

Consolación Camino Navarro

**Consejería de Desarrollo Educativo y Formación
Profesional de la Junta de Andalucía**

<https://orcid.org/0009-0000-1097-9986> 

El contexto e influencia socio-musical en la obra de Velázquez

The socio-musical context and influence on the
work of Velázquez

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.03>
ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 46-63

Recibido el : 09-09-2023
Aceptado el : 25-10-2023

Resumen

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) fue un pintor barroco español considerado uno de los máximos exponentes de la pintura española y maestro de la pintura universal. Su catálogo consta aproximadamente de 130 obras caracterizadas por su versatilidad, en las que abordó una amplia gama de temas, destacando la capacidad para capturar la esencia de sus personajes y su genialidad para realizar retratos.

Habiéndose formado desde una edad muy temprana en el taller de su suegro, Francisco Pacheco (1564-1644), figura muy vinculada a los escenarios eclesiásticos e intelectuales de Sevilla, es probable que Velázquez hubiese contactado desde temprana edad con músicos destacados y ambientes musicales de diversa índole. A pesar de ello, la impronta de temas musicales que Velázquez ha trasladado a sus cuadros destaca por la escasez de obras destinadas a ensalzar la música popular, profana o religiosa.

Por ello, a lo largo de este artículo se va a proceder al seguimiento de las distintas etapas y ambientes pictóricos de Velázquez para dilucidar qué música percibió y lo acompañó durante toda su vida.

Palabras Clave: Velázquez, Barroco, música popular

Abstract

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez was a Spanish Baroque painter considered one of the greatest exponents of Spanish painting and a master of universal painting. His catalogue consists of approximately 130 works characterised by his versatility in which he tackled a wide range of themes in his works, highlighting his ability to capture the essence of his characters and especially his genius for masterful portraits.

Having trained from a very early age in the workshop of Francisco Pacheco, who was linked to the ecclesiastical and intellectual scenes of Seville, it is likely that Velázquez would have been in contact with prominent musicians and musical circles of various kinds from an early age. Despite this, Velázquez's imprint of musical themes in his paintings is notable for the scarcity of works intended to praise either popular, secular or religious music.

Therefore, throughout this article we will proceed to follow the different stages and pictorial environments of Velázquez to elucidate what music he perceived and accompanied him throughout his life.

Key words: Velázquez, Baroque, popular music

Introducción

Según la periodización del musicólogo alemán Manfred Bukofzer (1910-1955), el período denominado Barroco temprano oscila entre los años 1580 a 1630, mientras que el Barroco medio abarca los años comprendidos entre 1630 y 1680, por lo que fueron estas dos etapas las que acompañaron a Velázquez durante su vida (Ulrich, 1998).

En el aspecto musical, a Velázquez no se le atribuyen muchas pinturas de músicos o con iconografía musical en su obra conocida. Era principalmente un pintor de retratos y pinturas de época y gran parte de su trabajo se centraba en la representación de la nobleza y la vida en la corte española de su tiempo. La elección de los temas de sus pinturas estaba influenciada por los encargos que recibía de la corte y por los gustos de sus patrocinadores y mecenas. Contemplando esta situación, podemos deducir que es posible que simplemente no recibiese muchos encargos relacionados con la música o que no sintiera un interés particular en explorar este tema en su obra. No obstante, resulta difícil entender que dada la influencia que ejercieron otros pintores sobre Velázquez- tanto de la escuela italiana como flamenca- no hubiese reflejado en sus obras las costumbres artísticas musicales con las que convivió a nivel popular o en la corte madrileña.

Como sabemos, Velázquez asimiló algunas de las cualidades de Tiziano (ca. 1488-1576) gracias a las referencias dadas por Pacheco. Subsiguientemente, Velázquez incorporaría técnicas y pinceladas, así como citas directas a la obra de Tiziano, como podemos comprobar en el tapiz del cuadro de *Las Hilanderas* (1657) que está basado en *El rapto de Europa* (ca.1562). No obstante, Tiziano sí realizó algunas obras con clara invocación musical, como dejó constancia en la *Venus recreándose en la música* (1550) o *Concierto campestre* (1510).

Igualmente, hubo otros pintores que de forma directa realizaron alegorías a la música como fue el caso de Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) y Rubens (1577-1640) que en una de sus colaboraciones pintaron *El Oído*. Esta obra, custodiada actualmente en Museo del Prado, parte de una colección sobre los cinco sentidos realizada para los Archiducos de Austria y en la que se muestra, sobre una alfombra y en lugar central, una ninfa desnuda cantando y tocando el laúd y un querubín que sostiene la partitura. Con gran detalle se observa en la mesa un libro abierto de madrigales¹ de Peter Philips (1560-1628), organista de los archiducos, rodeada de instrumentos, y de frente, invitando al espectador, la música escrita en dos cánones legibles. Además en el conjunto del cuadro -y según descripción dada por Victor Pliego (1997, p.324) se observa: un clavicémbalo, cinco violas *da gamba* (dos altos, dos tenores y un bajo), un violin *pochette*, un violin de discanto polilobulado, una *lira da braccio*, un laúd, una madora, un arpa, una flauta tenor, una soprano de marfíl, otras flautas en un estuche, una chirimía discanto, un silbato, dos reclamos de caza, un sacabuche, tres cornetas, una tuerta, una recta y una tenor (lisarda), tres cuernos, uno de ellos de bronce, una

¹ El madrigal es una composición de tres a seis voces sobre un texto profano.

trompa francesa, una inglesa y otra de correo, un tambor militar, dos campanas, dos campanillas, dos cencerros y nueve cascabeles. Por otro lado, al final de la escena, están cantando y tocando un laúd, dos trompetas, una flauta alemana, un oboe, otro laúd y una viola.

Este alarde de conocimiento y expresión visual de instrumentos musicales de la época que realizan Jan Brueghel el Viejo y Rubens, contrastan con la moderación en la representación de instrumentos musicales en la obra de Velázquez en la que a lo largo de su carrera tan sólo pintó tres cuadros con escasos instrumentos o evocación musical: *Tres Músicos* (1618), *Las Hilanderas* y *Mercurio y Argos* (1659).

Eta­pa Sevillana o de formaci­on, hasta 1622.

Desde su nacimiento en 1599 hasta el 1622 -año que se traslada a Madrid- Velázquez participó en su etapa de infancia y juventud de un período de gran actividad cultural en Sevilla destacando la música de Francisco Guerrero (1528-1599). Guerrero fue un destacado compositor y maestro de capilla en la Catedral, especialmente conocido por su música sacra. Entre sus obras podemos destacar 17 misas, 2 oficio de difuntos, 23 himnos, unos 105 motetes impresos y un ciclo de magnificats². Destacan también las *Canciones y villanescas espirituales* (Ulrich, 1998).

También en Sevilla, el pintor oiría la música de Cristóbal de Morales (1500-1553) considerado uno de los compositores más importantes del Renacimiento temprano, siendo el principal representante de la escuela polifónica andaluza y cuya música seguiría escuchándose en años venideros, ya que sus partituras se convirtieron en la base para innumerables adaptaciones instrumentales, sobre todo para vihuela, teclado o arpa, que estuvieron entre las más populares para amenizar reuniones sociales (*Ibid*).

² Composiciones musicales que ponen en música un himno bíblico de alabanza y gratitud pronunciado por la Virgen María.

Ciertamente, también conocería las obras de Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664), compositor cuyo legado musical está considerado entre las más sobresalientes del Barroco español, destacando en la composición de villancicos. Asimismo, conocería las obras de Juan Vásquez (1500-1563), compositor español del Renacimiento que, a pesar de ser extremeño, se le considera vinculado al grupo de los compositores renacentistas andaluces. Se le conoce principalmente por su obra profana compuesta de villancicos, canciones y sonetos y por su única obra religiosas que ha llegado hasta nosotros: su monumental *Agenda defunctorum*.

En su callejear por los ambientes musicales y catedralicios, Velázquez coincidiría con Francisco Correa de Arauxo (1584-1654), uno de los compositores y organistas andaluces más importantes de la época de transición entre el Renacimiento y el Barroco. En su música se unen el contrapunto y la armonía de la polifonía renacentista con un ritmo vivo y

con melismas virtuosos, lo cual es propio de la música española de su tiempo (Cea, 2009). Su libro, *Facultad orgánica* (1626) de interesante carácter pedagógico está considerado uno de los principales libros de música europea del siglo XVII.

Respecto a su asistencia a conciertos musicales en la catedral hispalense durante la festividad del Corpus, Velázquez coincidiría con Fray Francisco de Santiago (1578-1644), un compositor portugués que desempeñó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla entre 1617 y 1642.

En este entorno de música sacra y profana el villancico era un género popular, y constituirá la mayor parte de la producción musical española de la época. Se componían multitud de villancicos para las distintas festividades religiosas como la Asunción, la Inmaculada Concepción, el Corpus Christi o la Navidad. En este período el villancico incrementa el número de voces (hasta ocho voces repartidas en dos coros) y



Figura 1. Villancico de Juan Vasquez. Fuente: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.do?id=1001074>

normalmente contaba con acompañamiento de violón, arpa y órgano. El Villancico tuvo un viaje de ida y vuelta, pues nació en el pueblo para manifestar su júbilo por la venida de Jesucristo y adoptado por la iglesia para cantar la alabanza al Salvador e incorporarlo a la liturgia de la misa (Ulrich, 1998, p. 259). Fue introducido por la reina Isabel la Católica cuando Fray Hernando de Talavera³ introdujo cantos en lengua vernácula sustituyendo así a los responsorios⁴ cantados en maitines de Navidad.

Velázquez fue testigo de la evolución del villancico y tal como afirma Mariano Lambea (2001, p. 60):

el proceso diacrónico de su evolución puede seguirse paso a paso, a la luz de los que se han publicado y estudiado hasta el momento. Y es entonces cuando se puede hablar de un villancico profano o civil y de un villancico sacro o religioso, de un villancico amoroso y de uno cortesano, de un villancico a dos voces y de otro a dos coros, de un villancico renacentista y de uno barroco...

En esta etapa Sevillana, Velázquez, habría disfrutado tanto de la música religiosa como de la música popular entre las que destacamos la *zarabanda*⁵, siendo los instrumentos que acompañaban a este baile la guitarra barroca y la percusión con las castañuelas, además de una parte vocal y la letra estaba relacionada con la temática picaresca (erótica, política, social...) considerado por los moralistas de la época como un baile indecente y vulgar, tal como afirmaría en el 1609 Juan de Mariana⁶:

solo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun á las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta; lo que se sabe es que se ha inventado en España, que la tengo yo por una de las graves afrentas que se podían hacer a nuestra nación.

No siendo de extrañar que la zarabanda tuviese poco predicamento ya que entre las instituciones eclesiásticas se encargaron de darle mala fama llegando incluso a estar prohibida en el año 1583. Algunas de sus letras decían:

“Póngome como rana
 nel cantico de la cama
 y cuando me viene la gana
 lo hago con mis amores.

³ Fray Hernando de Talavera, (1428-1507) fue un monje de la Orden de San Jerónimo, confesor y consejero de Isabel la Católica.

⁴ El responsorio es un canto litúrgico en el cual la entonación de los versículos por un solista o grupo de lectores-cantores es respondida por los asistentes con una breve vocalización.

⁵ Danza lenta desarrollada entre los siglos XVI y XVII cuyo origen es incierto, pero se atribuye a territorios hispánicos y colonias de América.

⁶ Juan de Mariana (1536-1624) fue un jesuita, teólogo e historiador español.

Póngome a la jineta
 encima de su bragueta
 y dígole: ¡meta, meta
 el zumo de sus piñones!”

Las prohibiciones no fueron efectivas ya que las mismas continuaron durante décadas. Así lo confirma en 1598 el poeta Lupercio Leonardo de Argensola que llega a denunciar, en un memorial dirigido al rey Felipe II, que “veíamos a las niñas de cuatro años en los tablados bailando la zarabanda deshonestamente” [(texto atribuido a Francisco Quiroga, (1601, p.851)].

La zarabanda se hizo muy popular y era comúnmente mencionadas en las obras de López de Vega, Góngora y Cervantes. Éste último cita en una de sus *Novelas ejemplares* (*El celoso extremeño*):

Pues, ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando le oyeron tocar el *Pésame dello* y acabar con el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España? No quedó vieja por bailar, ni moza que no se hiciese pedazos, todo a la sorda y con silencio extraño, poniendo centinelas y espías que avisasen si el viejo despertaba.

Otro tipo de música festiva, jovial y amada por el pueblo por sus letras desahogadas, e incluso frecuentada por la nobleza y que no escapó de los oídos de Velázquez fue *la chacona*, una danza lenta de compás ternario y de origen español que se hizo muy popular a principios del siglo XVII y que se extendió al resto de Europa a lo largo de ese siglo.

Al igual que ocurrió con la zarabanda, la chacona fue recogida literariamente por Cervantes (1547-1616) y López de Vega (1562-1635). Éste último en su libro *El amante agradecido* (1618) expuso:

¡Vida bona, vida bona,
 esta vieja es la Chacona!
 De las Indias a Sevilla
 ha venido por la posta;

Y en *La Dorotea*, López de Vega plasmó: “con que ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoroso silencio de las damas”.

En este ambiente festivo, y a la edad aproximada de 18 años Velázquez pinta su primer cuadro *Los tres músicos*⁷ en el que sí que aparecen instrumentos musicales. En

⁷ Datado entre 1617 o 1618 y recogido en el catálogo de López-Rey con el nº. 1.

el cuadro se muestra a tres jóvenes alrededor de una mesa comiendo, bebiendo y tocando instrumentos. Dos de ellos tocan sendas guitarra barroca y violín, y un tercero -y el más joven- mantiene una guitarra bajo el brazo mientras que sostiene con la mano una copa de vino y exterioriza una pícaro sonrisa como si revelase que el vino es el promotor del ambiente festivo que manifiestan. Se emplea aquí el recurso barroco de meter al espectador en el cuadro mediante la mirada de uno de los miembros, en este caso, la del niño y la del mono a su espalda. Barroca es también la estimulación de los sentidos que hay en el lienzo: oído, tacto, gusto y olfato se unen a la vista para hacer una especie de representación alegórica de los sentidos. El reloj actúa como catalizador que reconduce el significado de la escena hacia el conocido mensaje de las *vanitates* barrocas sobre la caducidad de los placeres y el inexorable poder del tiempo (Gállego, 1991, pp. 220-223).⁸

No hay duda de que Velázquez quiso representar el ambiente popular en el que seguramente había crecido y factiblemente participado, pintándolo con carácter narrativo de su época. De hecho, Peter Cherry (1999:78) afirmaría: estos cuadros “sólo consistiera en ofrecer situaciones con un aire de júbilo báquico, apropiado al ambiente de una taberna”.



Figura 2. Diego Velázquez. *Tres músicos*, 1618. Fuente: Gemäldegalerie, Berlín, Alemania.

⁸ Gállego, 1991, pp. 220-223, estudia el significado del reloj y particularmente del reloj de sol en las artes plásticas y la literatura, pero no menciona este cuadro velazqueño.

Tres etapas madrileñas: Entre los años 1623 a 1628 de 1630 a 1649 y de 1651 a 1960.

Cinco años más tarde, Velázquez viaja a Madrid para efectuar un estudio de las colecciones de pinturas de El Escorial. En este fugaz viaje, tuvo ocasión de retratar a Luis de Góngora (1561-1627) y de conocer a otros nobles influyentes. En el verano de 1623 y gracias a los contactos establecidos durante su viaje anterior a Madrid, y en especial Juan de Fonseca (1451-1564)⁹ se consiguió que el Conde Duque de Olivares llamase a Velázquez para retratar al rey Felipe IV. El retrato efectuado gustó extremadamente, de modo que, en octubre de 1623 se ordena a Velázquez que se traslade a Madrid y fue nombrado pintor del rey. Desde 1628 ostentó el cargo de pintor de cámara y su permanencia en Madrid se puede dividir en tres etapas: De 1623 a 1628, de 1631 a 1649 y de 1651 a 1660. Su afianzado puesto en la corte y su valía como pintor obtendría la admiración de otros artistas y músicos contratados en la corte por lo que su relación con la música e instrumentos musicales estaría a la orden del día.

Dentro del Alcázar de Madrid, la Capilla era el lugar de la música religiosa, mientras que la música profana, tenía su lugar en el salón Dorado o de las Comedias.

En 1623, Felipe IV promulgó unas importantes y decisivas Ordenanzas para su Casa y unas constituciones para la Real Capilla fijando las competencias de cada uno de los oficios. Estas modificaciones afectaban también a la renovación de la música en las que se integran los villancicos castellanos a la liturgia y evolucionando la música religiosa hacia la policoralidad¹⁰.

Felipe IV, tuvo la costumbre de desplazarse por los sitios reales en los que solían pasar temporadas y a los que le acompañaba una lista de músicos con sus correspondientes instrumentos musicales (organistas, arpistas, violines, violones, bajones, oboes, clarines) y cantores (triples contra altos, tenores, contrabajos de voz...).

No cabe la menor duda que Velázquez conocería a Mateo Romero, compositor flamenco afincado en España que cultivó la música renacentista y la música barroca. Ocupó el cargo de maestro de capilla de la Capilla Real y fue uno de los compositores más prestigiosos de la corte de Madrid. Enseñó a Felipe IV, composición y viola da gamba. La producción artística de Mateo Romero trata tanto de villancicos y tonos de guitarra como misas y salmos¹¹. Él mismo acompañaba a la guitarra sus numerosos villancicos cuando eran interpretados, respectivamente, en la capilla de palacio o la cámara del rey.

⁹ Capellán real y anteriormente canónigo de Sevilla.

¹⁰ Es un género para la práctica musical en los templos religiosos del siglo XVII en los que participan varios coros o conjunto de instrumentos separados espacialmente y tocando alternativamente.

¹¹ Son cantos de oración de la Biblia. Los salmos son diferentes de los himnos que son canciones creadas por humanos.

Carlos Patiño Sucedió a Mateo Romero como maestro de la Capilla Real, el 1 de enero de 1634. Patiño, simultáneamente sirvió como viceministro y rector del colegio de escolanos hasta 1657 y jubilándose en 1660. Patiño fue uno de los mejores músicos de España en el siglo XVII y junto con Romero estableció allí el estilo barroco¹². En la policoralidad –de dos hasta cuatro coros– es donde Patiño se encontró más cómodo. Juan Hidalgo, compositor madrileño fue nombrado en 1633 arpista y claviarista de la Capilla Real, y se encargó de la música de los espectáculos teatrales de la corte (comedias y zarzuelas) al menos desde 1645.

El contacto habitual que Velázquez tendría con otros músicos sería inevitable al trabajar en las mismas esferas cortesanas y coincidiría en más de una ocasión con Bartolomeo Giovenardi (“caballero romano”) arpista de la Capilla Real que escribió un Tratado de la Música (1634) editado en castellano e italiano, o por qué no, obviaría a Henry Butler que fue un compositor y violinista inglés que vivió en España desde 1623 hasta su muerte sirviendo como músico en la capilla de Felipe IV, bajo los nombres de Enrique Botelero y Enrico Butler.

No obstante, se tiene certeza que Velázquez tuvo relación en mayor o menor medida, con los músicos al servicio de Felipe IV, ya que incluso llegó a tener una buena amistad con Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta, que fue un cantor de la capilla además de cronista e historiador español, quien escribió al menos seis libros entre los que destacamos *Historia y Nobleza del Reino de León y Principado de Asturias*, compuesto por tres volúmenes de los que se conserva el tercero en el British Museum. En este último volumen según nos cuenta Jose María Riello Velasco (2004, p.111) Lázaro Díaz anotó el día de la muerte del pintor “*Viernes a las tres de la tarde, 6 de agosto, murió en Madrid Diego de Silva y Velázquez... Yo perdí en él un buen amigo, porque correspondía a mi voluntad*”.

El ambiente musical cortesano no se circunscribía tan sólo a la Capilla Real sino que también se organizaba actos musicales en Real Monasterio de la Encarnación de los que fueron maestros de capilla por orden cronológico desde el 1623 Gabriel Díaz Bessón, Carlos Patiño, Vicente García Velcaire, Juan Pérez Roldán al igual que en el monasterio de Nuestra Señora de la Visitación (conocido como Descalzas Reales) de los que fueron maestro de capilla durante la estancia de Velázquez, Sebastian López de Velasco, Gabrién Díaz Bessón y Juan Pérez Roldán por lo que es impensable que Velázquez eludiese la asistencia en algún momento a dichos monasterios y no llegase a entablar amistad con algunos de los músicos.

¹² Estilo que surgió a principios del siglo XVI y se originó al concebir el arte en términos contrapuestos al estilo clásico (griego y romano) manifestándose y extendiéndose por toda Europa Occidental y abarcando todos los campos artísticos (literatura, arquitectura, pintura, música, danza...)

Al margen de la música religiosa, Velázquez, como cualquier otro ciudadano, estaría en contacto con la música popular que no distanciaba mucho de la escuchada en su Sevilla natal, destacando los villancicos populares, y música para danzas como la zarabanda, la folía¹³, pasacalle¹⁴, y chacona que se bailarían en el Prado de San Jerónimo, así como la música escuchada en representaciones teatrales que daría lugar a la ópera y a la zarzuela. Estas *fiestas cantadas* darían lugar en España a las primeras óperas con libretos de Lope de Vega y Calderón de la Barca considerándose *La selva sin amor* de Lopez de Vega (1629) la primera ópera estrenada en España aunque no se conserva su música y considerada por su autor como una *égloga pastoral* y calificada por él mismo de *cosa nueva en España*. Se sabe de la participación de instrumentos en esta ópera por que el prólogo dice: *Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos*.

Años más tarde en 1957, Velázquez tendría la oportunidad de asistir a la representación de la considerada primera zarzuela compuesta por Calderón de la Barca y titulada *El jardín de falerina* (1648).

Y no podemos obviar la participación del pueblo en los carnavales con la danza del *zarambeque*¹⁵ con la que se cerraba el ciclo de las danzas del Corpus Christi. El zarambeque es una danza de carácter alegre y retozón con cierta influencia de América



Figura 3. Esquemas de pasos de baile. Fuente: *Discurso sobre el arte del Dançado, y su excelencias y primer origen reprobando las acciones deshonestas*. <http://bdh rd.bne.es/viewer.vm?id=0000115522&page=1>

¹³ Danza con música originariamente bailada por pastores de la península ibérica entre los siglos XV y XVI.

¹⁴ Forma musical de origen español de principios del siglo XVII interpretada normalmente con una guitarra por músicos ambulantes

¹⁵ Danza con música originada en el siglo XVII en las tierras españolas en América, de carácter alegre y estructurado en tres tiempos. Era tocado tanto por músicos populares como académicos.

Hispana. Era tal la importancia que adquiriría los bailes tanto cortesanos como populares, que se publica un tratado en 1624, perteneciente a Juan Esquivel Navarro, titulado *Discurso sobre el arte del Dançado, y sus excelencias y primer origen reprobando las acciones deshonestas*, donde recopila una serie movimientos y codificación de pasos (Figura 3) y unas apreciaciones y metodología de quienes y cómo deben impartir las clases de baile. Es indudable que Velázquez fue testigo de la decadencia de la vihuela, siendo dicho instrumento sustituido por la guitarra barroca elevándose esta a instrumento tanto cortesano como popular y desbancando a laúdes, claves y arpas y siendo soberana en calles y otros ambientes populares y siendo habitual en obras teatrales nacionales como el sainete¹⁶, los entremeses¹⁷, la tonadilla¹⁸ y algunas obras religiosas abiertas al pueblo como eran los autos sacramentales¹⁹.

Velázquez sería conocedor de las primeras publicaciones dedicado al arte de tocar la guitarra como fue la *Guitarra española de cinco órdenes de J.C Amat* y publicada en 1627.

Es conocida la escasa entidad de alusiones a la música en las obras de Velázquez en comparación con otros pintores como Zurbarán en los que si hace referencias a alegorías musicales en sus cuadros *Aparición de la Virgen de San Pedro Nolasco* (ca. 1929), *La Visión de San Alonso Rodríguez* (1633), *Adoración de los pastores* (1638) y *Tentaciones de San Jerónimo* (1640).

Tras su vuelta a España, una vez finalizada su última etapa italiana, Velázquez pintó *Las Hilanderas* en torno a 1655. La obra cita una *Fábula de Aracne* y en cuadro representa un grupo de hilanderas en el taller de la calle Santa Isabel de Madrid y más al fondo en un plano superior tres damas contemplando un tapiz. El conjunto representa una escena costumbrista a la vez que aprovecha uno de los recursos populares del Barroco: un cuadro dentro de otro. En él se observa dos planos. En el primer plano y de *nivel inferior* se observan a cinco mujeres trabajadoras de baja escala social, descalzas y con vestimentas humildes, afanadas en su labor manual, representando el trabajo de servidumbre y sin contacto visual con un segundo plano de *nivel superior* en las que se contemplan a tres damas con exquisitos vestidos y que observan un tapiz²⁰ elaborado por las hilanderas. Una de las damas se apoya en un instrumento de cuerda que hay

¹⁶ El sainete consiste en una pieza jocosa que se representa en un solo acto, se caracteriza por tener un contenido popular y costumbrista, razón por la que fue visto como un tipo de pieza cómica. Se representaba durante los espacios de intermedio de una obra mayor.

¹⁷ El entremés es una obra teatral cómica en un acto, escrita en verso o prosa, que se solía representar entre la primera y la segunda jornada de las comedias del teatro clásico español

¹⁸ Tonadilla es una canción tradicional española que tiene su origen en las jácaras (canciones de origen árabe), que se acompañaban con instrumentos y se interpretaban en los entreactos de una función de teatro, alternando con números de baile.

¹⁹ Piezas de teatro enmarcadas dentro del teatro religioso. Se solían representar en festividades religiosas y contaban con una gran escenografía y un trabajo muy cuidado de estilo literario e interpretación artística.

²⁰ *El rapto de Europa* de Rubens. Rubens a su vez copia este cuadro de Tiziano.

junto a una viola de gamba apoyada del revés sobre un taburete. Estas tres damas y la viola de gamba podrían representar el plano intelectual y la cultura, la cual siempre tendrá un nivel superior respecto del trabajo manual. Además, resulta paradójico la posición en la que se encuentran las violas de gambas que es en el límite de los dos



Figura 4 . Detalle del cuadro de las Hilanderas. Velázquez. Museo del Prado.

planos descritos anteriormente y dando la espalda a lo que hemos considerado el primer plano de *nivel inferior*. La interpretación que podríamos dar a la situación de las violas de gambas siempre serán subjetivas como espectador y no divergiríamos de una simple conjetura del significado de dichos instrumentos: La viola de gamba representa a la música.

Dos etapas italianas: Entre 1629 a 1631 y de 1649 a 1651.

Velázquez realizó dos viajes a Italia entre agosto de 1629 a diciembre de 1630 y de 30 de noviembre de 1648 a 23 de junio de 1651. Durante el primer viaje se dedicó a estudiar y copiar obras de Tintoretto, Rafael y de Miguel Ángel. También realizó copias de obras antiguas y estableció contactos con la aristocracia vaticana. El segundo viaje tuvo como finalidad la adquisición de obras de arte para embellecer principalmente el Salón de los Espejos y la Pieza Ochavada. Cuando Velázquez llegó a Roma, por recomendación de Rubens, al que conoció en la corte madrileña en el 1628 se encontró

con una ciudad que había abrazado el arte barroco y el embellecimiento de la ciudad se convirtió en un asunto prioritario a partir del pontificado del Urbano VIII (1623-1644). Le sucederá Inocencio X (1644-1655), que será magistralmente retratado por Diego Velázquez (1650-1651) durante la segunda etapa romana del pintor sevillano. Roma se había convertido en el epicentro artístico mundial con la presencia de Gian Lorenzo Bernini, José de Ribera, Peter Paul Rubens...

No se sabe con certeza la relación que mantuvo Velázquez con algunos de los músicos con los que pudo haber coincidido en Roma, pero es probable que vivió en primera persona la evolución de la música barroca en los cuatro años que residió en Italia y en ese entorno cultural conocería a Giacomo Carissimi (1605-1674) quien siempre estuvo vinculado a la ciudad romana y fue maestro de capilla en San Apolinar, perteneciente al Collegium Germanicum en Roma, cargo que nunca abandonó. Le ofrecieron el cargo de maestro de San Marco de Venecia en sustitución de Claudio Monteverdi, pero lo rechazó. Adquirió tal fama, que embajadores y cardenales acudían a los oficios a escuchar la música que allí tocaban. Está considerado como el gran padre de la cantata²¹ y del oratorio²² y apreció antes que nadie la importancia expresiva de las piezas narrativas en los coros e introdujo el acompañamiento musical en la música litúrgica. Lamentablemente no publicó sus obras en vida y su música manuscrita fue destruida tras la disolución de los jesuitas en 1773.

Si en algún momento Velázquez escuchó música religiosa, acertadamente convergería con Gregorio Allegri (1582-1652), sacerdote, cantante y compositor italiano. Su obra, fundamentalmente compuesta por música sacra, consta de numerosas misas, motetes, lamentaciones, magnificats, concertini para voz solista, etc. Compuso una sonata en cuatro partes para cuerdas considerada prototipo del cuarteto de cuerdas, siendo su creación más conocida la música compuesta para el salmo *Miserere mei, Deus*, realizada hacia 1638. Desde entonces la obra es interpretada regularmente durante la Semana Santa en la Capilla Sixtina.

No podemos pasar por alto en la Roma de Velázquez la presencia de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), organista de la Basílica de San Pedro de Roma. Escribió un gran número de obras para órgano y clavicémbalo, incluyendo tocatas, caprichos, fantasías, canciones, ricercare (nombre genérico para cualquier pieza con contrapunto), danzas y variaciones. Fue uno de los inventores de la concepción moderna del tempo y su música tuvo una gran influencia en compositores posteriores, como Johann Sebastian Bach.

La música en Italia durante los siglos XVI y XVII estaba experimentando su máximo esplendor. A finales del siglo XVI en Italia (concretamente en Florencia) se constituye un grupo de músicos e intelectuales denominado *Camerata Fiorentina* que

²¹ Es una pieza musical de origen italiano (principios del siglo XVII) escrita para una o más voces solistas y acompañada de instrumentos

²² Es un género musical dramático sin vestuarios ni decorados, compuesto generalmente para voces solistas y de temática frecuentemente religiosa.

crean la base del nuevo paradigma musical y atacaban la escritura musical contrapuntística a la que consideran culpable de destrozar la poesía, pues afirmaban que, en la composición contrapuntística, no se entendía la poesía, ya que cada palabra era entonada por distintas voces simultáneamente generando confusión. De este modo, la voz solista se hace protagonista de la escena y los madrigales y motetes que habían sobrevivido al nuevo siglo XVII tienden a reducir el número de voces. El recitativo²³ aparece en la escena musical italiana y sería encuadrado posteriormente en la ópera, el oratorio y la cantata, enriqueciendo la música vocal durante los siglos XVII al XIX. De este modo, el espectro musical en la sociedad italiana se clasificaría en música de “*iglesia, de cámara y de teatro*” tal y como estableció posteriormente Angelo Berardi en su obra *Miscellanea musicale* (1689).

El grupo de *Camerata Fiorentina*, a través de sus estudios realizados sobre las representaciones de teatro en la Grecia clásica, constataron que, en las obras teatrales griegas, el texto era cantado a voces individuales. De este modo, y musicalizando los textos dramáticos de carácter profano, surgió la ópera. *Dafne* de Jacopo Peri (1597) es considerada la primera ópera seguida de Eurídice (1600), del mismo autor. Pero fue Monteverdi con su *Orfeo* (1607) quien consolidó la forma añadiendo una introducción musical que se denominó *sinfonía* y dividió las partes cantadas en *arias*, dando estructura a la ópera moderna con la participación de cantantes líricos virtuosos y participación de gran número de instrumentos en la orquesta, en las que destacaban el acompañamiento con bajo continuo con viola o violonchelo y otros instrumentos productores de acordes como el clave o el laúd.

Velázquez no pudo estar ajeno a esta inmersión musical e instrumental durante su permanencia en Italia y es plausible que haya tenido la oportunidad de acudir a actuaciones musicales durante su estancia y haya experimentado sensaciones auditivas que hayan influido posteriormente en su producción artística.

En los últimos días de su vida pinta *Mercurio y Argos*,²⁴ en la que representa al pastor dormido con la flauta al lado que fue empleada por Mercurio para llevar a cabo su plan de dejar dormido a Argos. Velázquez no podría ser más breve en la representación de este pasaje mitológico con un ambiente crepuscular y la presencia de la vaca *Io* en un segundo plano con la flauta de pan – que previamente ha tocado Mercurio- en el suelo y vista casi de canto con lo que limita la presencia en el cuadro de este instrumento musical.

²³ El recitativo es una forma musical concebida para la voz humana que se caracteriza por tener las inflexiones de esta voz cuando dialoga. El recitativo se usó en la ópera, el oratorio y la cantata durante los s. XVII al XIX.

²⁴ Este episodio procede de las *Metamorfosis* de Ovidio. La escena representa el encargo de Júpiter de matar a Argos y liberar a *Io* que fue convertida en vaca.



Figura 5. Mercurio y Argos. Velázquez. Museo del Prado

Conclusiones

Tras los diversos epígrafes de este artículo hemos realizado un recorrido por el ambiente musical que rodeó a Velázquez durante su producción. La escasa presencia de la música en las obras de Velázquez, a pesar de su contacto con músicos renombrados en Italia y en la corte española resulta sorprendente o quizás indica un interés limitado por parte del artista en este arte, sobre todo, cuando fue nombrado pintor real en la corte de Felipe IV, que era conocido por su gran aprecio por la música (ostentaba el título de *rey músico*). Más bien es manifestable que las veces que trasladó al lienzo algún tema musical, lo hizo por exigencia de ilustrar la composición o indicación del encargo.

No se podría decir lo mismo de su interés por la lectura y los libros, ya que, en el *Inventario de Bienes que dejaron a su muerte D. Diego de Silva Velázquez y su mujer Juana Pacheco* la biblioteca del maestro reunía una lista de 150 volúmenes en los que se recogían las principales obras usadas por el pintor en su taller, y recogía textos de pintura, astronomía, cartomancia, geometría, antigüedades, y un largo haber de conocimiento general del mundo entre los que destacamos el libro numerado con el inventario 434 denominado *Lipo Galio de Arte Música*, considerado un tratado de música posiblemente adquirido durante su estancia en Italia.

Finalmente, sería interesante realizar una aproximación a una comparación más exhaustiva de la iconografía musical de Velázquez con la de otros pintores de su mismo círculo artístico para extraer más conclusiones sobre esta índole y llegar a obtener un estudio más detallado.

Bibliografía

- Álvarez Calero, A. (2013). Fray Francisco de Santiago: (1578?, Lisboa - 1644, Sevilla): su música y su entorno: Transcripciones de sus obras localizadas en las catedrales de Zaragoza. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- Bejarano Pellicer, C. (2015). *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII* Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2015.
- Bukofzer, Manfred F. (1986). *La Música en la época Barroca: De Monteverdi a Bach. (Original en inglés ed. por W.W. Norton, 1947). Madrid: Alianza Música.*
- Bustos Rodríguez, A. (2009). Divertimentos en el siglo de oro español. *Revista Danzaratte*.6, 36-47.
- Capdepón Verdú, P. (2007). Maestros de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en el siglo XVIII (I). *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (47), 293-320.
- Casares, E., José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, María Luz González Peña. 1999. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores.
- Castellanos de Losada, B. (1854). *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia del baile español*. Madrid.
- Cea Galán, A. (2009). Semblanzas de compositores españoles. *Revista de la Fundación Juan March*, 388, 2-7.
- Cervantes. (1613). *El Celoso extremeño*. Novelas ejemplares.
- Checa, F. (2005). Tiziano, Venus, la música y la idea de la pintura. *Quintana*, 4 pp. 83-97
- Cherry, P. (1999). *Los bodegones de Velázquez y la verdadera imitación del natural*. Catálogo Velázquez y Sevilla. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- De Mariana, J. 1609. *Tratado Contra los juegos públicos*. Autores Españoles. Ed.: M. Rivadeneyra. p.433.
- Esquivel Navarro, J. 1642. *Discurso sobre el arte del Dançado, y sus excelencias y primer origen reprobando las acciones deshonestas*. Ed.:Juan Gómez de Blas.
- Etzion, J. (2001). *Mateo Romero (Maestro Capitán). Opera omnia latina*, 5 vols. Neuhausen.
- Fernández de Madrid, A; Martínez Medina, Fco J. ; Olmedo, Félix G. (1992). *Vida de Fray Fernando de Talavera: primer Arzobispo de Granada*. Universidad de Granada.
- Hellwig, K. (2004). Interpretaciones iconográficas de las Hilanderas hasta Aby Warburg y Angulo Íñiguez. *Boletín del Museo del Prado*. Tomo 22 (40). pp. 38-55.
- Historia y Nobleza del Reyno de León y Principado de Asturias*. British Museum, Ms. Eg. 1878, fol. 75 v (VARIA, 1960, II, p. 387).
- Jambou, L. (2006). De Mateo Romero a Juan Hidalgo. *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología*.22 (1) pp.349-376.
- Mariano Lambea. 2001. *Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villancico renacentista y el barroco*. Departamento de Musicología. CSIC. Barcelona.
- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la música andaluza*, Editoriales Andaluzas Unidas.
- Martínez Millán, J. (2018). Las capillas de música en el Barroco. *La música en la capilla Real durante el siglo XVIII* . Instituto universitario «La Corte en Europa. pp.11-50
- Palomino, A. (2008). *Vida de don Diego Velázquez de Silva*. Madrid

- Pliego de Andrés, V. (1997). Música y retórica en La Alegoría del Oído de Jan Brueghel «de Velours» y Rubens. *Archivo Español De Arte*, 70(279), 319-328. <https://doi.org/10.3989/aearte.1997.v70.i279.654>
- Portús Pérez, J. (2005). Las *Hilanderas* como fábula artística. *Boletín del Museo del Prado*.23. pp. 70-83.
- Portús Pérez, J. (2007). Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro. Museo Nacional del Prado.
- Portús Pérez, J. (2007). *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*. Museo Nacional del Prado. p. 336
- Quiroga Arias, F. (J. de Jesús María). 1601. *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad*. Ed. Viuda de Juan Gracián.
- Rey Marcos, J. J. 1983. La guitarra barroca en España. Música Barroca en España. Fundación Juan March, pp. 42-52
- Riello Velasco, J. M. (2004). *Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta*. Arte.3 pp. 105-132.
- Rubio, S. (1983). *Historia de la música española, 2. Desde el Ars nova hasta 1600*. Alianza Editorial.
- Sánchez Cantón, F.J. (1933). Fuentes literarias para la historia del arte español. Vol II, pp. 321-393
- Walter Hill, J. (2008). *La Música Barroca: Música en Europa occidental, 1580-1750*. Akal.

Webgrafía

- <https://guiadigital.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/documentos/bibliotecaDeVelazquez.html>
- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3>
- <https://www.vallenajerilla.com/berceo/perezsanchez/velazquezysuarte.htm>
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Velázquez y su arte*. Biblioteca Gonzalo de Berceo