. Gracias a él he descubierto el significado del temperamento español [...] Nunca habría podido expresarse la esencia del “mundo” más directamente, con mayor brillo, tanto poder y al mismo tiempo de una manera más destructora y terrible. (Stevenson, 1973, pág. 26).

Liszt contestó con rotundidad, el 30 de enero: “Continúe leyendo asiduamente a Calderón; le ayudará a soportar la situación allí”. Wagner describió las obras calderonianas como “intrínsecamente” operísticas “por la forma en que poesía, acción, puesta en escena y música se amalgaman en una ‘Gesamtkunstwerk’ [Obra de arte total] de concepción perfecta” (*Ibid.*)

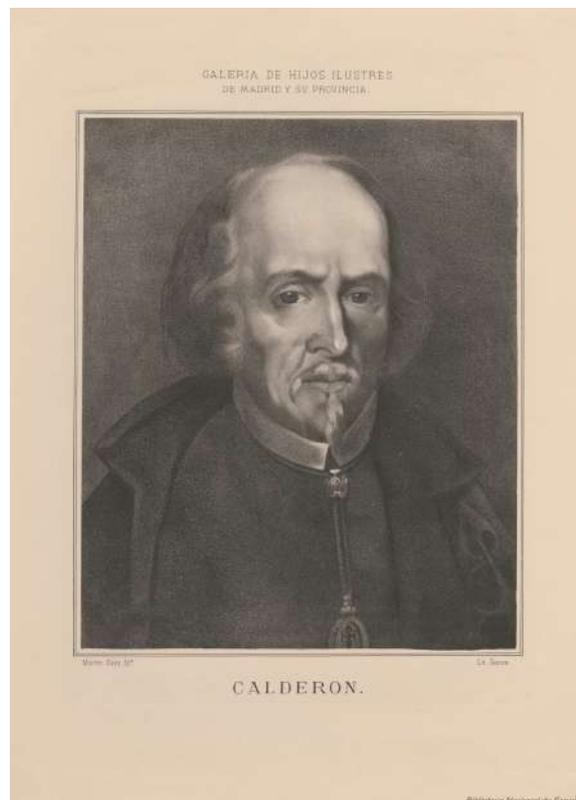


Figura 11. Juan de Alfaro y Gómez (pintor), y Martín Saez (litógrafo). *Retrato de Pedro Calderón de la Barca*, siglo XIX, s.l., Litografía Donon. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Calderón mantuvo siempre un sentido globalizador de la representación teatral. A tal fin, indicó al ya experimentado Juan Hidalgo el empleo de los recursos musicales necesarios para lograr la expresividad buscada, por ejemplo, en el momento en el que Céfalo ruega insistentemente “Ven, Aura, ven”, en la Tercera Jornada de *Celos aun del aire matan*. La fuerza del texto exigía, en palabras del escritor: “en cromatismos, en pausas, en fugas, en sostenidos, en trinos, que llegue” (Stevenson, 1973, pág. 25).

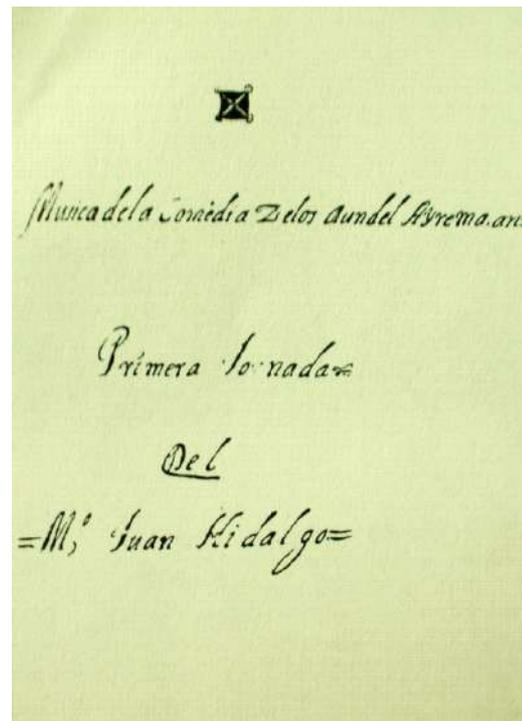


Figura 12. Pedro Calderón de la Barca. Inicio de *Celos aun del aire matan*. El título e información señala lo siguiente: “La Gran Comedia Zeleos aun del Ayre matan. Fiesta que se representó a sus Magestades en el Buen Retiro. Cantada”, en *Jardin ameno de varias y hermosas flores, cuyos matizes, son doze comedias escogidas de los mejores ingenios de España y las ofrece a los curiosos, un aficionado*, 1704, parte 36, n. 307, pág. 1. Madrid, Biblioteca Nacional de España; Figura 13. Juan Hidalgo. Portada de *Celos aun del aire matan*.

“Único en la facultad de la música”: Juan Hidalgo

Juan Hidalgo, por su parte, fue el compositor más representativo del teatro musical del momento. Intérprete de arpa y claviarpa en la Real Capilla, cuando inició su colaboración con Calderón era un músico experimentado. Gozaba de popularidad y prestigio, lo que no impidió que tuviera que plantear peticiones de aumento de sueldo. Así, en 1673 solicitó a la Reina una mejora, y para ello, señaló su labor del siguiente modo: “hace 44 que sirve en todas las ocupaciones de Música que tiene el Real servicio de Vuestra Majestad así en la Real capilla como en su Real Cámara y fiestas Reales[...]” (Archivo General de Palacio, expedientes personales, CA511/15, en Flórez Asensio, 2004, pág. 668). Por su parte, en el Memorial de Juan Hidalgo del 12 de junio de 1671 se describe su labor, del modo siguiente:

Juan Hidalgo, arpista de la Real Capilla de Vuestra Majestad dice que hace más de 40 años que sirve en ella no solo con la ocupación de su instrumento, mas también en el trabajo continuo de componer tonos para las 40 horas y otras festividades de la capilla y hace más de 26 que sirve la plaza de Maestro, cuidando de todo lo que se canta en la Real Cámara, así en Palacio y Buen Retiro, como en todas las jornadas sin tener por esta ocupación gajes ni ración [...]. (Archivo de Palacio de Oriente, Legajos de la Capilla Alta, ant. sign., leg. 117, en Becker, 1982, pág. 297)

Procurando conseguir “una ración ordinaria”, fue descrito por el Duque del Infantado como “único en la facultad de la música” (Ruiz Tarazona, 1985, pág. 182). Su salario en ese momento era de 15.000 reales, cobrando, como es frecuente, y como bien sabía también Velázquez, con retraso. De hecho, fueron abonados atrasos a su esposa, tras el fallecimiento de Hidalgo, en 1685 (Flórez Asensio, 2004, pág. 773). Conviene tener presente la simultaneidad de actividades, como fue el nombramiento de Familiar del Santo Oficio en 1638 y de notario de la Santa Inquisición en 1640. Hidalgo lograría 200 ducados de renta sobre el arzobispado de Sevilla en 1655 (Stein, 2001b, pág. 249).

Como indicamos, Hidalgo no fue el único que recibió el salario con retraso. El veedor de las obras del Alcázar, Sebastián Hurtado, certificó en 1628 un año de retraso en el salario de Velázquez: “[...] que por los libros de mi oficio parece debérsele a Diego Velázquez, pintor, criado de su Majestad, 89.780 mrs. [maravedís] de su salario de un año que comenzó a correr desde primero de enero de 1627 [...]”. Similar referencia se registra en 1634: “Se pagan a Velázquez 2.000 rs. [reales] a cuenta de 449.120 maravedís que se le deben al dicho otorgante de su salario de cinco años [...]”. Asimismo, en 1648 se dispuso abonar los atrasos como pintor por un valor de 34.000 reales (en Aterido, 2000a, págs. 71, 104 y 189). Tras el fallecimiento de Velázquez, la deuda acumulada a lo largo de diecisiete años era de 1.600 ducados (Brown, 1995, pág. 191).

Hidalgo, a pesar de las dificultades señaladas, ha sido considerado un músico afortunado frente a la situación compartida por los miembros de su oficio. La fama que alcanzó como compositor le resultó beneficiosa, pues al reducir gastos en la Real Capilla en 1677, el Patriarca de las Indias Antonio Manrique lo definió como “de superior habilidad”, señalando que “ha merecido los mayores honores de SS. MM. en todos tiempos [...]”. Y es gracias a esta consideración que “no parece se le rebaje nada de cuanto goza” (Ruiz Tarazona, 1985, pág. 185). Referencias económicas sobre Calderón e Hidalgo encontramos, por ejemplo, en su labor en *Ni Amor se libra de amor*, reestrenada en 1679. Hidalgo, compositor de la obra para su primera representación en 1662, recibió en esta ocasión 1.000 reales “por haber puesto música de la loa y haber asistido a los ensayos y fiesta”, mientras Calderón recibió 200 ducados “por la loa y por haber enmendado la comedia” (Flórez Asensio, 2004, pág. 753). Por su parte, Díaz del Valle, cronista del rey, definió a Hidalgo como “eminente músico y compositor de lindo gusto, de tonos divinos y humanos” (Subirá, 1960, pág. 24). Su notable talento también fue descrito por el arpista Juan de Navas, pues en su opinión:

El dicho Juan Hidalgo fue único y solo en su música y arpa como es notorio y en muchos años no hubo quien pudiese suplir bien su ausencia [...] por no ser posible juntarse todas las causas y circunstancias en un sujeto como se juntaron en Juan Hidalgo. (García Guijarro, 2013, pág. 44)

La relevancia del compositor no ha podido impedir, sin embargo, la pérdida de parte de su producción, ya que el incendio del Real Alcázar de 1734 también fue responsable de la desaparición de referencias documentales. En el caso de *Celos aun del aire matan*, fue descubierta la partitura de la Primera Jornada para voz y bajo continuo por José Subirá en 1927, y la partitura completa con las Tres Jornadas por Luis de Freitas Branco en 1945 en la Biblioteca Municipal de Évora. Tras algunas representaciones -Colonia, 1981; Buenos Aires 1982- (Ruiz Tarazona, 1985, pág. 187), su interpretación durante la temporada 2000-2001 del Teatro Real fue un acontecimiento que otorgó nueva luz y mayor difusión a una obra de destacada importancia artística y musicológica.

La Ciencia de la Música y el oficio de los músicos

¿Pues tengo la culpa yo, di, para que te lo pague? (Rústico)

Tampoco la tengo yo, y tengo la pena (Eróstrato)

(Pedro Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, jornada I, versos 435-437)

Sobre atrasos salariales sabían los artistas que trabajaban en la corte. Fue el caso del arpista Bartolomeo Giovenardi (Roma, 1604–Madrid, 1668). Giovenardi sucedió a Lope Machado como músico de la Real Cámara en 1642, obteniendo un salario de 8.050 reales en papel y 6.815 en plata. Su sueldo no terminaba de llegar, incluso tras un resumen en 1653 de sus servicios como consultor desde 1638. Tras una orden de pago del Rey, siguió sin recibir lo debido pasado un año, regresando a Italia un año más tarde, en 1655 (Stevenson, 2001, pág. 270). Veinte años después, será su hijo Jacinto quien recibirá parte del salario de su padre. La simultaneidad de oficios también fue ejercida por Giovenardi, ya que:

Además de su papel como músico, desarrolla aquel de consejero político y económico; provee personalmente la adquisición de algunos instrumentos musicales para la Real Capilla, como se deduce de la declaración de su hijo Jacinto, quien, en 1675, recibió 14.000 reales como pago por algunos encargos del padre. (Mancini, 2004)

Revisiones salariales a la baja no fueron poco comunes. En el *Memorial de la Cámara al Rey sobre vestidos de merced al personal de la casa* del 15 de septiembre de 1637 se recomiendan reducciones para los siguientes destinatarios:

A los músicos de Cámara se les comenzaron a dar vestidos de precio de 100 ducados, y en la reformatión general que se hizo, en que se les bajó a todos la décima parte, quedaron en 90, y en el año 1622 se redujeron a 400 reales, corriendo en esta forma hasta el de 1626, que, por consulta del Duque, volvió a mandar V. Magd. que se les continuase los mismo 90 ducados. Paréceme que se les podría dar de aquí en adelante 80 ducados, que es el respeto que van moderados los demás.

En este listado (Aterido, 2000a, pág. 118) fue incluido Velázquez, quien vio reducida su merced a 80 ducados, la misma cantidad asignada a los barberos. Los mozos de guardarropa obtuvieron 70, los zapateros mantuvieron 54, los escuderos de a pie 50, y 45 los barrenderos y jardineros.

Henry Butler, también llamado Enrique Botelero, compositor e intérprete de la Real Capilla como “*musico violon o musico de bihueta [vihuela] de arco*” (1623–52), fue además enseñante del rey, siendo nombrado *gentilhombre de casa* en 1637. Ese mismo año recibió 200 ducados, indicándose la indumentaria a la que tenía derecho:

[...] calzón y ropilla de terciopelo liso labrado, como lo escogiere, herreruelo de paño, jubón de raso blanco, medias de seda, ligas, sombrero ordinario y espada negra con puños dorados, y que el precio de la espada no pueda exceder de 120 reales. (Phillips, 2001, XII)

El camino profesional era, como vemos, arduo. Asimismo, procurarse descanso tras una honorable trayectoria no resultaba en absoluto sencillo. Como ejemplo, podemos observar las dificultades sufridas por el maestro de la Real Capilla, el prestigioso Carlos Patiño (1600-1675), al solicitar retirarse en 1660. El hecho de que el rey disfrutara del talento del músico dificultó el retiro y descanso de este último, tal y como comentó el propio Felipe IV al Patriarca de las Indias, del modo siguiente:

Carlos Patiño en el memorial incluido me ha suplicado que le mande jubilar en consideración de su edad y achaques. No he venido en esto, porque me hallo con satisfacción y agrado de su ciencia de la música. Diréiselo así, y que me daré por servido de que continúe en su ministerio, esperando tendrá salud para poderlo hacer. (Archivo de Palacio de Oriente, Leg.^o de la Cap.^a Alta, 12 de octubre de 1660, en Becker, 1982, p. 302)

Talento y jerarquía

¿Qué poder soberano hay que se oponga a mi poder? (Diana)

(Pedro Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, jornada II, versos 1051-1053)

Con el precedente, entre otros, de *La Púrpura de la Rosa*, *Celos aun del aire matan* se convierte en la primera ópera española cuya música completa se conserva. Es asimismo una referencia magnífica desde distintos objetivos de análisis. Su argumento plantea la dialéctica entre la Vista (Procris) y el Oído (Aura), el poder de la música, la combinación de tragedia mitológica y heroica, comedia de final feliz y estilo popular con sus villanos y graciosos. La amalgama de personajes de variada posición e importancia es una característica compartida por *Las Meninas* y por la tradición teatral presente en *Celos aun del aire matan*.

Velázquez, como superintendente de obras particulares, había adquirido en 1651 *Venus y Adonis* de Veronese (inspiración para *La Púrpura de la Rosa*), y *Céfalo y Procris* (inspiración para *Celos aun del aire matan*) para la colección de Felipe IV. Ambas obras se mantuvieron en la colección real, hasta que José Bonaparte requisó *Céfalo y Procris* durante la Guerra de la Independencia (Humfrey, 2006, VI). Estas obras fueron ubicadas en la galería sur del Alcázar, con la intención de ser admiradas durante la recepción en 1659 de los enviados de la corte francesa, presentes estos últimos para preparar la firma del Tratado de los Pirineos. Este acuerdo ratificaría el final del conflicto armado entre España y Francia. El tratado incluyó el matrimonio de María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, con Luis XIV (Stein, 1991, pág. 134).

En las obras mencionadas se encuentran referencias a la producción poética de Ovidio, *Las Metamorfosis*, fuente inagotable de inspiración literaria, pictórica y musical. La temática de estas producciones no fue elección casual. Así, en la combinación de distintas expresiones artísticas se procuraba alabar el honor monárquico tanto como exaltar el poder nacional. Por su parte, las fiestas y representaciones en la corte permitieron exhibir el poder de la monarquía y transmitir un mensaje sobre su indiscutible hegemonía. Las referencias mitológicas no fueron solamente una alusión cultural, sino un mecanismo de transmisión de un ideario. Por ello, no fueron casuales ni las obras pictóricas exhibidas ante los visitantes, ni las representaciones ofrecidas en la corte española.

Calderón utilizó el mencionado argumento en dos ocasiones: en su ópera *Celos aun del aire matan* y en una comedia burlesca algo posterior, *Céfalo y Procris*, parodiando la primera. Que escribiera una parodia indica que la ópera era conocida, y que formaba parte del repertorio. Sobre la primera también realizó una parodia Alonso de Olmedo, *Píramo y Tisbe* (Stein, 1991, pág. 166).



Figura 14. Paolo Veronese. *Céfalo y Procris*, 1580-1582. Estrasburgo, Museo de Bellas Artes.

En 1660 se estrenó *Celos aun del aire matan*. Sus ensayos fueron intensos, desde al menos el 23 de noviembre hasta el 27 del mismo mes, y desde el 1 al 5 de diciembre. Para ello, se interrumpieron las actuaciones de los artistas en los corrales públicos durante trece días:

Matías de Santos certifica (el día 23 de noviembre de 1660) que habiendo preguntado al director de la Compañía, Diego de Osorio, por qué no había carteles para representar: “me respondió que le tenían ocupados por mandado de Su Majestad los músicos y músicas de su compañía son los que trabajan y en quien carga la dicha fiesta, le ha mandado que no represente, y que la dicha fiesta se está ensayando en una casa que el señor Marqués de Liche había mandado alquilar para los ensayos”. (Rull Fernández, 2004, pág. 107)

Las anulaciones producidas cada vez que se necesitaban artistas en la corte perjudicaban a las producciones populares, pues siempre prevalecía el espectáculo cortesano. Las quejas ante esta situación tuvieron éxito, y así, el Ayuntamiento debía hacerse cargo de 500 reales por día de cancelación por cada compañía, con un total de 10.500 reales en el caso de las anulaciones como consecuencia de la representación de la obra *Celos aun del aire matan* (Flórez Asensio, 2004, pág. 946).



Figura 15. Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli. *Boceto para un techo del Buen Retiro*, hacia 1659. Madrid, Museo Nacional del Prado. Céfalos y Procris aparecen en los medallones en las esquinas.

Celos aun del aire matan es el fruto de una relación artística de primera categoría. Calderón e Hidalgo, al igual que Velázquez, crearon obras para el disfrute de la corte. Como artistas relevantes, aprendieron a desenvolverse en este terreno particular, el de los servidores del rey. Por ello, la obra *Las Meninas* no sólo incluye sutiles referencias en su ensombrecido fondo, sino que nos presenta a quienes fueron el público de los libretistas, músicos y autores cortesanos, quienes, por su parte, procuraron aportar un poderoso contenido simbólico. En *Celos aun del aire matan*, como en *Las Meninas*, se muestra un universo en el que personajes de distinta naturaleza y posición podían coincidir, pero sin olvidar que dominaba el escenario compartido, como en la realidad, una jerarquía cuya razón no debía ser cuestionada, y cuya expresión artística procuraba una belleza plena de significados.

Conclusión

Artistas de disciplinas diversas fueron servidores del rey Felipe IV. Su labor en la corte española, compleja y llena de talento, ha producido obras que forman parte del patrimonio cultural más destacado y apreciado. Las colaboraciones entre artistas, las dificultades sufridas y las consideraciones recibidas formaron parte del desarrollo de las carreras profesionales de creadores como Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, relevantes en su época e imprescindibles en la actualidad. El análisis de sus condiciones profesionales, los salarios y prebendas unidos a cargos que procuraron una cierta estabilidad económica a los artistas, por su propia naturaleza mudable, nos permiten conocer el modo en que fue valorada una producción artística, convertida en una prueba del valor asignado al digno oficio de creador. Bellos prodigios y hermosos asombros esperan a quienes vean, escuchen y lean las obras debidas al buen ingenio de los artistas del rey.

Listado de figuras

- Figura 1. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Felipe IV*, 1623-1628 (detalle), óleo sobre lienzo, 198 x 101, 5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n. de inventario P01182. Museo del Prado. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv/305ac13-36d0-4807-ae61-a2886da4ddb7?searchid=62457f56-d3ba-c668-e4ce-57b41dd47054>>
- Figura 2. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Las Meninas*, 1656, óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n. de inventario P01174. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchMeta=las%20meninas>>
- Figura 3. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Francisco Pacheco*, hacia 1620, óleo sobre lienzo, 41 x 36 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n. de inventario P01209. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/francisco-pacheco/98211755-529c-437e-bf3e-2f0689d7f73c?searchMeta=velazquez%20francisco%20pacheco>>
- Figura 4. Francisco Pacheco. Portada de *Arte de la pintura*, 1649. Sevilla, imprenta de Simon Faxardo. Madrid, Biblioteca Nacional de España [BNE], Biblioteca Digital Hispánica [BDH], n. de inventario bdh000092837. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092837&page=1>>
- Figura 5. Pedro Texeira. Detalle del plano de Madrid sobre el Real Alcázar, *Topographia de la Villa de Madrid Descripta por Don Pedro Texeira*, 1656, p. 14. Madrid, BNE, BDH, n. de inventario 23233. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061128>>
- Figura 6. Antonio Palomino de Castro y Velasco. Fragmento de "Vida de Velázquez", *El Parnaso español pintoresco laureado. Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. 1744, pág. 24. Londres, impreso por Henrique Woodfall (primera edición, 1724, vol. 3). Madrid, BNE, BDH, n. de inventario bdh0000117883. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117883&page=1>>
- Figura 7. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. María Bárbola y Nicolás Pertusato en *Las Meninas* (detalle). Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Figura 8. Vicente Poleró y Toledo. *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro*. 1881, óleo sobre tabla, 53 x 66cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n. de inventario P06814. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-camara-de-felipe-iv-en-el-real-sitio-del-buen/2015b1cb-cf77-4d25-bddf-5f4e2f6ef1fc>>
- Figura 9. Jacob Jordaens. *Apolo vencedor de Pan*. 1636-1638, óleo sobre lienzo, 180 x 270 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n. de inventario P01551. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/apolo-vencedor-de-pan/493aba00-f778-4098-bbd9-a37ea5b98cf5>>
- Figura 10. *Dibujo del Coliseo del Buen Retiro con la distribución de aposentos*. Madrid, Archivo de Palacio. Madrid. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/calderon_de_la_barca/imagenes_palacio/imagen/imagenes_palacio_04_coliseo_palacio_buen_retiro/>
- Figura 11. Juan de Alfaro y Gómez (pintor), y Martín Saez (litógrafo). *Retrato de Pedro Calderón de la Barca*, siglo XIX, s.l., Litografía Donon. Madrid, BNE, BDH, n. de inventario bdh0000036963. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000036963>>
- Figura 12. Pedro Calderón de la Barca. Inicio de *Celos aun del aire matan*. "La Gran Comedia Zelos aun del Ayre matan. Fiesta que se representó a sus Majestades en el Buen Retiro. Cantada", en *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices, son doze comedias escogidas de los mejores ingenios de España y las ofrece a los curiosos, un aficionado*. 1704, parte 36, n. 307, pág. 1. Madrid, BNE, BDH, n. de inventario bdh000228568. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228568&page=1>>
- Figura 13. Juan Hidalgo. Portada de *Celos aun del aire matan*. Wikimedia (dominio público). <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Partitura_celos.GIF>
- Figura 14. Paolo Veronese. *Céfalo y Procris*, 1580-1582, óleo sobre lienzo, 162 x 185 cm. Estrasburgo, Museo de Bellas Artes. Wikimedia (dominio público). <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Cephalus_and_Procris.jpg>
- Figura 15. Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli. *Boceto para un techo del Buen Retiro*, hacia 1659, óleo sobre lienzo, 187 x 281 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, n. de inventario P02907. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/boceto-para-un-techo-del-buen-retiro/d35d09db-baf5-45b2-b562-900c95ab61b6>>

Fuentes documentales

- ASENSIO Y TOLEDO, José María. (1867). "Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias. Introducción é Historia del libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito", en *Pacheco y sus obras*. Sevilla, Imprenta Litografía y Librería Española y Extranjera de Don José María Geofrín. Biblioteca Virtual de Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=7674>>
- BRUNEL, Antoine de. (1655). *Voyage d'Espagne*. Charles de Sercy (impr.), cap. XVIII. Academica-e, Universidad Pública de Navarra. <<http://academica-e.unavarra.es/handle/2454/7209>>

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. (1704). "Celos aun del aire matan", en *Jardin ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices, son doze comedias escogidas de los mejores ingenios de España y las ofrece a los curiosos, un aficionado*, parte 36, n. 307. Madrid, BNE, BDH, n. de inventario bdh000228568. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000228568&page=1>>
- PACHECO, Francisco. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación, y entofado, del pintar al fresco, de las encarnaciones, de polimento, y de mate, del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. Sevilla, imprenta de Simon Faxardo. Madrid, BNE, BDH, n. de inventario bdh0000092837. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092837&page=1>>
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. (1744). *El Parnaso español pintoresco laureado. Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles. Que con sus heroicas obras, han ilustrado la nacion y de aquellos extrangeros ilustres, que han concurrido en estas provincias, y las han enriquecido con sus eminentes obras*. Londres, Henry Woodfall (impresor), Samuel Baker (ed.) y Thomas Payne (ed.), (primera edición, Madrid, 1724). Madrid, BNE, BDH, n. de inventario bdh0000117883. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000117883&page=1>>
- TEXEIRA, Pedro. (1656), *Topographia de la Villa de Madrid Descripta por Don Pedro Texeira*. Salomon Savery (grabador). Amberes, Antuerpiae: cura et solitudine Ioannis et Iacobi van Veerle, 1 plano en 20 hojas grabado, perspectiva caballera de sur a norte, escala de 1:1.800. BNE, BDH, n. de inventario 23233. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061128>>

Referencias bibliográficas

- ATERIDO, Ángel (ed.). (2000a). *Corpus Velazqueño I. Documentos y textos*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- _____. (2000b). *Corpus Velazqueño II. Documentos y textos*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes
- BECKER, Danièle. (1982). "El intento de fiesta real cantada. Celos aun del aire matan", *Revista de Musicología*, Sociedad Española de Musicología [SEdeM], vol. 5, n. 2, págs. 297-308.
- BROWN, Jonathan. (1986). *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid, Alianza Editorial.
- _____. (1995). *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma.
- CACHO CASAL, Rodrigo. (2012). "Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*", *Criticón*, n. 114, págs. 179-212. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/114/114_179.pdf>
- EGIDO, Aurora. (2009). "Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca", *Castilla. Estudios de Literatura*, n. 0, págs. 134-165.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. (2004). *Teatro Musical Cortesano en Madrid: espacios, intérpretes y obra*. Madrid, Universidad Complutense [UCM], Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte II (Moderno).
- _____. (2010). "El Marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y 'Superintendente' de los Festejos Reales", *Anales de Historia del Arte*, Madrid, UCM, n. 20, págs. 145-182. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/36406>>
- GARCÍA GUIJARRO, María. (2013). *El nacimiento de un nuevo género en la corte de los Austrias. La Zarzuela Calderoniana y su proyección en el siglo XVII. Música y Textos*. Trabajo Fin de Máster, Esther Borrego Gutiérrez (dir.). Madrid, UCM, Departamento de Filología Española II, Literatura Española. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/23790/1/La_zarzuela_calderoniana,_tfm_publicar.pdf>
- GÓMEZ, Jorge. (2012). "La autoridad de Felipe IV a través del Arte", *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*. Á. Baraibar, M. Insúa (eds.). Nueva York, Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, págs. 113-126. Depósito Académico Digital Universidad de Navarra. <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/23096/1/9_Gomez.pdf>
- GUDIOL, José. (1973). *Velázquez. 1599-1660, Historia de su vida. Catálogo de su obra. Estudio de la evolución de su técnica*. Barcelona, Ed. Polígrafa.
- HUMFREY, Peter. (2006). Voz "Venus y Adonis de Veronés", *Enciclopedia Fundación Amigos del Museo del Prado*, Miguel Zugaza Miranda, Francisco Calvo Serraller (dirs.). Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, TF editores, vol. 6.
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa. (2007). "Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas en la época de los Austrias", *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el siglo de oro*, Bernardo J. García y María Luisa Lobato López (coords.). Madrid, Iberoamericana-Vervuert, págs. 89-114.
- PHILLIPS V., Elizabeth. (2001). Voz "Butler, Henry/Botelero, Enrique", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie y John Tyrell (ed.). Londres, Macmillan, n. XII.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique. (2002). "Celos humano y divinos en Calderón (En torno a *Celos aun del aire matan*)", *Memoria de la palabra*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002, vol. 2, págs. 1554-1568.
- _____. (2004). *Estudio y Crítica de Celos aun del aire matan de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

- RUIZ TARAZONA, Andrés. (enero-junio 1985). "Eferídes y noticias: III Centenario de Juan Hidalgo", *Revista de Musicología*, II Congreso Nacional de Musicología, Madrid-El Escorial, 1983, SEdeM, vol. 8, n. 1, págs. 181-190.
- SERÉS, Guillermo. (2018). "La 'fábula episódica': la libertad del artista está en el fondo", *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, n. 2, págs. 699-715. <<http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.02.48>>
- STEIN, Louise K. (abril-diciembre 1991). "Opera and the Spanish Political Agenda", *Acta Musicologica*, vol. 63, fasc. 2, págs. 125-167.
- _____. (1993). "Musical patronage: the spanish royal court", *Revista de Musicología*, XV Congreso IMS: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones, SEdeM, vol. 16, n. 1, págs. 615-619.
- _____. (2001a). Voz "Calderón de la Barca, Pedro", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie y John Tyrell (ed.). Londres, Macmillan, n. XII.
- _____. (2001b). Voz "Hidalgo, Juan", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, n. XII, Stanley Sadie y John Tyrell (ed.). Londres, Macmillan, n. XII.
- SUBIRÁ, José. (segundo semestre 1960). "La música en los ambientes y cuadros velazqueños", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 11, págs. 19-39.

Bibliografía de ampliación

- APARICIO MAYDEU, Javier (ed.). (2000). *Estudios sobre Calderón*. Madrid, Istmo, Clásicos Críticos.
- BAUER, George; y Linda Bauer. (primavera 2000). "Portrait practice in 'Las Meninas'", *Notes in the History of Art*, vol. 19, n. 3, págs. 37-42.
- BIBERMAN, Efrat. (octubre 2006). "A Psychoanalytic View of Velázquez's *Las Meninas*", *Narrative*, vol. 14, n. 3, Ohio State University Press, págs. 237-254.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina. (julio-diciembre 1984). "Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid", *Revista de Musicología*, SEdeM, vol. 7, n. 2, págs. 301-333.
- _____. (mayo 1987). "The Double Harp in Spain from the 16th to the 18th Centuries", *Early Music*, Plucked String Issue, vol. 15, n. 2, págs. 148-163.
- BOUZA, Jonathan. (1995). *Cortes festejantes. Fiesta y ocio en el Cursus Honorum Cortesano I. Manuscripts: revista d'història moderna*, n. 13, págs. 185-203. <<https://raco.cat/index.php/Manuscripts/article/view/23264>>
- CARRERAS LÓPEZ, Juan José. (enero-diciembre 1995). "'Conducir a Madrid estos moldes': producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral 'Destinos vencen finezas'", *Revista de Musicología*, SEdeM, vol. 18, n. 1-2, págs. 113-143.
- CHASE, Gilbert. (julio 1939). "Origins of the Lyric Theater in Spain", *The Musical Quarterly*, vol. 25, n. 3, págs. 292-305.
- COHEN, Kathleen; James Elkin; Marilyn Aronberg Lavin; Nancy Macko; Gary Schwartz; Susan L. Siegfried; y Barbara Maria Stafford. (junio 1997). "Digital culture and the practices of Art and Art History", *The Art Bulletin*, vol. 79, n. 2, págs. 187-216.
- COLOMINA TORNER, Jaime. (2000). "Calderón de la Barca y Toledo", *Toletum*, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, n. 42, págs. 141-162. <https://realacademiatoledo.es/wp-content/uploads/2013/12/files_toletum_0042_10.pdf>
- DOWLING, John. (primavera 1997). "Fortunes and Misfortunes of the Spanish Lyric Theater in the Eighteenth Century", *Comparative Drama*, "Drama and Opera of the Enlightenment", vol. 31, n. 1, págs. 129-157.
- FERRER VALLS, T. (2003). "La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral", *Teatro y fiestas del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, págs. 27-37.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción. (junio 2008). "'Salgan racionales ruiseñores'. Músicos de las compañías teatrales de Madrid durante el siglo XVII", *Revista de Musicología*, SEdeM, vol. 31, n. 1, págs. 41-78. <<https://doi.org/10.2307/20797909>>
- FRACCHIA, Carmen. (2007). "El olvido de las obras del esclavo pintor Juan de Pareja", *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*, Gabriela Siracusano (ed.), págs. 69-82. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- GALLEGO, Julián. (1974). *Arte Hispalense en Sevilla. Velázquez en Sevilla*. Madrid-Barcelona, Seix Barral.
- GALLEGO Y BURÍN, Antonio (ed.). (1960). *Varia Velazqueña II: homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte. 1660-1960*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso. (enero-diciembre 1997). "La música española del siglo XVII", *Revista de Musicología*, Actas del IV Congreso SEdeM, "La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones I", vol. 20, n. 1, págs. 117-153.
- GASTA, Chad M. (2006). "The Politics of Painting: Velázquez and Diplomacy in the Court of Philippe IV", *Letras Hispanas*, n. 3, págs. 1-20.
- GÓMEZ PINTOR, María Asunción. (1993). "Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y Arcos", *Revista de Musicología*, XV Congreso IMS: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones, SEdeM, vol. 16, n. 6, págs. 3459-3475.

- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. (1997). "Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español", *Revista de Musicología*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [CSIC]-Institución Milá y Fontanals [IMF], n. 52, págs. 101-142. <<http://hdl.handle.net/10261/65909>>
- _____. (2001). "Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal", *Anuario Musical*, CSIC, n. 56, págs. 83-88. <<http://hdl.handle.net/10261/67425>>
- HELLWIG, Karin. (2007-2008). "De pintor a noble caballero: Los cambios de la imagen de Velázquez en las Vidas de Pacheco a Palomino", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Universidad de Educación a Distancia [UNED], Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, n. 20-21, págs. 85-112. <<http://espacio.uned.es/fez/view/bibliuned:ETFSerieVII2007-2008-1007>>
- IZQUIERDO, J. Antonio. (2004). *Las Meninas en el objetivo*. Colección Desórdenes, Biblioteca de Ensayo, Lengua de Trapo.
- KUBLER, George. (junio 1966). "Three remarks on the Meninas", *The Art Bulletin*, vol. 48, n. 2, págs. 212-214.
- LAIRD, Paul R. (1993). "The dissemination of the Spanish Baroque Villancico", *Revista de Musicología*, XV Congreso IMS: Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones, SEdeM, vol. 16, n. 5, págs. 2857-2864.
- LAMBEA, Mariano; y Lola Josa. (julio 2009). "Jácara con variedad de tonos", *Revista de Musicología*, SEdeM, vol. 32, n. 2, págs. 397-448.
- MANCINI, Luca. (2004). Voz "Giovenardi, Bartolomeo", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José. (2006). "La Corte de la Monarquía Hispánica", *Studia Historica*, Ediciones Universidad de Salamanca, Historia Moderna, n. 28, págs. 17-61.
- _____. (2011). "Corte y casas reales en la monarquía hispana: la imposición de la casa de Borgoña", *Obradoiro de Historia Moderna*, "Poder, imagen, opinión pública y propaganda de la Edad Moderna", n. 20, págs. 13-42. <<https://doi.org/10.15304/ohm.20.6>>
- McLEISH, Martin. (marzo 1968). "An inventory of musical instruments at the Royal Palace, Madrid, in 1602", *The Galpin Society Journal*, vol. 21, págs. 108-128.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis R. (1999). "Un pintor ennoblecido: 'la nobleza y lustroso linaje' de los padres de Velázquez", *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, n. 12, págs. 125-134.
- MOFFITT, John F. (1986). "Anatomía de 'Las Meninas'", *Boletín del Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, vol. 7, n. 21, págs. 173-183.
- MORENO VILLA, José. (1930). *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*. México, Casa de España en México, Editorial Presencia.
- NOVERO PLAZA, Raquel. (2006-2007). "La familia de Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez: consideraciones sobre los personajes del cuadro 'La familia del pintor'", *Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte [BSSA]*, Ediciones Universidad de Valladolid, vol. 2, n. 72-73, págs. 177-191.
- ORTEGA Y GASSET, José. (2020). *Obras completas, tomo VIII. 1926-1932. Obra póstuma*. Penguin Random House.
- REY, Pepe. (mayo-junio 2000). "Velázquez y el poder de la Música", *Por vos muero, Arcangelo, Ofrenda de Sombras, Multiplicidad, Formas de Silencio y Vacío*, Programa Compañía Nacional de Danza, Madrid, Teatro Real, págs. 40-75.
- STEVENSON, Robert. (enero-junio 1973). "Espectáculos Musicales en la España del siglo XVII", *Revista Musical Chilena*, año XVII, n. 121-122, págs. 3-44. <http://web.uchile.cl/revistas/musicalchilena/PDF_CORREGIDOS/RMCH_121-122.pdf>
- _____. (2001). Voz "Jovenardi/Giovenardi, Bartolomeo", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie, Stanley y Tyrell, John (ed.). Londres, Macmillan, n. XII, pág. 270.
- UNDERWOOD Jr, Robert Milton. (2008). *Critical analysis of Diego Velázquez's 'Las Meninas'*. Home Austin.
- VEGA, Daniel. (julio-diciembre 1981). "El Barroco musical español: precisiones sobre su naturaleza", *Revista de Musicología*, SEdeM, vol. 4, n. 2, págs. 237-267.
- WAITE, Geoffrey. (octubre 1986). "Lenin in Las Meninas: and essay in historical-materialist", *History and Theory*, vol. 25, n. 3, págs. 248-285.
- WICKS, Robert. (verano 2010). "Using artistic masterpieces as philosophical examples: The case of *Las Meninas*", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 68, n. 3, págs. 259-272. <<https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2010.01417>>