

EN TORNO A UNA OBRA MAESTRA

LAS MENINAS

MUSEO NACIONAL DEL PRADO



***LAS MENINAS: PÚBLICO CORTESANO Y
PRÁCTICA MUSICAL.***

CELOS AUN DEL AIRE MATAN

M^a Jesús Fernández Sinde

Resumen

En la corte palatina de Felipe IV se estableció un entramado artístico en el que pintores, literatos y músicos compartían su condición de servidores reales. Sus salarios, fluctuantes, y sus deberes, de variable naturaleza, eran la muestra de un recorrido profesional de interés. Salarios y prebendas unidos a cargos que favorecían la estabilidad económica del artista son analizados como un modo de valorar una producción artística, y por tanto, como una prueba del valor asignado al digno oficio de creador. En paralelo al recorrido de la carrera de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, “diestro cuando ingenioso”, pintor del rey, aposentador de palacio y ayuda de cámara, otros artistas desarrollaron sus carreras como cortesanos. Músicos como Juan Hidalgo, Henry Butler o Bartolomé Jovenardi formaron parte de un ambiente cultural en el que destacó la primera ópera completa de un compositor español que ha llegado a nosotros.

Celos aun del aire matan, estrenada en 1660, es el fruto de una relación artística de primera categoría entre talentos que alcanzaron exitosos puestos en la corte de Felipe IV. Pedro Calderón de la Barca, director de representaciones en palacio, y el compositor y miembro de la Real Capilla Juan Hidalgo, “único en la facultad de la Música”, crearon obras representadas para el disfrute tanto de un público popular como para la corte. Como artistas relevantes, aprendieron a desenvolverse en un terreno particular, el de los servidores del rey, en el que el oficio de creador se entendía y valoraba de forma específica. Las representaciones cortesanas de sus obras tenían como destinatarios a los personajes que conformaban un entorno tan variopinto como rigurosamente estructurado, aquellos que rodeaban y servían a los reyes. Por ello, la obra *Las Meninas* no sólo incluye sutiles referencias musicales en su ensombrecido fondo, sino que nos presenta a quienes eran el público de los libretistas y músicos cortesanos quienes, por su parte, procuraban aportar una expresión artística con un poderoso contenido simbólico. En un universo mitológico en el que dioses y hombres se entrecruzaban, dominaba el escenario compartido, como en la realidad, una jerarquía cuya razón no debía ser cuestionada, y cuyo desafío conllevaba un castigo.

Palabras clave: cortesano, creador, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, fiestas reales, Calderón de la Barca, Juan Hidalgo, expresión artística y contenido simbólico.

LAS MENINAS: PÚBLICO CORTESANO Y PRÁCTICA MUSICAL. CELOS AUN DEL AIRE MATAN

M^a Jesús Fernández Sinde

“Bello prodigio aguarda, hermoso asombro espera”

Céfalo, *Celos aun del aire matan*¹.

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*² es sin duda una referencia magnífica también dentro del estudio de la historia social y cultural, mostrando 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 *Las Meninas* nos ofrecen, para provocarnos preguntas y para disfrutar con la búsqueda de respuestas.

Por ello, y partiendo de esta obra, he planteado la posición ocupada por quienes forman parte de un mundo minuciosamente estratificado, en el que rigen unas normas aparentemente asumidas, y en el que cada uno de sus miembros desempeña una función establecida. Así, 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, eran la muestra de un recorrido profesional de interés. Honorarios y mercedes unidos a nombramientos que favorecían la estabilidad económica del artista,

¹Pedro Calderón de la Barca: *Celos aun del aire matan*. 1660, Jornada I, versos 333-334. En Enrique Rull Fernández: *Estudio y Crítica de Celos aun del aire matan de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004, p. 152.

² Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Las Meninas*. 1656, óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P01174.

por su propia naturaleza mudable, 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.

Cortesanos

“Los cortesanos, quienes elaboraron una conducta específica para conseguir sus propios intereses”³.

Artistas junto a reyes planeta, nobles que gestionan con tanta habilidad como avidez las representaciones celebradas en la Corte, compañías de actores y cantantes que abandonan los corrales de comedias cuando son llamados a palacio, autores admirados y compositores reconocidos. Cada uno ocupa un espacio y lucha por mantenerse en él y ascender, combinando su labor artística con cargos que permiten obtener prebendas: “Los artistas han servido a reyes durante siglos, siendo a menudo miembros de la corte real, aunque de bajo nivel. Un mayor prestigio para el artista era posible a través de la sucesión de ascensos en la corte”⁴. Los miembros de la corte son su público, aunque también en ocasiones los reyes y las infantas, damas y meninas actúan para su entretenimiento privado. Son, como en la obra que nos ocupa, al mismo tiempo público e intérpretes.

Junto al recorrido profesional de Velázquez, he escogido la carrera del autor Pedro Calderón de la Barca y la del músico Juan Hidalgo de Polanco como referencias cercanas, pues tanto Hidalgo como Calderón eran, 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 estaban relacionados, participando en la producción artística cortesana, y recorriendo el escalafón propio de un artista en el momento que nos ocupa. Asimismo, he elegido una

³ José Martínez Millán: “La Corte de la Monarquía Hispánica”, *Studia Historica*, No. 28, 2006, p. 17.

⁴ “Artists had served kings for centuries, and were often a member of the royal court, albeit a member of low status. Greater prestige for the artist was possible through the succession of promotions within the court” (mi traducción). Robert Milton Underwood Jr.: *Critical analysis of Diego Velázquez's Las Meninas*. Underwood, 2008, p. 5.

obra significativa, la ópera *Celos aun del aire matan*, como ejemplo de colaboración entre distintos creadores en el periodo reflejado en *Las Meninas*.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: Pintor y Aposentador

“A Diego Velázquez, mi Pintor de Cámara, he hecho mrd. de que se le dé por la despensa de mi casa una ración cada día en especie como la que tienen los Barberos de mi cámara [...]de doce reales al día”⁵.

Velázquez fue un artista muy apreciado por Felipe IV. Fue nombrado Pintor del Rey en 1623, con un salario de 20 ducados mensuales:

“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 veynte ducados que valen 7.480 mrs. [maravedís] 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 [...]”⁶.

Felipe IV escribía, pintaba, interpretaba y componía música, aunque no quería que se conocieran sus obras, guardándolas “[...] en el Real Alcázar de Madrid para evitar recibir la dura crítica de aquellos a quien él consideraba los más hábiles en cada arte”⁷. Considerado un músico cultivado, apoyó a sus músicos favoritos en algunas ocasiones, ya que “[...]como alumno interesado e intérprete de música de cámara,

⁵ “Orden, de dar a Velázquez, Pintor de Cámara, una ración como la que tienen los barberos de Cámara”, 18 de septiembre de 1628. En Ángel Aterido: *Corpus Velazqueño I. Documentos y Textos*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000, p. 72.

⁶ “Cédula de nombramiento de Velázquez como Pintor del Rey”, 31 de octubre de 1623. En Ángel Aterido: *Ibidem*, p. 43.

⁷ Jorge Gómez Gómez: “La autoridad de Felipe IV a través del Arte”, *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*. Á. Baraibar y M. Insúa (ed.), Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 113-114.

desarrolló estrechos lazos con ellos. Verdaderamente, la música de cámara y la teatral contaron con el mejor apoyo durante su reinado”⁸.



Fig. 1. Diego Velázquez: *Felipe IV*, 1623-1628 (Detalle).

La relación entre rey y pintor fue extensa y fructífera, mostrando Felipe IV predilección por Velázquez a lo largo del ascenso profesional del artista. Velázquez llegará a ser Pintor de cámara, pero también Aposentador Mayor⁹. Su cargo como

⁸ “[...]as an ardent pupil and then participant in chamber music, he had developed closer ties to them. Indeed, chamber music and theatrical music, in particular, were better supported at court during his reign” (mi traducción). Louise K. Stein: “Musical patronage: the spanish royal court”, *Revista de Musicología*, Vol. 16, N° 1, XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones, Vol. 1, 1993, p. 618.

⁹ “Velázquez disfrutó entonces [1652] de cuatro cargos simultáneamente: pintor de cámara, ayuda de cámara, aposentador de palacio y superintendente de obras particulares [...]”. Jonathan Brown: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma, 1995, p.135. Las mercedes, oficios y puestos de Velázquez aparecen descritos en Antonio Palomino: “Vida de Don Diego Velázquez de Silva”, *Parnaso pintoresco laureado español*, 1724. Miguel Morán Turiña (ed.), Madrid, Akal, Colección Fuentes de Arte, 2008, pp. 58-59.

apoyado por la decisión de Felipe IV, quien nombró a Velázquez a pesar de no ser la opción propuesta por el Bureo, comisión encargada de cubrir ese puesto¹⁰.

Bureo 16 de febrero 2 1652

Nombró a velozquez Propone a P. Velázquez para el oficio de Aposentador de palacio que vacó por promoción de Pedro de Torres al de Ch. de Cámara.

Fig. 2. *Nombramiento de Velázquez como Aposentador de Palacio, 1652 (Detalle).*

Entre las obligaciones de Velázquez se encontraban la limpieza de la zona de palacio que utilizaba el monarca, el abastecimiento de leña u organizar el alojamiento del rey y su corte en los viajes¹¹.

Asimismo, era diseñador, decorador y arquitecto, en un ascenso laborioso. Decoración y cuidado de las Salas, organización de ceremonias y adquisición de obras para la impresionante colección artística. También asumía responsabilidades referidas a la representación de obras teatrales, fiestas reales y bailes. Era Velázquez quien colaboraba en la distribución de los miembros de la corte en los espectáculos, lo que le

¹⁰ Jonathan Brown: *Imágenes e ideas...*, p.126.

¹¹ El músico de la corte Lázaro Díaz describe la labor de su amigo Velázquez: “Y al presente [1656] está el Palacio con su cuidadoso desvelo, solicitud y excelente disposición y trabajo, tan ilustrado y engrandecido que aumenta el número de las maravillas”. Antonio Gallego y Burín (ed.): *Varia Velazqueña II: homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte. 1660-1960*. Madrid, Dirección General de Buenas Artes, 1660, p. 61.

supuso enfrentamientos, pues lograr un buen asiento en un palco del Coliseo representaba un triunfo en la Corte.

Todos estos deberes se entremezclaban. Mil ocupaciones entre las que se incluía pintar mientras recibía la visita del Rey y su familia. En el año en el que crea *Las Meninas*, 1656, su salario ha quedado establecido, y es considerado generoso, aunque lo recibe con retraso.

Asimismo, las referencias a las distintas tasaciones de *Las Meninas* nos muestran la valoración económica de la obra a lo largo del tiempo. José Gudiol 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*”¹².

El pintor y tratadista Francisco Pacheco describía esperanzado 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 casi todos los días [...]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 1.000 ducados cada año; y a él, en menos de dos, el de Guarda ropa y de Ayuda de Cámara en éste de 1638, honrándole con su llave, cosa que desean muchos caballeros de hábito”¹³.

¹² José Gudiol: *Velázquez. 1599-1660, Historia de su vida. Catálogo de su obra. Estudio de la evolución de su técnica*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1973.

¹³ Francisco Pacheco: *Arte de la Pintura*, Libro I, cap. VIII. En Ángel Aterido: *Corpus Velazqueño I...*, p. 133. No sólo el padre de Velázquez obtuvo gratificaciones. Su nieta Inés 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”. En Jonathan Brown: *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 216. También Antonio

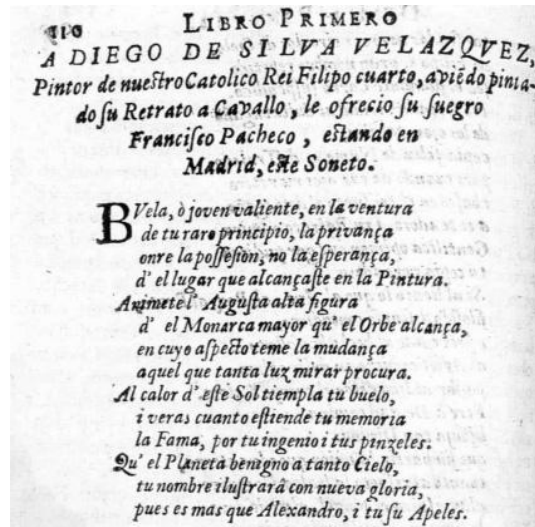


Fig. 3. Diego Velázquez: *Francisco Pacheco*. Fig. 4. Francisco Pacheco: *Arte de la pintura* (Detalle).

Pacheco especifica el salario de Velázquez en *Arte de la Pintura*, indicando referencias de distinta naturaleza y periodos:

“[1623] [...]con veinte ducados de salario al mes [que equivalen a 7.480 maravedís] y sus obras pagadas, y con esto, médico y botica, [...] [1626] Mandóle dar Su Majestad 300 ducados de ayuda de costa y una pensión de otros 300 [...]Siguióse la merced casa de aposento que vale 200 ducados cada año”¹⁴.

Pacheco no duda en mostrar sus aspiraciones al concluir su apartado biográfico sobre Velázquez, reconociendo cómo espera “[...] el aumento y las mejoras en los favores y premios debidos a su buen ingenio”¹⁵.

Palomino describe la estrecha relación de Felipe IV con Velázquez: “[...]que tenía con él confianzas más que de Rey a Vassallo, tratando con él negocios muy arduos; especialmente en aquellas horas más privativas, en que los Señores, y los demás Áulicos están retirados”. En Antonio Palomino: “Vida de Don Diego Velázquez...”, p. 44.

¹⁴ Ángel Aterido: *Corpus Velazqueño I...*, p. 132.

¹⁵ Francisco Pacheco: *Arte de la Pintura*.... En Karin Hellwig: “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, Hª del Arte, No. 20-21, 2007-2008, p. 92.

El salario anual de Velázquez a partir de 1652 era de unos 5.000 ducados, por lo que se encontraba en una situación ventajosa con respecto al status económico de la baja nobleza. También podía alquilar a comerciantes los bajos del patio del palacio, y recibía diversas gratificaciones¹⁶.

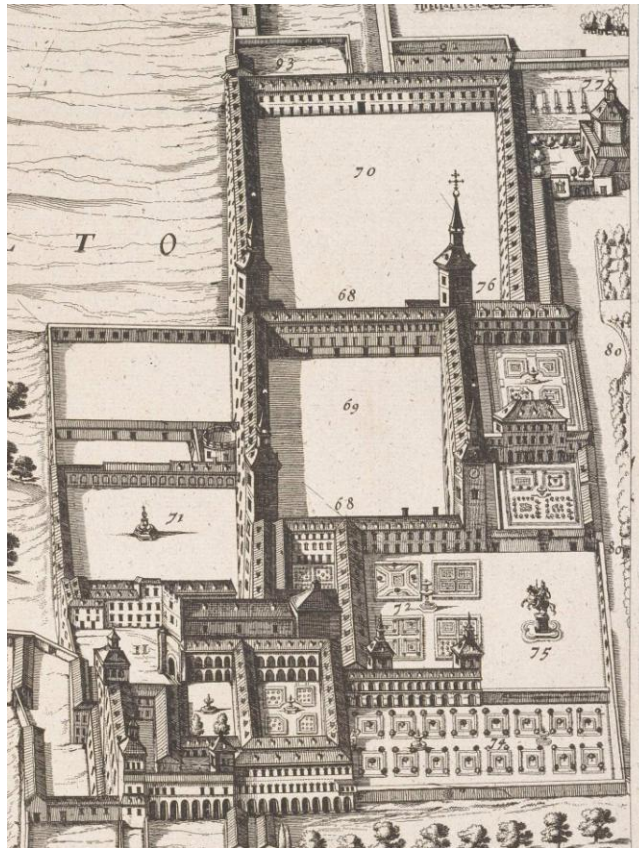


Fig. 5. Pedro Teixeira: *Topographia de la Villa de Madrid Descripta por Don Pedro Texeira*, 1656 (Detalle: Real Alcázar).

En 1660, año de su fallecimiento, y del estreno de *Celos aun del aire*, el salario de Velázquez se dividía en dos grandes apartados. Como pintor, su retribución era de 89.780 maravedíes. Como superintendente de obras particulares, ésta se elevaba a 270.000 maravedíes¹⁷. Un notable ascenso que nos lleva a recordar las palabras del

¹⁶ Jonathan Brown: *Velázquez. Pintor...*, p. 216.

¹⁷ Ángel Aterido: *Corpus Velazqueño I...*, p. 457.

pintor y discípulo de Velázquez Juan de Alfaro. Alfaro 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”¹⁸.



Fig. 6. Antonio Palomino: *Vida de Velázquez* (Detalle).

En este sentido, conviene recordar que el largo proceso para lograr el hábito de Santiago incluyó la conclusión de que el pintor no ejercía este oficio sino por el placer que suponía para el rey:

“[...]que el pretendiente el tiempo que vivió en Sevilla no tubo oficio de los contenidos ni otro alguno ni a exercitado el arte de pintar teniéndole por oficio, porque nunca tubo tienda ni aparador publico ni fue examinado como los demás que lo tienen, que lo a usado por hacer gusto y obedecer a Vuestra Alteza

¹⁸ Antonio Palomino: “Vida de Velázquez”, *El Parnaso Espanol pintoresco laureado*, 2ª ed., Madrid 1797, p. 478. En Karin Hellwig: “De pintor a noble caballero...”, p. 108.

para adorno de su Real Palacio y en esto convienen 24 testigos que examinamos en la villa de Madrid y 50 en esta dicha ciudad de Sevilla”¹⁹.

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

“Su vida palaciega empieza en 1650 y 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”²⁰.

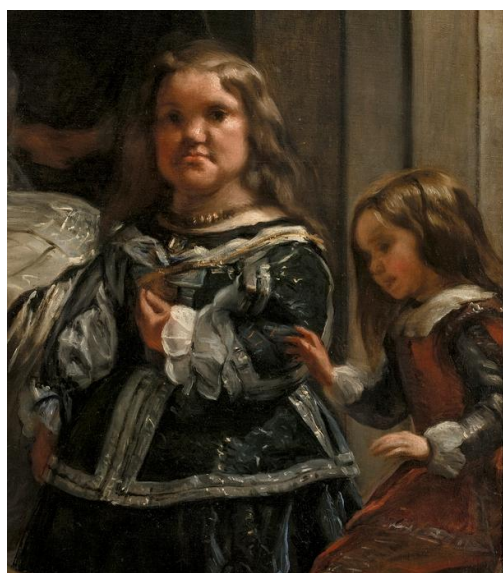


Fig. 7. Diego Velázquez: *Las Meninas* (Detalle: María Bárbola y Nicolás Pertusato).

Por su parte, María Bárbola ha merecido una retribución desde su ingreso en Palacio en 1651, con “ración ordinaria” desde entonces. En 1690 se indica que obtiene salario tanto ella como su criada Juana de Hoste. También recibe vestidos, pues la

¹⁹ “Informe que acompaña a las pruebas y oficio remitiéndolas”, 18 de febrero de 1659. En Ángel Aterido: *Corpus velazqueño I...*, p. 438.

²⁰ Ángel Aterido: *Ibidem*, p. 235.

entrega de prendas era parte del salario. Su labor en palacio finaliza en 1700 al regresar a Alemania:

“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 1690 se acude a ella y a su criada con lo mismo que a María Catalina Bazán, otra enana conocida por <la Cati> [...]En 1691 se le conceden ocho vestidos [...]En 1695 se hace merced de una ración a Juana de Hoste, su criada [...]Marchó a Alemania en 1700 [...]”²¹.

El reconocimiento económico de la labor de un cortesano es sin duda un modo muy directo de conocer su posición. El talento de los artistas mencionados fue muy apreciado. 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.



Fig. 8. Vicente Poleró y Toledo: *La cámara de Felipe IV en el Real Sitio del Buen Retiro*.

²¹ Ángel Aterido: *Corpus Velazqueño I...*, p. 261.

Cortezanos eran autores como Calderón o músicos como Juan Hidalgo, Henry Butler o Bartolomeo Giovenardi. Formaban parte de una corte en la que se producían fiestas reales 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 celebran representaciones, siempre en un ámbito privado, en las que actúa 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”²². A sus 9 años, siendo príncipe, Felipe IV representó a Cupido en *El premio de la hermosura* de Lope de Vega (1614) junto a 14 damas y meninas de la reina, danzando en los intermedios y en la máscara final dirigida por la reina²³. Fue diversión habitual, 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 palaciego²⁴. Esta jerarquía también la observamos de modo habitual en obras como *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 señores²⁵. Escalafón dentro y fuera de escena.

²² M^a García Guijarro: *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*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filología Española II, Literatura Española, p. 17.

²³ María Luisa Lobato: “Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortezanas en la época de los Austrias”, *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el siglo de oro*, Bernardo J. García García y M^a Luisa Lobato (coord.), Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 97.

²⁴ María Luisa Lobato: *Ibidem*, p. 99.

²⁵ “Son sólo los personajes nobles de la obra los que pasan de un ámbito menor a otro mayor [...]los plebeyos son puestos en la picota del ridículo, cuando no del castigo. Ocurre con el nivel inferior, el rústico o campestre [...]”. Enrique Rull Fernández: *Estudio y Crítica de Celos...*, p. 98.

Recordemos que el propio Velázquez también tuvo su intervención como actor, en un brevísimo papel de una sola frase: “Ea, despósenlos ya”²⁶. Así, en palacio, ahogados en un protocolo intenso, se intercalaban el disfrute de obras pictóricas junto a fiestas y representaciones teatrales en las que la música ocupaba un lugar destacado. Quienes creaban 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 divertirse”*²⁷.

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. Velázquez reproduce las copias de Juan Bautista Martínez del Mazo. Estas obras nos muestran el precio de la irreverencia, pues discutir el triunfo musical de Apolo sobre Pan (en la obra de Jacob Jordaens) siempre es castigado, al igual que el atrevimiento de Aracne (Peter Paul Rubens) ante una diosa, obra que se encuentra a su lado²⁸. 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.

²⁶ 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 (16 de febrero de 1638). Ángel Aterido: *Corpus Velazqueño I...*, p. 127.

²⁷ “Les Nations les plus graues & les plus fages, comme eft l’Efpagnole, font celles qui font les plus folles, quand elles fe mettent à fe réjouir [...]” (mi traducción). Antoine de Brunel: *Voyage d’Espagne*. Charles de Sercy (impr.), cap. XVIII, 1655, p. 116.

²⁸ Entre las obras incluidas en la sala se encuentran las copias de Martínez del Mazo sobre los óleos *Apolo vencedor de Pan* por Jacob Jordaens (Madrid, Museo Nacional del Prado, óleo sobre lienzo, 1636-1638, 180 x 270 cm, P01551) y *Palas y Aracne* por Peter Paul Rubens (Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, óleo sobre tabla, 1636-1637, 26,7 x 38,1 cm).



Fig. 9. Jacob Jordaens: *Apolo vencedor de Pan*.

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 era abrumadora, en la que colaboraban 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, incluía la vista de los jardines del palacio, formando parte en ocasiones de la representación²⁹.

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”³⁰.

²⁹ María Asunción Flórez Asensio: *Teatro Musical Cortesano en Madrid: espacios, intérpretes y obra*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte II (Moderno), Madrid, 2005, pp. 65-66.

³⁰ Aurora Egido: *Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca*. Castilla, Estudios de Literatura, 2009, p. 150.

En Bna de Juan's Papelo de la Reyna de Coloma, el cual
 delineado por planta y en la que aqui se demuestran
 No de Ma; por Velazquez apase con Unicidad

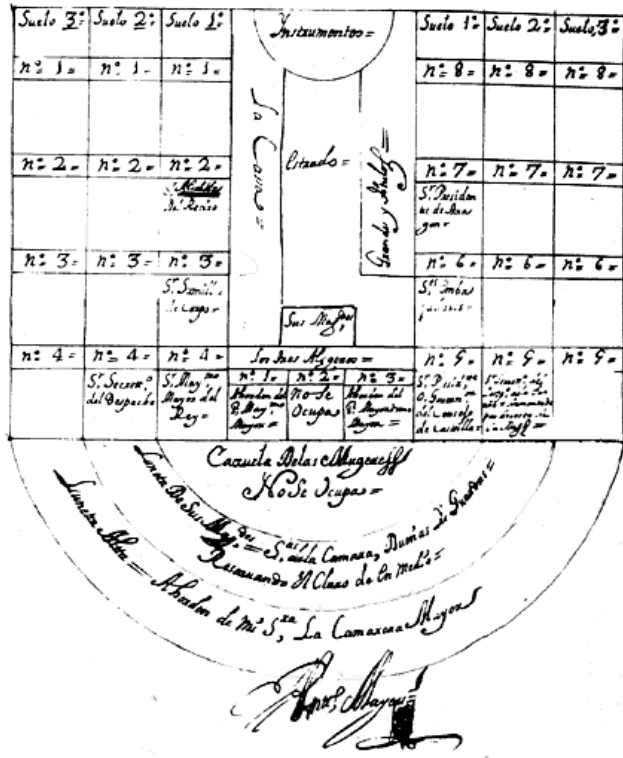


Fig. 10. Dibujo del Coliseo del Buen Retiro. Archivo de Palacio, Madrid.

El interés por asistir a estas fiestas reales era 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 tocava 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. [...]hechando de dicho tablado a los Alguaciles de Corte que le guardaban por orden del Marqués, habiéndolo

executado por aver podido hablar a S.M. con la entrada que tenía de Aiuda de Camara [...]”³¹.

Una muestra de valor si tenemos en cuenta el poder, y el carácter, del marqués de Liche, Don Gaspar de Haro y Guzmán, hijo del valido Don Luis. Estos roces, por cierto, no impiden que el marqués sea admirador de la obra pictórica de Velázquez, poseyendo, entre otras obras, la *Venus del espejo*³². La labor del marqués como organizador de espectáculos también era sin duda beneficiosa económicamente, puesto que en el momento de su destitución en 1661, su fortuna rondaba los 2 millones de oro y plata, con una renta de 150.000 ducados³³. 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.

Calderón de la Barca y Juan Hidalgo

“Y así, entre veros y oiros, /perdonad si es descortés/abandona el corazón/lo que oye por lo que ve”

Céfalo, *Celos aun del aire matan*³⁴.

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*.

Calderón, nombrado director de representaciones de la Corte en 1635, presentaba obras de modo habitual para el Coliseo, aprovechando las posibilidades escenográficas para apoyar la relevancia del texto, al igual que la música de Juan

³¹ María Asunción Flórez Asensio: “El Marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y “Superintendente” de los Festejos Reales”, *Anales de Historia*, No. 20, 2010, p. 170.

³²María Asunción Flórez Asensio: *Ibidem*, p. 182.

³³ María Asunción Flórez Asensio: *Ibidem*, p. 172.

³⁴ Pedro Calderón de la Barca: *Celos aun del aire matan*. 1660, Jornada II, versos 1182-1185. En Enrique Rull Fernández: *Estudio y Crítica de Celos...*, p. 173.

Hidalgo, en la búsqueda de una obra completa en su expresión artística³⁵. Recibe el apoyo real, comenzando con una pensión de 30 escudos al mes. Su carrera incluye el nombramiento como Caballero de Santiago (1637) y el beneficio de una vacante en la Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo (1653). Obtuvo siempre la autorización real para visitar Madrid cuando todos los ensayos y preparación de sus obras lo requerían³⁶. Conocemos otras referencias económicas como los 1.400 reales que recibe de las compañías de artistas y los 400 de los ayuntamientos por autos sacramentales³⁷. Su popularidad es firme, y su talento, reconocido.

Gran admirador de Calderón será Wagner. El compositor hacía lecturas de sus dramas 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) escribirá 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”.

Liszt contestó el 30 de enero con rotundidad: "Continúe leyendo asiduamente a Calderón; le ayudará a soportar la situación allí". Wagner describirá 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”³⁸.

³⁵ “[...]inigualable binomio artístico—que debió de suponer la labor de Hidalgo y Calderón— a alcanzar una maestría insospechada. Ambos lograron pintar a través de la poesía y hablar a través de una música [...]”. M^a García Guijarro: *El nacimiento...*, p. 58.

³⁶ Danièle Becker: “El intento de fiesta real cantada. Celos aun del aire matan”, *Revista de Musicología*, Vol. 5, N^o2, 1982, p. 300.

³⁷ María Asunción Flórez Asensio: *Teatro Musical Cortesano...*, pp. 65-66.

³⁸ Robert Stevenson: “Espectáculos Musicales en la España del siglo XVII”, *Revista Musical Chilena*, No. XXVII, 121-122 (enero-junio, 1973), p. 26.

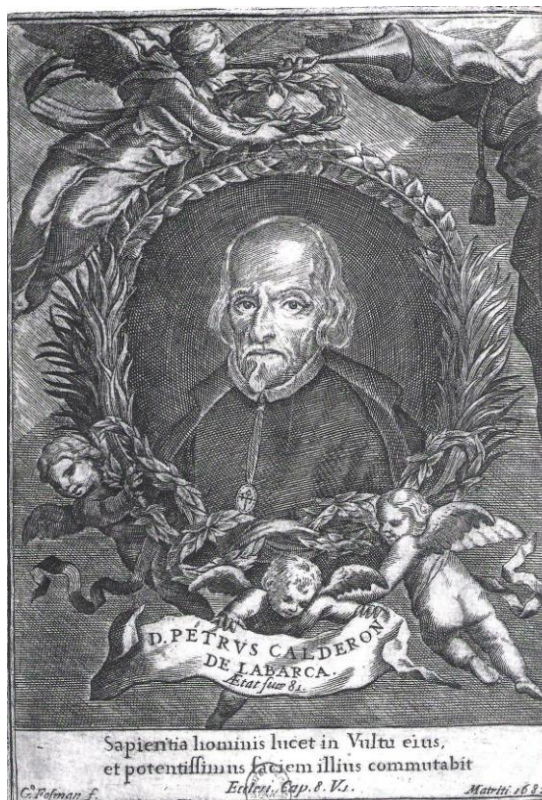


Fig. 11: *Pedro Calderón de la Barca*.

Calderón mantuvo siempre un sentido globalizador de la representación teatral³⁹. A tal fin, indicó al ya experimentado Juan Hidalgo el empleo de recursos musicales 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 de Calderón: “en cromatismos, en pausas, en fugas, en sostenidos, en trinos, que llegue”⁴⁰.

³⁹ “[...]como comedia cantada que tiene importancia intrínseca en sí misma, aunque evidentemente sólo alcanza su máxima potencialidad artística sobre un escenario y con la música de Hidalgo [...]Recordemos sus tan repetidas palabras:<Parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas>[...]. Enrique Rull Fernández: *Estudio y Crítica de Celos...*, p. 72.

⁴⁰ Robert Stevenson: “Espectáculos Musicales...”, p. 25. Sobre la autoridad de Calderón escribe, por su parte, Danièle Becker: “Todo descansa en la letra. La tarea del músico consiste en favorecerla con la mayor discreción, reflejar el ambiente general de cada escena y caracterizar en lo posible los personajes. Juan Hidalgo intentó salvar las dificultades lo mejor que supo [...]también al poeta le tocaba favorecer la

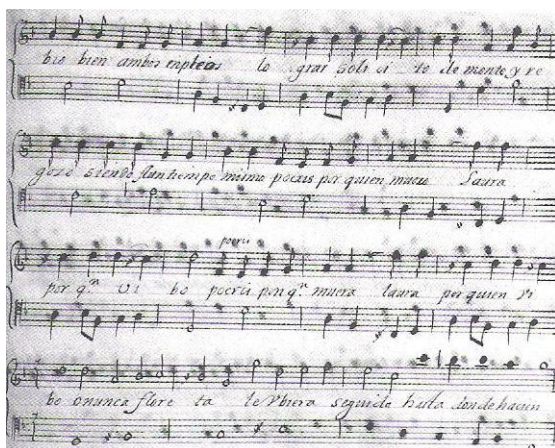


Fig. 12. *Pocris, por quien muero* (Pocris, Jornada III, manuscrito de Évora).

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 inicia su colaboración con Calderón es un músico experimentado. Goza de popularidad y prestigio, lo que no impide que tenga que plantear peticiones de aumento de sueldo. Así, en 1673 solicita a la Reina una mejora, y señala su labor del siguiente modo: “[...]a 44 q[ue] sirue en todas las ocupaciones de Música q[ue] tiene el R[ea]l serbicio de V[uestra] M[a]g[esta]d así en la R[ea]l capilla como en su R[ea]l camara y fiestas R[ea]les[...].”⁴¹. Por su parte, en el Memorial de Juan Hidalgo del 12 de junio de 1671 se describe su labor:

“Juan Hidalgo arpista de la Real Cap^a de V^a Magd. dice que ha más de 40 años que sirve en ella no sólo 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 ha más de 26 que sirve la plaza de Maestro, cuidando

tarea del músico y hasta cierto punto <dejarle vivir y lucirse> sin abrumarle con el peso de su inspiración cuasi dictatorial [...]Calderón escoge a Juan Hidalgo, arpista que sirve el puesto de Maestro <sin gajes desde unos 17 años>, según dice el propio Hidalgo, especializado en música de cámara. Además, Calderón le lleva unos doce años que le permiten desarrollar para con él su autoridad [...]”. Danièle Becker: “El intento de fiesta real”, p. 302.

⁴¹ A.G.P., Expedientes Personales, C^a511/15. En María Asunción Flórez Asensio: *Teatro Musical Cortesano...*, p. 668.

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 [...]”⁴².

Procurando conseguir “una ración ordinaria”, será descrito por el Duque del Infantado como “único en la facultad de la música”⁴³. Su salario en ese momento es de 15.000 reales, cobrando, como es frecuente, y como bien sabía también Velázquez⁴⁴, con retraso. De hecho, fueron abonados atrasos a su esposa tras el fallecimiento de Hidalgo en 1685⁴⁵. Conviene tener presente la simultaneidad de actividades, como es el nombramiento de Familiar del Santo Oficio en 1638 y de notario de la Santa Inquisición en 1640. Hidalgo logrará 200 ducados de renta sobre el arzobispado de Sevilla en 1655, y 200 ducados más tres años después⁴⁶.

Su fama 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

⁴² Archivo de Palacio de Oriente, Legajos de la Capilla Alta, ant. sign., leg. 117. En Danièle Becker: “El intento de fiesta real ...”, p. 297.

⁴³ Andrés Ruiz Tarazona: “Efemérides y noticias: III centenario de Juan Hidalgo”, *Revista de Musicología*, Vol. 8, No. 1, II Congreso Nacional de Musicología (Madrid-El Escorial, 1983) (enero-junio 1985), p. 182.

⁴⁴ 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 Velazquez, pintor, criado de su Magestad, 89.780 mrs. de su salario de un año que comenzó a correr desde primero de henero de 1627 [...]”. En Ángel Aterido: *Corpus Velazqueño I...*, p. 71. Similar referencia se registra en 1634: “Se pagan a Velázquez 2.000 rs. a quenta de 449.120 maravedís que se le deven al dicho otorgante de su salario de cinco años [...]”. En Ángel Aterido: *Ibidem*, p. 104; asimismo, en 1648 se dispone abonar los atrasos como pintor por un valor de 34.000 reales. En Ángel Aterido: *Ibidem*, p.189. Tras el fallecimiento de Velázquez la deuda, acumulada a lo largo de diecisiete años, es de 1.600 ducados. En Jonathan Brown. *Velázquez. Pintor...*, p. 191.

⁴⁵ María Asunción Flórez Asensio: *Teatro Musical Cortesano...*, p. 773.

⁴⁶ Louise K. Stein: Voz “Juan Hidalgo”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie y John Tyrell (ed.), Londres, Macmillan, 200, N° XII, p. 249.

es gracias a esta consideración que “no parece se le rebaje nada de cuanto goza”⁴⁷. Referencias económicas de Calderón e Hidalgo encontramos, por ejemplo, en *Ni Amor se libra de amor*, reestrenada en 1679. Por su labor, Hidalgo recibió 1.000 reales mientras Calderón recibió 200 ducados⁴⁸. 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”⁴⁹. 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”⁵⁰.

Juan Hidalgo, a pesar de las dificultades señaladas, ha sido considerado un músico afortunado frente a la situación compartida por los miembros de su oficio:

“Mientras está claro que unos pocos e invaluable músicos prosperaron [...]Mateo Romero y el compositor de música teatral cortesana, Juan Hidalgo, quien fue remunerado más allá de su salario como arpista), muchos sufrieron verdaderas dificultades financieras”⁵¹.

⁴⁷ Andrés Ruiz Tarazona: “Efemérides y noticias...”, pp. 185.

⁴⁸ Juan Hidalgo compuso música para la primera representación en 1662, por lo que aquí recibió 1.000 reales “[...]por auer puesto la música de la loa y auer asistido a los ensayos y fiesta [...]”, mientras Calderón recibió 200 ducados “[...] por la loa y por auer enmendado la comedia[...]”. María Asunción Flórez Asensio: *Teatro Musical Cortesano...*, p. 753.

⁴⁹ José Subirá: “La música en los ambientes y cuadros velazqueños”, *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Nº 11, 2º semestre, 1960, p. 24.

⁵⁰ Louise K. Stein: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 306.

⁵¹ “While it is clear that a few favorite and invaluable musicians prospered[...], Mateo Romero, and the court theatrical composer Juan Hidalgo, who was remunerated above and beyond his stated salary as harpist), many suffered real financial hardship” (mi traducción). Louise K. Stein: “Musical Patronage...”, pp. 618-619.

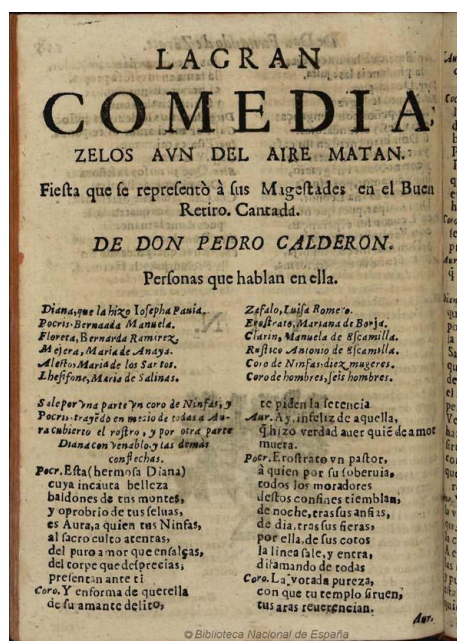
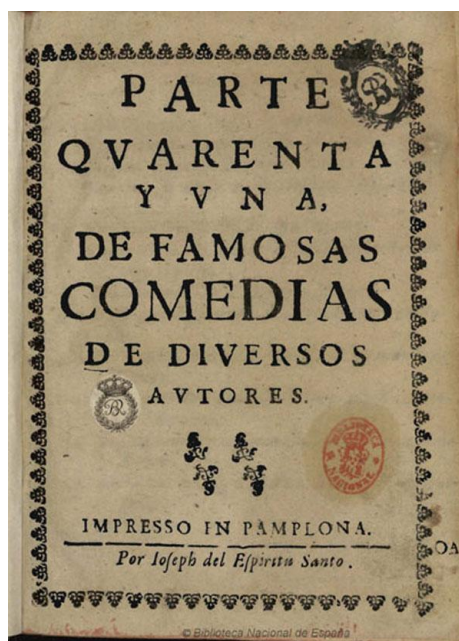


Fig. 13. *Parte 41 de Famosas Comedias de diversos autores*. Fig. 14. Calderón de la Barca: *Zelos aun del aire matan*.

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 representaciones⁵², 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.

⁵² “[...]el compositor argentino Pedro Sáenz y el escritor José Guillermo García Valdecasas [...]pusieron en pie una versión de esta obra que se ofreció en concierto en Colonia el 9 de octubre de 1981 bajo la dirección de Salvador Mas, al frente de la Orquesta de la Radio de Colonia. En la temporada oficial 1982 del Teatro Colón de Buenos Aires se dieron cinco representaciones de esta misma versión [...]bajo la dirección de Antonio Russo, con la Orquesta Estable del Teatro. La dirección escénica fue de ángel Bianco”. Andrés Ruiz Tarazona: “Efemérides y noticias...”, p. 187. En 2008 fue estrenada en la Universidad Drama Studio de Sheffield.

La Ciencia de la Música

“¿Pues tengo la culpa yo, di, para que te lo pague?”

“Tampoco la tengo yo, y tengo la pena”

Rústico y Eróstrato, *Celos aun del aire matan*⁵³.

Sobre atrasos salariales sabían los artistas que trabajan en la corte. Es el caso del también arpista Bartolomeo 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 político desde 1638. Tras una orden de pago del Rey, sigue sin recibir lo debido pasado un año, regresando a Italia un año más tarde, en 1655⁵⁴. Veinte años después será su hijo Jacinto quien reciba 14.000 reales del salario de su padre⁵⁵.

Revisiones salariales a la baja no eran 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 las siguientes reducciones:

“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 baxó á todos la décima parte, quedaron en 90, y en el año 1622 se redujeron á 400 reales, corriendo en esta forma hasta el de 1626, que, por consulta del Duque, volvió a

⁵³Calderón de la Barca, *Celos aun del aire matan*, Jornada I, versos 435-437. En Enrique Rull Fernández: *Estudios y Edición Crítica de Celos...*, p. 154.

⁵⁴ Robert Stevenson: Voz “Jovenardi/Giovenardi, Bartolomeo”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie y John Tyrell (ed.), Londres, Macmillan, 2001, No. XII, p. 270.

⁵⁵ 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” (“oltre al ruolo di musicista, svolse anche quello di consigliere politico ed economico; provvide personalmente all'acquisto di alcuni strumenti musicali per la Real Capilla, come si desume dalla dichiarazione del figlio Jacinto che, nel 1675, ricevette 14.000 reali come pagamento di alcune commissioni del padre”), (mi traducción). Luca Mancini: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 62, 2004.

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”⁵⁶.

Henry Butler, también llamado Enrique Botelero, compositor e intérprete de la Real Capilla como “*musico violon o musico de bihuela de arco*” (1623–52) fue además, enseñante del rey, siendo nombrado *gentilhombre de casa* en 1637⁵⁷. Ese mismo año recibe 200 ducados, indicándose la indumentaria a la que tiene 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 esceder de 120 reales”. En esta ocasión, por cierto, al ya citado Giovenardi se le mantiene la merced de 100 ducados⁵⁸.

En este listado está incluido Velázquez, quien verá 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 jardineros⁵⁹.

El camino profesional era, como vemos, arduo. Asimismo, procurarse descanso tras una honorable trayectoria no resultaba en absoluto sencillo. Como ejemplo, las dificultades sufridas por el maestro de la Real Capilla, el prestigioso Carlos Patiño (1600-1675), al solicitar retirarse en 1660, tal y como narra 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

⁵⁶ Ángel Aterido: *Corpus Velazqueño I...*, p. 118.

⁵⁷ Elizabeth V. Phillips: Voz “Henry Butler”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie y John Tyrell (ed.), Londres, Macmillan, 2001, No. XII.

⁵⁸ Ángel Aterido: *Corpus Velazqueño I...*, p.118.

⁵⁹ Ángel Aterido: *Ibidem*, p. 118.

me daré por servido de que continúe en su ministerio, esperando tendrá salud para poderlo hacer”⁶⁰.

Talento y Jerarquía

“¿Qué poder soberano hay que se oponga a mi poder?”

Diana, *Celos aun del aire matan*⁶¹.

Con el precedente, entre otros, de *La Púrpura de la Rosa*⁶², *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 (Pocris) 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 es una característica compartida por *Las Meninas* y por la tradición teatral presente en *Celos aun del aire matan*:

“[...]hoy podemos valorar su singularidad de la misma manera que en el cuadro de *Las Meninas* vemos una fusión de personajes sublimes y bajos que es algo más que la superposición de amos y criados. Calderón, como Velázquez, se pintó a sí mismo, muchas veces en sus comedias y autos, dándonos una lección interpretativa de sus obras y apelando a la inteligencia de los espectadores”⁶³.

⁶⁰ Archivo de Palacio de Oriente, Leg.º de la Cap.ª Alta, 12 de octubre de 1660. En Danièle Becker: “El intento de fiesta real...”, p. 302.

⁶¹ Pedro Calderón de la Barca: *Celos aun del aire matan*. 1660, Jornada II, versos 1051-1053. En Enrique Rull Fernández: *Estudio y Crítica de Celos...*, p. 170.

⁶² “Obra anticipadora, *La Púrpura de la Rosa* posee un tono, un aire de teatro mitológico que en los temas e incluso en los versos [...]refleja un espíritu [...]antecedente inmediato de *Celos aun del aire matan*”. Enrique Rull Fernández: *Estudio y Crítica de Celos...*, p. 67.

⁶³ Aurora Egido: *Zarzuelas y óperas...*, p. 150.



Fig. 15. Paolo Veronese: *Céfalo y Procris*.

Velázquez, como superintendente de obras particulares, había ubicado *Venus y Adonis* de Veronese, inspiración para *La Púrpura de la Rosa*, y *Céfalo y Procris*, para *Celos aun del aire matan*, en la galería sur del Alcázar⁶⁴, con la intención de ser admiradas durante la recepción de los enviados de Luis XIV en 1659. Se trataba de la preparación de la firma del Tratado de los Pirineos para afianzar la pacificación entre ambos países, y que incluía el matrimonio de M^a Teresa de Austria, hija de Felipe IV, con el futuro Luis XIV:

“Bajo la supervisión de Diego Velázquez, la decoración y mobiliario del Alcázar, y especialmente del Salón de los Espejos, fueron establecidos para proyectar la deseada imagen de los Habsburgo españoles, las virtudes de la

⁶⁴ Ambas obras fueron elegidas por Velázquez en 1651 para Felipe IV: “Las dos pinturas permanecieron juntas en la colección real española hasta comienzos del siglo XIX cuando José Bonaparte se apropió de Céfalo”. Peter Humfrey: Voz “Venus y Adonis de Veronés”, *Enciclopedia Fundación Amigos del Museo del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado.

Infanta y el nuevo papel de Felipe IV como rey en el arte de la paz y la reconciliación”⁶⁵.

Las *Metamorfosis* ovidianas son una fuente inagotable de inspiración literaria, pictórica y musical⁶⁶. La temática de estas producciones no era casual. Así, la combinación de distintas expresiones artísticas procuraba alabar el honor monárquico tanto como exaltar el poder nacional⁶⁷.

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

⁶⁵ “Under the supervision of Diego Velázquez, the decorations and furniture of the Alcázar palace and especially of the Hall of Mirrors, were arranged to Project the desired image of the Spanish Hapsburgs, the virtues of the Infanta, and the new role of Philip IV as King in the arts of peace and reconciliation” (mi traducción). Louise K. Stein: “Opera and the Spanish Political Agenda”, *Acta Musicologica*, Vol. 63, Fasc. 2, abril-diciembre 1991, p. 134.

⁶⁶ “Calderón ha urdido con gran habilidad una trama que estaba ausente en el original ovidiano, pues al combinar la historia de Céfalo y Pocris con la de Eróstrato [...]Ha remozado el mito dándole una vertiente dramática y teatral de gran efectividad, mezclando el espectáculo aristocrático [...]con el popular, mediante unos versos que permiten al músico Hidalgo un magnífico juego de variantes de refinamiento italiano con elementos de sabor folclórico español”. Enrique Rull Fernández: *Estudio y Crítica de Celos...*, p. 75.

⁶⁷ “[...]las fiestas y el teatro ocupaban un lugar privilegiado en todas las cortes europeas [...]servían como instrumentos de poder a la vez que desarrollaban todo un mecanismo simbólico que se plasmaba con claridad en la monarquía de los Austrias”. M^a García Guijarro: *El nacimiento...*, p. 23.

la dicha fiesta se está ensayando en una casa que el señor Marqués de Liche había mandado alquilar para los ensayos [...]»⁶⁸.

El Ayuntamiento se debe hacer cargo de 500 reales por día de cancelación por cada compañía, por un total de 10.500. Esto se produce por las quejas ante las anulaciones producidas cada vez que se necesitaban artistas en la corte, perjudicando a las producciones populares, pues siempre prevalecía el espectáculo cortesano⁶⁹.



Fig. 16. Angelo Colonna: *Boceto para un techo del Buen Retiro*. (Medallones: *Céfalo y Procris*).

Calderón utilizó este argumento en dos ocasiones: en su ópera *Celos aun del aire matan* y en una comedia burlesca algo posterior, *Cefalo y Pocris*, parodiando la primera. Que escribiera una parodia indica que la ópera era conocida, y que formaba parte del repertorio. Sobre *Celos aun del aire matan* también realizó una parodia Alonso de Olmedo, *Píramo y Tisbe*⁷⁰,

⁶⁸ Enrique Rull Fernández: *Estudio y Crítica de Celos...*, p. 107.

⁶⁹ María Asunción Flórez Asensio: *Teatro Musical Cortesano...*, p. 946.

⁷⁰ Louise K. Stein: “Opera and the Spanish Political...”, p. 166.

Celos aun del aire matan es el fruto de una relación artística de primera categoría. Calderón e Hidalgo, como 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 musicales en su ensombrecido fondo, sino que nos presenta a quienes eran el público de los libretistas, músicos y autores cortesanos quienes, por su parte, procuraban 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.

Bibliografía

APARICIO MAYDEU, Javier (ed.): *Estudios sobre Calderón*. Madrid, Clásicos Críticos, Istmo, 2000.

ATERIDO, Ángel (ed.): *Corpus Velazqueño I. Documentos y textos*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000.

_____ : *Corpus Velazqueño II. Documentos y textos*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2000.

BAUER, George; BAUER, Linda: "Portrait practice in <Las Meninas>", *Notes in the History of Art*, Vol. 19, No. 3, primavera 2000, pp. 37-42.

BECKER, Danièle: "El intento de fiesta real cantada. Celos aun del aire matan", *Revista de Musicología*, Vol. 5, No. 2, 1982, pp. 297-308.

BIBERMAN, Efrat: "A Psychoanalytic View of Velázquez's <Las Meninas>", *Narrative*, Vol. 14, No. 3, Ohio State University Press, octubre 2006, pp. 237-254.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid”, *Revista de Musicología*, Vol. 7, No. 2, julio-diciembre 1984, pp. 301-333.

_____ : “The Double Harp in Spain from the 16th to the 18th Centuries”, *Early Music*, Vol. 15, No. 2, Plucked String Issue, mayo 1987, pp. 148-163.

BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma, 1995.

_____ : *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

BRUNEL, Antoine de: *Voyage d’Espagne*. Charles de Sercy (impr.), cap. XVIII, 1655. Disponible en Academia-e, Universidad Pública de Navarra: <http://academica-e.unavarra.es/handle/2454/7209> (última consulta: 25 de mayo de 2015).

BOUZA, Jonathan: Cortes festejantes. Fiesta y ocio en el Cursus Honorum Cortesano I. *Manuscripts*, N° 13, 1995, pp. 185-203.

CARRERAS, Juan José: “<Conducir a Madrid estos moldes>: producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral <Destinos vencen finezas>”, *Revista de Musicología*, Vol. 18, No. 1-2, enero-diciembre 1995, pp. 113-143.

CHASE, Gilbert: “Origins of the Lyric Theater in Spain”, *The Musical Quarterly*, Vol. 25, No. 3, Julio 1939, pp. 292-305.

COHEN, Kathleen (y otros): “Digital culture and the practices of Art and Art History”. *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 2, junio 1997, pp. 187-216.

COLOMINA TORNER, Jaime: “Calderón de la Barca y Toledo”, *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, No. 42, 2000, pp. 141-162.

DOWLING, John: “Fortunes and Misfortunes of the Spanish Lyric Theater in the Eighteenth Century”, *Comparative Drama*, Vol. 31, No. 1, “Drama and Opera of the Enlightenment”, primavera 1997, pp. 129-157.

EGIDO, Aurora: *Zarzuelas y óperas a lo divino y a lo humano de Calderón de la Barca*. Castilla, Estudios de Literatura, 2009, pp. 134-165.

FERRER VALLS, T.: “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, 2003, pp. 27-37.

FLÓREZ ASENSIO, M^a Asunción: “El Marqués de Liche: Alcaide del Buen Retiro y “Superintendente” de los Festejos Reales”, *Anales de Historia*, No. 20, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 145-182.

_____ : *Teatro Musical Cortesano en Madrid: espacios, intérpretes y obra*. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Arte II (Moderno), 2005.

_____ : “<Salgan racionales ruiseñores>. Músicos de las compañías teatrales de Madrid durante el siglo XVII”, *Revista de Musicología*, Vol. 31, No. 1, junio 2008, pp. 41-78.

FRACCHIA, Carmen: “El olvido de las obras del esclavo pintor Juan de Pareja”, *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*. Siracusano, Gabriela (ed.), Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2007, pp. 69-82.

GALLEGO, Julián: *Arte Hispalense en Sevilla. Velázquez en Sevilla*. Madrid-Barcelona, Seix Barral, 1974.

GALLEGO Y BURÍN, Antonio (ed.): *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, 1960.

GARCÍA FRAILE, Dámaso: “La música española del siglo XVII”, Línea actual de investigación”, *Revista de Musicología*, Vol. 20, No. 1, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: La investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones I, enero-diciembre 1997, pp. 117-153.

GARCÍA GUIJARRO, M^a: *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*.

Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Filología Española II, Literatura Española.

GASTA, Chad M.: “The Politics of Painting: Velázquez and Diplomacy in the Court of Philippe IV”, *Letras Hispanas*, No. 3, 2006, pp. 1-20.

GÓMEZ GÓMEZ, Jorge: “La autoridad de Felipe IV a través del Arte”, *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*. Baraibar, Á.; Insúa, M. (ed.), Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 113-126.

GÓMEZ PINTOR, M^a Asunción: “Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y Arcos”, *Revista de Musicología*, Vol. 16, No. 6. XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones, Vol. 6, 1993, pp. 3459-3475.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español”, *Revista de Musicología del CSIC*, No. 52, 1997, pp. 101-142.

_____: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”. *Anuario Musical*, No. 56, 2001, pp. 83-88.

GUDIOL, José: *Velázquez.1599-1660, Historia de su vida. Catálogo de su obra. Estudio de la evolución de su técnica*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1973.

HELLWIG, Karin: “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, H^a del Arte, No. 20-21, 2007-2008, pp. 85-112.

HUMFREY, Peter: Voz “Venus y Adonis de Veronés”, *Enciclopedia Fundación Amigos del Museo del Prado*. Fundación Amigos del Museo del Prado.

IZQUIERDO, J. Antonio: *Las Meninas en el objetivo*. Colección Desórdenes, Biblioteca de Ensayo, Lengua de Trapo, 2004.

KELLWIG, Karin: “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, Hª del Arte, No. 20-21, 2007-2008, pp. 85-112.

KUBLER, George: “Three remarks on the Meninas”, *The Art Bulletin*, Vol. 48, No. 2, junio, 1966, pp. 212-214.

LAIRD, Paul R.: “The dissemination of the Spanish Baroque Villancico”. *Revista de Musicología*, Vol. 16, No. 5. XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones, Vol. 5, 1993, Sociedad Española de Musicología, pp. 2857-2864.

LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola: “Jácara con variedad de tonos”, *Revista de Musicología*, Vol. 32, No. 2, julio 2009, pp. 397-448.

LOBATO LÓPEZ, María Luisa: “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*, García García, Bernardo J. y Lobato López, Mª Luisa (coords.), Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 89-114.

LOLO, Begoña: “La recepción del primer barroco en la Real Capilla”. *Recerca Musicològica*, Proyecto *Sólo Madrid es Corte. La construcción de la Monarquía Católica. Siglos XVII-XVIII*. Instituto Universitario “La Corte en Europa” Red de Investigación de la Comunidad de Madrid, 2007, pp. 67-81.

MANCINI, Luca: Voz “Giovenardi, Bartolomeo”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 62, 2004.

MARTÍNEZ MILLÁN, José: “Corte y casas reales en la monarquía hispana: la imposición de la casa de Borgoña”. *Obradoiro de Historia Moderna*, No. 20, 2011, pp. 13-42.

_____: “La Corte de la Monarquía Hispánica”, *Studia Historica*, No. 28, 2006, pp. 17-61.

McLEISH, Martin: “An inventory of musical instruments at the Royal Palace, Madrid, in 1602”, *The Galpin Society Journal*, Vol. 21, marzo 1968, pp. 108-128.

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis R.: “Un pintor ennoblecido: “la nobleza y lustroso linaje” de los padres de Velázquez”, *Laboratorio de Arte*, No. 12, Sevilla, 1999, pp. 125-134.

MOFFITT, John F.: “Anatomía de <Las Meninas>”, *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Vol. 7, No. 21, 1986, pp. 173-183.

MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*. Casa de España en México, Presencia, 1950.

NOVERO PLAZA, Raquel: “La familia de Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez: consideraciones sobre los personajes del cuadro <la familia del pintor>”, *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, No. 72-73, Vol. 2, 2006-2007, pp. 177-191.

PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas* (detalle). Simón Faxardo, Sevilla, 1649. Disponible en Biblioteca Digital: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092837&page=1> (última consulta: 25 de mayo de 2015)

PALOMINO, Antonio: “Vida de Don Diego Velázquez de Silva”, *Parnaso pintoresco laureado español*, 1724. Miguel Morán Turiña (ed.), Akal, Colección Fuentes de Arte, 2008.

PHILLIPS V., Elizabeth: Voz “Butler, Henry/Botelero, Enrique”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, No. XII, Stanley Sadie y John Tyrell (ed.), Londres, Macmillan, 2000.

REY, Pepe: *Velázquez y el poder de la Música*. Madrid, Programa Compañía Nacional de Danza, *Por vos muero, Arcangelo, Ofrenda de Sombras, Multiplicidad, Formas de Silencio y Vacío*, Teatro Real, mayo-junio 2000, pp. 40-75.

RIELLO VELASCO, José: “Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta. Datos documentales para su biografía”, *De Arte*, No. 3, 2004, pp. 105-132.

RULL FERNÁNDEZ, Enrique: “Celos humano y divinos en Calderón (En torno a Celos aun del aire matan)”. Domínguez Matito, Francisco; Lobato López, M^a Luisa (coords.): *Memoria de la palabra, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Vol. 2, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002, pp. 1554-1568.

_____: *Estudio y Crítica de Celos aun del aire matan de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004.

RUIZ TARAZONA, Andrés: “Efemérides y noticias: III Centenario de Juan Hidalgo”, *Revista de Musicología*, Vol. 8, No. 1, II Congreso Nacional de Musicología, Madrid-El Escorial, 1983, enero-junio 1985, pp. 181-190.

SALOMON, Nanette: “The Queen in <Las Meninas>”, *Notes in the History of Art*, Vol. 4, No. 2-3, Ars Brevis Foundation, invierno-primavera 1985, pp. 72-74.

STEIN, Louise K.: “Musical patronage: the spanish royal court”, *Revista de Musicología*, Vol. 16, N^o 1, XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas Musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones, Vol. 1, 1993, pp. 615-619.

_____: “Opera and the Spanish Political Agenda”, *Acta Musicologica*, Vol. 63, Fasc. 2, abril-diciembre 1991, pp. 125-167.

_____: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993.

_____: Voz “Hidalgo, Juan”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, N^o XII, Stanley Sadie y John Tyrell (ed.), Londres, Macmillan, 2000.

STEVENSON, Robert: “Espectáculos Musicales en la España del siglo XVII”, *Revista Musical Chilena*, N^o XXVII, No. 121-122, enero-junio 1973, pp. 3-44.

_____ : Voz “Jovenardi/Giovenardi, Bartolomeo”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sadie, Stanley y Tyrell, John (ed.), Londres, Macmillan, 2001, N° XII, p. 270.

SUBIRÁ, José: *Celos aun del aire matan. Ópera del siglo XVII, texto de Calderón y música de Juan Hidalgo*. Barcelona, Instituto de Estudios Catalanes, 1933.

_____ : “La música en los ambientes y cuadros velazqueños”, *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, No. 11, 2º semestre 1960, pp. 19-39.

_____ : “Le style dans la musique théâtrale espagnole”, *Acta Musicologia*, Vol. 4, Fasc. 2, abril-junio 1932, pp. 67-75.

UNDERWOOD JR., Robert Milton: *Critical analysis of Diego Velázquez's Las Meninas*. Underwood, Home Austin, 2008.

VEGA, Daniel: “El Barroco musical español: precisiones sobre su naturaleza”, *Revista de Musicología*, Vol. 4, No. 2, julio-diciembre 1981, pp. 237-267.

WAITE, Geoffrey: “Lenin in Las Meninas: and essay in historical-materialist”, *History and Theory*, Vol. 25, No. 3, octubre 1986, pp. 248-285.

WICKS, Robert: “Using artistic masterpieces as philosophical examples: The case of Las Meninas”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 68, No. 3, verano 2010, pp. 259-272.

Listado de Imágenes

Figura 1. Diego Velázquez: *Felipe IV*. 1623-1628, óleo sobre lienzo, 198 x 101, 5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P01182. Disponible en Museo Nacional del Prado-Galería online: https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01182.jpg (última consulta: 25 de mayo de 2015).

Figura 2. *Nombramiento de Velázquez como Aposentador de Palacio. 1652 (Detalle)*. Archivo General de Palacio 1084, expt. 9. En Jonathan Brown: *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 215.

Figura 3. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Francisco Pacheco*. h.1620, óleo sobre lienzo, 41 x 36 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P01209. Disponible en Museo Nacional del Prado-Galería online: https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01209.jpg (última consulta: 25 de mayo de 2015).

Figura 4. Francisco Pacheco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella [...] y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas* (detalle). Simón Faxardo, Sevilla, 1649, p. 110. Disponible en Biblioteca Digital: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092837&page=1> (última consulta: 25 de mayo de 2015).

Figura 5. Pedro Teixeira: *Topographia de la Villa de Madrid Descrita por Don Pedro Texeira*. Salomon Saurij (ed.), Amberes, 1656, 1 plano en 20 hojas grabado, perspectiva caballera de sur a norte, escala de 1:1.800. Biblioteca Digital Hispánica, N° de Inventario 23233. Disponible en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061128> (última consulta: 25 de mayo de 2015).

Figura 6. Antonio Palomino: “Vida de Velázquez” (Detalle), *El Parnaso Español pintoresco laureado*, 2ª ed., Madrid, 1797. En Karin Hellwig: “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, Hª del Arte, N°. 20-21, 2007-2008, p. 88.

Figura 7. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Las Meninas* (Detalle: “Mari Bárbola y Nicolás Pertusato”). 1656, óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P01174. Disponible en Museo Nacional del Prado-Galería online: https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01174.jpg (última consulta: 25 de mayo de 2015).

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, P-06814. Disponible en Museo Nacional del Prado-Galería online: https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P06814.jpg (última consulta: 25 de mayo de 2015).

Figura 9. Jacob Jordaens: *Apolo vencedor de Pan*. 1636-1638, óleo sobre lienzo, 180 x 270 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P01551. Disponible en Museo Nacional del Prado-Galería online: https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01551.jpg (última consulta: 25 de mayo de 2015).

Figura 10. *Dibujo del Coliseo del Buen Retiro*. Archivo de Palacio, Madrid. Biblioteca Miguel de Cervantes. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/calderon/verfoto.formato?foto=graf/bibliotecaimagenes/Bc/bc4.gif&subtitulo=subtituloimg.gif&pie1=Dibujo+del+Coliseo+del+Buen+Retiro+con+la+distribuci%F3n+de+aposentos+\(Archivo+de+Palacio%2C+Madrid\)](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/calderon/verfoto.formato?foto=graf/bibliotecaimagenes/Bc/bc4.gif&subtitulo=subtituloimg.gif&pie1=Dibujo+del+Coliseo+del+Buen+Retiro+con+la+distribuci%F3n+de+aposentos+(Archivo+de+Palacio%2C+Madrid)) (última consulta: 25 de mayo de 2015).

Figura 11. Grabado anónimo: *Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, 1682, Biblioteca Nacional de París. En Ángel Carrascosa Almazán y Miguel Ángel de las Heras (coord.): *Celos aun del aire matan*, Programa Teatro Real, Fundación del Teatro Lírico, Madrid, 2000, p. 20.

Figura 12. *Pocris, por quien muero*. (Pocris, *Celos aun del aire matan*, Jornada III, 1660, manuscrito de Évora). *Celos aun del aire matan*, Programa Teatro Real, Fundación del Teatro Lírico, Madrid, 2000, p. 131.

Fig. 13. *Parte 41 de Famosas Comedias de diversos autores*, Joseph del Espíritu Santo, Pamplona, 1675?. Madrid, Biblioteca Nacional, N° Signatura TI/16/41. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/parte-quarenta-y-una-de-famosas-comedias-de-diversos-autores/> (última consulta: 25 de mayo de 2015).

Figura 14. Calderón de la Barca: “Zelos aun del aire matan”, *Parte 41 de Famosas Comedias de diversos autores*, Joseph del Espiritu Santo, Pamplona, 1675?. Madrid, Biblioteca Nacional, N° de Signatura TI/16/41. Disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/zelos-aun-del-aire-matan/> (última consulta: 25 de mayo de 2015).

Fig. 15. Paolo Veronese: *Céfalo y Procris*. 1580-1582, óleo sobre lienzo, 162 x 185 cm Estrasburgo, Museo de Bellas Artes. Disponible en Wikimedia Foundation: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Cephalus_and_Procris.jpg (última consulta: 25 de mayo de 2015).

Fig. 16. Angelo Colonna: *Boceto para un techo del Buen Retiro*. h.1659, óleo sobre lienzo, 187 x 281 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, P02907. Disponible en Museo Nacional del Prado-Galería online: https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P02907.jpg (última consulta: 25 de mayo de 2015).