LA MUSICA EN LOS AMBIENTES Y CUADROS VELAZQUEÑOS

EVOCACIONES Y SUGERENCIAS

POR

JOSÉ SUBIRÁ

PARA contribuir a la memoria de Velázquez en el centenario tercero de su defunción se han prodigado los discursos, las conferencias y los estudios impresos en letras de molde, habiéndose presentado así variadísimos aspectos de aquel artista y algunos rasgos que se relacionaban con su existencia. Como también lo musical merece ser tenido en consideración, a tal propósito responderán los párrafos que siguen.

Centraré este aspecto en los diversos ambientes —Sevilla, Madrid y Roma— donde le fué dable al pintor percibirlos. Y mostraré de qué modo sentía o hubiera podido sentir D. Diego el arte musical, no obstante su parquedad en la representación y en la evocación de temas relacionados con ello, lo cual, por cierto, contrastaba con otros colegas suyos, tanto nacionales como extranjeros, cuyas obras se pueden contemplar en el Museo del Prado, ocupando entre ellas un lugar bien relevante aquella *Venus recreándose con la música*, donde tanta evocativa efusión hubo de poner el amadísimo Tiziano. Sí; el espíritu filarmónico de Velázquez apenas se trasluce sino muy ocasionalmente, pudiéndose reducir a dos muestras inequívocas: una realista, de los años juveniles, y otra simbólica, de los años de madurez. Ambas representaciones pictóricas serán examinadas con algún detalle en la segunda parte del trabajo presente, pues la primera tendrá por objeto presentar los ambientes en que se desarrolló Velázquez a lo largo de su existencia, que bien hubiera debido prolongarse tanto como la de Tiziano, o cuando menos como la de Goya, en pro de sus actividades artísticas y en beneficio de la Humanidad.

* * *

Sus años de Sevilla corrieron desde que vino al mundo en 1599 hasta que se trasladó a Madrid en 1622. La catedral hispalense, que tan gloriosos maestros de capilla hubo de tener durante el siglo XVI, resaltando entre ellos Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, aún conservaría vivos no sólo el recuerdo de aquellas figuras venerables, sino parte del repertorio debido a tan fecundas personalidades, el cual se grabó reiteradas veces en varios países europeos, ya reuniendo cierto grupo de obras de cada uno de ellos, ya asociando algunas, con criterio selectivo, a las de otros eminentes polifonistas extranjeros lograda la culminación de sus renombre. Junto a las bellezas de la música vocal compuesta por tan insignes maestros no dejarían de llegar a los oídos de Velázquez más de una vez las contenidas tanto en la música religiosa como en la profana escritas para el canto por el extremeño Juan Vásques, que figuró entre los grandes maestros de la escuela andaluza en el siglo XVI.

En los primeros decenios del XVII, y correspondiendo a los años de infancia y de primera juventud de nuestro pintor, contó Sevilla con un organista primoroso tanto en el arte de tañer como en el componer: aquel Francisco Correa de Arauxo, que hizo estampar en 1626 su obra notabilísima *Facultad orgánica*, constituída por "tientos y discursos de música práctica de órgano", cuyo mérito está hoy al alcance de todos por haberlo transcrito Santiago Kastner y por haber acogido esta labor el Instituto Español de Musicología, formando con ella dos volúmenes impresos en 1948 y 1952.

Si del templo y de los salones donde Velázquez hubiera podido conocer toda esa música ya religiosa, ya profana, pasamos al arte popular, Sevilla le ofrecería múltiples ocasiones de recrearse con graciosas canciones, donosos bailes y floridos rasgueos de guitarra, como se la proporcionó a Cervantes, dando reiterada fe de esto lo que traslucen algunas de sus nunca bastante alabadas *Novelas ejemplares*. Había estado en Sevilla, mas no podía volver allá, la abuela de la gitanilla Preciosa, "la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo", que, además, era muchacha "rica de villancicos, de coplas, de seguidillas y zarabandas, y de otros

versos, especialmente romances, que los cantaba con especial donaire"; y aquella gitana vieja enseñó, sin duda, a su nieta no sólo esas habilidades, sino todas sus gitanerías y modos de embelecos. En *La ilustre fregona* describió Cervantes varios episodios relacionados con la música. Era uno el canto de un soneto, acompañado por arpa y vihuela, que se daba en honor de una doncella ante la reja de su hogar. Otro era un baile a la puerta de una posada con acompañamiento guitarrístico y seguido de un consejo: "Toquen sus zarabandas, chaconas y folías al uso", tras lo cual se cantó y tocó un romance cuyo final habría de ser una pedrea de ladrillos, lo que hizo comentar a Cervantes: "¡Infeliz estado de los músicos murciélagos y lechuzos, siempre sujetos a semejantes lluvias y desmanes!" También hace referencia a Sevilla un pasaje de *El celoso extremeño*, donde se expone que cierto individuo "sacaba una guitarrilla algo grasienta y falta de algunas cuerdas, y como él era algo músico, comenzaba a tañer algunos sones alegres y regocijados, mudando la voz por no ser conocido". Este individuo "cantaba romances de moros y moras con tanta gracia que cuantos pasaban por la calle se ponían a escucharle, y siempre, en tanto que cantaba, estaba rodeado de muchachos". Solicitando de un criado negro, servidor en el hogar de la damisela homenajeada, cierto servicio peligroso, prometió que de lograrlo le daría lección de música, y así "en menos de quince días, os sacaría tan diestro en la guitarra que pudiésedes tañer sin vergüenza alguna en cualquier esquina". Por todo lo recogido leyendo *Novelas ejemplares* cervantinas se puede percibir cual era el ambiente de la música popular en las calles sevillanas. Y es muy posible que más de una vez el futuro gran pintor Velázquez se detuviera con otros chicos de su edad para oír sones regocijados y presenciar bailes alegres.

Una vez instalado en Madrid cuando corría el año 1623, tras un viaje de ida y vuelta a Sevilla efectuado el año anterior, empieza para él una vida palatina. En el otoño es pintor de cámara. En 1627 es, además, ujier de cámara y ayuda de la guardarropa. Después, ayudante de cámara sin ejercicio en 1634, ayudante de la superintendencia de obras reales en 1643

y aposentador de Palacio en 1653. Todos estos ascensos en la Casa Real le pondrían en directa relación con músicos muy valiosos que durante aquellos treinta y pico de años ocupaban altas posiciones en la vida madrileña.

La Real Capilla contó a su frente, desde 1598 hasta que lo jubilaron en 1633, con el gran músico Mateo Romero, conocido bajo el laudatorio nombre de *Maestro Capitán;* y tras él, con Carlos Patiño, figura relevante que habría de servir en aquel cargo mientras el pintor seguía con los suyos en el Alcázar Real. Por aquellos lustros hubo en la Real Capilla dos famosos organistas: Bernardo Clavijo del Castillo y su hijo Francisco Clavijo, que le sucedió en 1633. También sirvió en la misma Real Capilla como arpista el gran músico Juan Hidalgo, inventor de un instrumento al que denominó clavi-harpa, y ocupándose de ello Díaz del Valle, el cronista de Felipe IV, calificó a ese artista como "eminente músico y compositor de lindo gusto, de tonos divinos y humanos".

Además de la Real Capilla, existían en Madrid otras dos de fundación real: la del Convento de las Descalzas Reales y la del Convento de la Encarnación. No faltarían en ellas buenos músicos durante la prolongada estancia de Velázquez en Madrid, y hubo algunos tan eminentes como Juan Matías Veana y Gabriel Díaz Bessón; ni faltarían publicaciones de altísimo valor, como la del organista sevillano Francisco Correa de Arauxo que lleva el título *Facultad orgánica* y que aquel excelentísimo tañedor de órgano en la iglesia de San Salvador pudo ver publicada en Alcalá de Henares el año 1626, o como aquella de música polifónica (misas, motetes, etc.) escrita por el organista de las Descalzas Reales Sebastián López de Velasco que en pulquérrima edición, a los dos años de aparecer la otra de su colega hispalense, estampó la Tipografía Regia de Madrid. A los oídos de Velázquez pudieron llegar más de una vez esas músicas, una vocal y otra instrumental, cuando ya era funcionario palatino.

Concedíase gran predicamento por entonces a la música profana de salón, como lo atestiguan ciertas notabilísimas colecciones: el *Cancionero de Sablonara,* que tomaría el nombre de su copista, Claudio de la Sablo-

nara, elogiadísimo "puntador" de la Real Capilla; y *Tonos castellanos,* que guarda la biblioteca del Duque de Medinaceli en Madrid, habiendo sido publicadas sendas transcripciones de ambos Cancioneros una por Jesús Aroca y otra por Miguel Querol. No eran éstos los únicos manuscritos de esa especie, pues algunos más se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid.

En la época madrileña de Velázquez la música instrumental profana no estaba en un período de crisis precisamente, pero sí de transición. La vihuela, tan floreciente desde Luis Milán hasta Esteban Daza en el siglo anterior, estaba caída en desuso, con la particularidad de que algunas obras de esa clase habían visto la luz en las prensas hispalenses. El esplendor de la guitarra, que tan alto colocaría en el siglo XVII el prestigio español, fué tardío realmente, pues los dos tratados impresos en vida de Velázquez no tuvieron su cuna en España, sino en país extranjero: en París, el año 1627, un *Método para aprender a tañer la guitarra a lo español,* por Luis de Briceño, cuyo apellido, por error tipográfico, aparece bajo la forma Bricneo; y en Nápoles, el año 1645, un *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra...,* por el portugués Nicolás Doizi de Velasco.

Será preciso llegar al año 1674, es decir cuando Velázquez llevaba en la tumba catorce años, para que produzca el suelo español un gran libro de guitarra, lo cual sucedió noventa y ocho años después de que estampara Daza el último libro de vihuela. Lo más probable es que el pintor viera en la guitarra el instrumento popular de sus años infantiles y adolescentes, mas no el instrumento erudito y de bueno tono, colocado bien por encima de lo que había impuesto el popular tratadillo *Guitarra española* del catalán Juan Carlos Amat, impreso por primera vez en 1586, a los diez años justos de haber publicado el vallisoletano Esteban Daza su *Libro de Música* de cifras, postrer destello de la producción vihuelística, siempre valiosa en lo estético y en lo histórico.

* * *

En la época de Velázquez se despliega lozana, por fin, la vida teatral española, cuya Congregación de Nuestra Señora de la Novena, a la que he dedicado un libro histórico el año en que se cumplía el tercer centenario del pintor, fué puesta en marcha tras diferidos propósitos el año 1631. Organizadas las compañías teatrales, cuenta Madrid con dos, y a su servicio están "músicos de compañía" que compusieron "cuatros de empezar" e ilustraciones musicales para las piezas de eminentes comediógrafos, desde Lope de Vega hasta Calderón, sin perjuicio de que varios músicos pertenecientes a la Real Capilla, como Romero, Patiño e Hidalgo, contribuyesen con frutos propios en el terreno filarmónico a la atracción escénica, máxime cuando ésta recibió el apoyo real mientras reinaba Felipe IV. Comedias y entremeses recibían ornamentos musicales en forma de canciones y de danzas. Recordemos varios nombres: Juan Palomares fué "competidor insigne del famoso Juan Blas de Castro, que dividieron los dos la lira, árbitro Apolo", según palabras de Lope de Vega. Este mismo ingenio calificó a Juan Blas como único en el arte de escribir tonos para la escena, y mencionando a Gabriel Díaz Bessón —otro excelente proveedor de tonos— declaró que al oírse un villancico con ecos, obra compuesta por este músico con sumo artificio, "la novedad admiró la envidia y la dulzura suspendió el entendimiento".

No ha sido Lope de Vega el creador de la zarzuela, contra lo que suele repetirse erróneamente, pues tal invención se debería a su colega Calderón de la Barca, iniciándose cuando aquél llevaba ya bastantes años en la tumba, si es que su cadáver no había desaparecido en una de las mondas periódicas de que eran víctimas los autores y cómicos enterrados en la iglesia de San Sebastián desde la fundación de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena; pero descuella como autor de la más antigua ópera española, es decir, de *La selva sin amor*, estrenada ante los reyes el mismo año que Velázquez salía para Roma. En el teatro palatino vería Calderón estrenadas sus dos óperas: *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*, habiéndose registrado estos dos acontecimientos el mismo año de la muerte de Velázquez. Precisamente la primera de estas dos "fies-

tas cantadas" —pues el neologismo "ópera" no había penetrado aún en suelo español— se representó el 17 de enero formando parte de los festejos con que se celebrarían los preparativos de la boda de la Infanta española María Teresa con el monarca francés Luis XIV. Si Velázquez no llegó a conocer estas dos últimas producciones, sí le sería dable escuchar zarzuelas, por haberse iniciado esta novedad lírica en 1657 con *El golfo de las Sirenas,* al cual seguiría bien pronto *El jardín de Falerina.* Fué colaborador musical de altísimo porte en todas estas empresas líricas calderonianas el admiradísimo Juan Hidalgo. Estando metidos hondamente en la vida musical palatina aquellos dos escritores y los músicos antes citados con elogio, fácilmente conversaría con ellos Velázquez. Hasta es bien posible que algunos le vieran trabajar con los pinceles cuando cumplía sus deberes como pintor de cámara.

También saludaría Velázquez reverentemente a Monseñor Julio Rospiglioso, Nuncio de su Santidad en Madrid desde 1644 hasta 1653, que moriría en 1669 siendo Sumo Pontífice con el nombre de Clemente IX. Tan eminente varón amó cual muy pocos las letras y el teatro; en la Villa de Madrid protegió a los actores españoles y benefició a su Congregación. Poeta y dramaturgo, Rospiglioso, antes de venir a Madrid y después de abandonarlo para seguir su brillante carrera eclesiástica en la Ciudad Eterna, escribió los libretos de algunas óperas estrenadas allí con aplauso y admiración. Inauguró la poderosa familia de los Barberini un teatro en 1632, estrenando entonces la ópera *Sant Alessio,* con letra de Rospiglioso y música de Stefano Landi. Al siguiente año se representó esta misma obra de nuevo, algo modificada e introduciendo un segundo personaje bufo. Con dicha producción y con las siguientes afirmó su estética el melodrama romano, caracterizado por la variedad de los argumentos y la presencia de personajes cómicos. En dicho teatro estrenó Rospiglioso, con la colaboración musical de Virgilio Mazzocchi y Carlos Marazzoli, la ópera *Chi soffre, speri,* llegado el año 1639. Mezclábanse ahí lo serio y lo cómico, lo real y lo fantástico, por lo que Rospiglioso puede ser considerado el primer libretista de la comedia musical en su país, como dice Della

Corte-Pannain en su *Storia della Musica.* Cuando Rospiglioso regresó a Roma en 1653, tras los años de su residencia en Madrid como Nuncio pontificio, estrenó, recién llegado allí, la comedia musical *Dal male il bene,* con música de A. M. Abbatini y de Marazzoli, y esta producción lírica se repitió muchas veces ante la reina de Suecia entre 1654 y 1658. Estaba inspirada en el teatro calderoniano, y recuerda Prunières en su *Nouvelle Histoire de la Musique* que apareció allí un "recitativo a tutti" dèclamado sobre un aire veloz, lo cual producía un efecto muy cómico.

Más aún; siendo ya pontífice aquel Cardenal tan amante de las Musas, dió a la escena en 1668 otra ópera: *La cómica del cielo,* como refiere Cotarelo y Mori; y según este gran erudito, moviéronle a escribirla un suceso muy sonado —el de la toma de hábito de monja de una actriz española residente en Roma, costeando todos los gastos el Cardenal Barberini, quien dijo la misa y dió la comunión a esa mujer— y el recuerdo de una "comedia famosa", titulada *La Baltasara,* escrita por los tres ingenios españoles Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y Antonio Coello.

Comentando el musicólogo Romain Rolland las actividades literarias de Julio Rospiglioso ha manifestado que aquel ilustre Cardenal había llevado consigo desde España el gusto por el teatro de Lope de Vega y de Calderón, imitándolo en su creación artística; y declara textualmente lo que se traduce aquí: "Es evidente que si bien se venía creyendo que la "opera buffa" había nacido en Nápoles el año 1709, había sido fundada definitivamente en Roma desde mediados del siglo XVII y su fundador fué un Papa. Tal hecho vale la pena de que lo registre la Historia."

En lo teatral la intervención calderoniana fué patentísima y potentísima bajo los auspicios de la Corte durante los postreros años de la vida de Velázquez, y esa intervención ejerció una singularísima influencia en lo musical. Aun descontadas sus labores en los autos sacramentales, donde no podía faltar la adición filarmónica, en los albores de 1657 —tres años antes de la muerte del pintor— estrenó Calderón *El golfo de las sirenas,* primera producción calificada como "zarzuela"; pero desde antes había sido proveedor teatral de la Real Casa. Y con él compartían esas tareas

otros literatos, como D. Antonio de Solís, del cual se estrenó en 1655 la comedia *Las amazonas,* enriquecida con ornamentos de música y baile, figurando ahí entre las danzas aquel "zarambeque" publicado por Pedrell y que había de valer la designación de "reina del zarambeque" a la famosísima cantante y bailarina Bernarda Ramírez. Esas fiestas palatinas adquieren mayor auge desde 1657, en cuya primavera contó el teatro palatino con tres hermanas cantantes —Micaela, Ana y Feliciana Andrade—, conocidas por *las Toledanas* y por *las Tenientas,* en atención al lugar de su nacimiento y a la condición sacerdotal de un hermano suyo; y se imponen al punto de tal modo que el gacetero Barrionuevo las ensalzó como "únicas y generales en todo género de festejos". A buen seguro, entre los que presenciaron algunos de esos acontecimientos teatrales sino todos ellos, habría de estar aquel pintor de cámara y aposentador palatino. Al menos, ocasiones no le faltarían indudablemente.

* * *

Las estancias de Velázquez en Roma, entre 1629 y 1631 primero y entre 1647 y 1651 después, coincidieron con la época en que florecían por suelo italiano variadas e incluso encontradas manifestaciones de orden musical. En el terreno religioso, tras los esplendores de un Palestrina, vivo en el repertorio aún, la música polifónica "a cappella" tendrá cultivadores tan insignes como Allegri y Abbatini, reciente aún el fallecimiento de otros dos bien notables: Antonio Cifra y Pablo Agostini. El oratorio, tras la primaveral floración de un Animuccia y de un Soto de Langa, el español tan ligado a la vida musical romana durante no pocos años, dará los esplendentes y sazonados frutos de un Carissimi. La música orgánica logrará esplendores máximos por obra del glorioso Frescobaldi. La música vocal profana se alimentará con el repertorio sin cesar aumentado de los madrigales compuestos por Monteverdi.

Queda señalada la participación del libretista Rospiglioso y de sus más notorios colaboradores musicales en el terreno teatral. Los primeros sesenta

años de aquel siglo presenciaron también maravilla tras maravilla; pues si lo había sido la creación del "stilo rappresentativo" o "affetuoso", del que habían dado muestras valiosísimas en Florencia Peri y Caccini en 1600, no habrían de serlo menos las creaciones monteverdianas de Mantua en 1607 y 1608; la de Landi, que inaugura en 1619 la ópera romana, y la de Cavallini y bien pronto la de Cesti en Venecia. Todo ello acaeció durante la primera mitad del siglo.

Ante aquel ambiente filarmónico es presumible que Velázquez, persona de viso y de respeto durante sus dos residencias en Italia, hubiera participado en conversaciones que juzgasen o comentasen tal deslumbramiento artístico y que hubiese asistido a espectáculos escénicos de alta categoría musical.

* * *

A pesar de todo, lo positivo es que Velázquez, con tantísimas oportunidades como le ofrecía el ambiente circundante para oír música, y buena música, se desinteresó por ella. Fué retratista de reyes, de príncipes, de magnates, de bufones y de bobos; pero no retrató a ningún gran músico de los que entonces brillaban en Madrid y con los cuales conversaría frecuentemente. ¡Cuán distinto es su caso del de Goya, asimismo pintor de la cámara real, de personajes ilustres y de otros más pertenecientes a bajos fondos sociales y ante el cual posaron músicos tan importantes como el compositor y organista de la Real Capilla D. Félix Máximo López, la eminente cantante Lorenza Correa, el compositor tan estimado en sus días como olvidado hoy D. Manuel Quijano!

Más aún; el despego de Velázquez por la representación de instrumentos musicales en manos de tañedores contrasta con la afición que tenían otros colegas suyos en tal sentido. Baste recordar algunos que, al recorrer las salas del Museo de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, retienen la atención de los interesados por aquellas representaciones organográficas: un tañedor de laúd en Zurbarán, unos tañedores

de violines primitivos en Velázquez, unos escolanes de Montserrat en Alonso Cano...

Constituye una excepción en el conjunto pictórico velazqueño cierto cuadro juvenil. Se lo supone pintado hacia los años 1618-1620 y apareció no hace mucho tiempo, hallándose el original en el Museo Imperial de Berlín; de él existen además tres réplicas. Titúlase *Los músicos*. Vense allí tres personas de posición humilde provistas con otros tantos instrumentos cordófonos: dos de púa y uno de arco. Lo juzga Lafuente Ferrari como la obra tal vez más representativa del Velázquez juvenil en cuanto a la preocupación por una plasticidad vigorosa, escultórica y dura. Y añade: "Las figuras, con su carnación tostada, frecuente en la primera época del maestro, parecen talladas en madera; contribuye a ello la entonación del cuadro todo. Esta complacencia en el volumen hace al pintor recrearse en la representación de los instrumentos musicales, de tan pura y firme silueta musical. Es inevitable notar en ello coincidencia curiosa en las obras juveniles de Caravaggio *(Tocadora de laúd*, de *L'Ermitage*, *Amor triunfante*, del *Kaiser Friedrich*, rodeado también de instrumentos de música), pinturas ejecutadas treinta años antes por el iniciador del realismo tenebrista, que también, como Velázquez, se interesó por el bodegón."

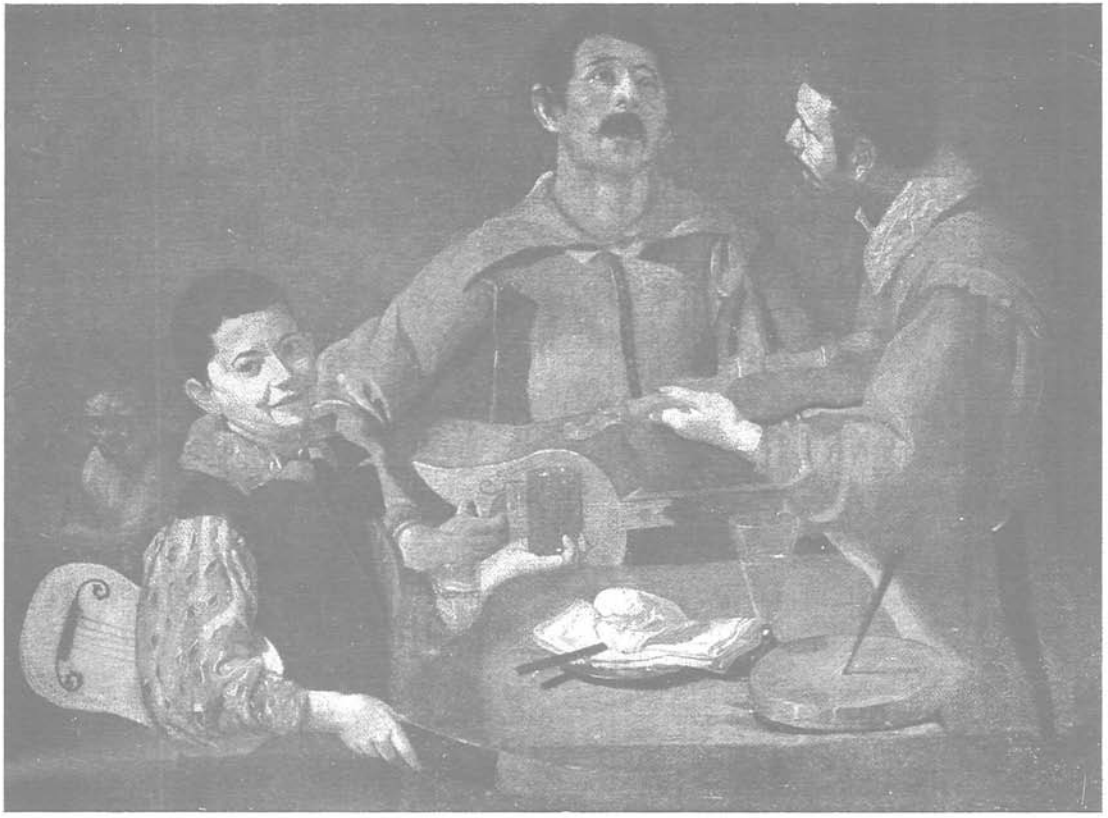
Habrán de transcurrir muchos años hasta que Velázquez nos ofrezca en un lienzo —y éste no ya obra de mozalbete aventajado, sino de artista madurísimo— la sorprendente representación de otro instrumento musical: la viola de gamba que se puede ver en su famoso cuadro *Las hilanderas*. Constituída esta producción pictórica por dos escenas, ocupan el primer plano varias mujeres cuya labor manual ha dado el título a la obra, mientras que ocupan el segundo plano unas damas atentas a la contemplación de un tapiz que sirve de fondo en la parte alta. Al angosto espacio de esta segunda escena se asciende por unas gradas y su mismo proscenio muestra una viola de gamba apoyada en una silla.

Son mitológicos los personajes representados en aquel tapiz. ¿Pero de quiénes se trata? Algún catálogo del Museo del Prado los relacionó con

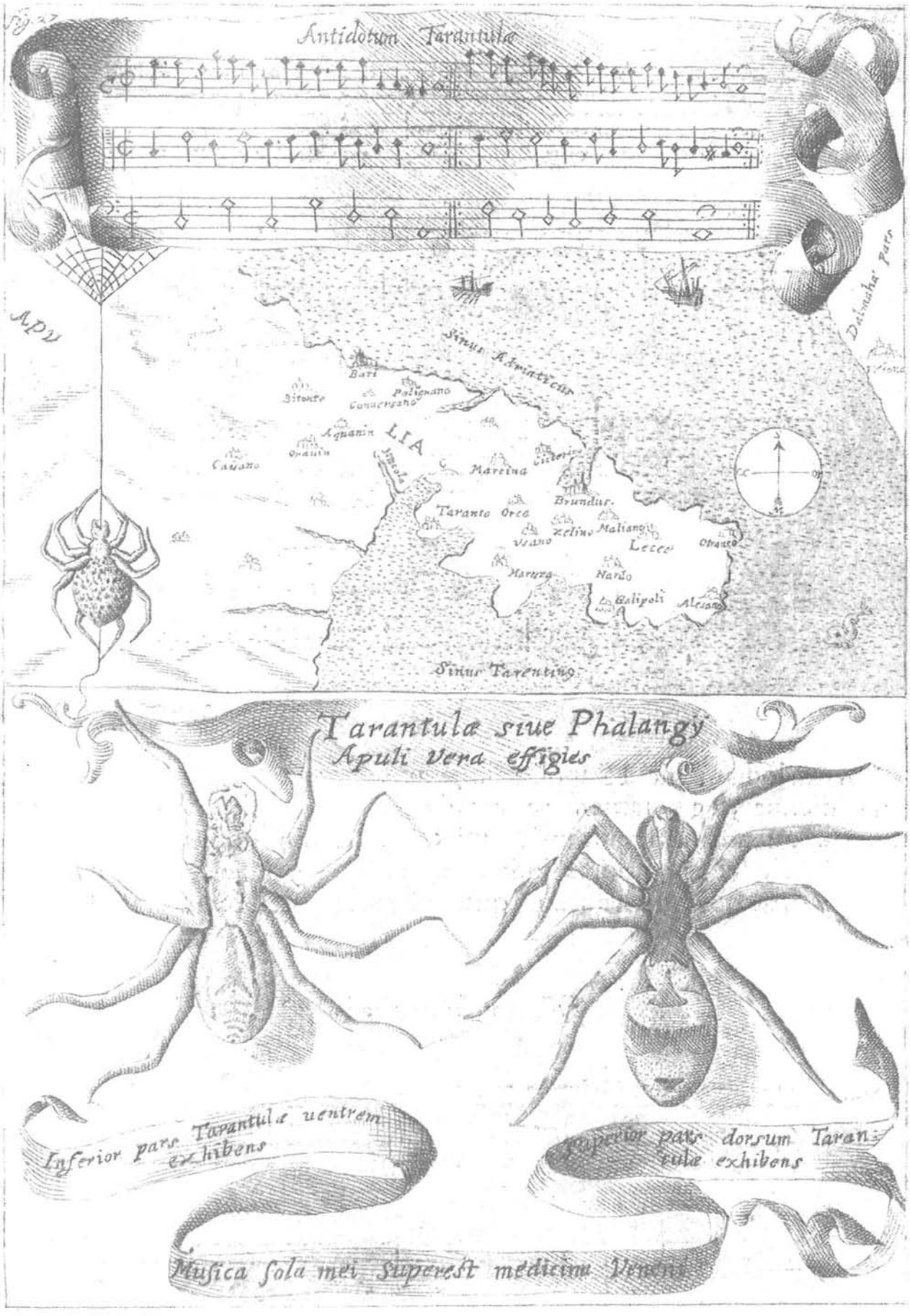
Minerva y Juno. E. Harris dijo: "Podrían ser Minerva y Aracne, porque aquélla era la diosa de la aguja y castigó a ésta, convirtiéndola en araña, cuando vió que pretendía disputarle una supremacía indiscutible."

Estas consideraciones han inspirado a Diego Angulo Iñiguez dos trabajos dignos de atención. Uno fué publicado en *Archivo Español de Arte* (enero-marzo de 1948) y el otro en el número que la revista *Goya* ha dedicado a Velázquez con motivo del tricentenario de su defunción. Anotémoslos y resumamos lo pertinente a nuestro propósito. Aquel instrumento musical deja de ser un pormenor y se convierte en elemento de primer orden dentro de la trama espiritual de la escena, pues viene a ser el atributo de los maléficos destinos de la joven en las miserias de la segunda vida y al mismo tiempo un símbolo de la redención mediante la música y de la transmutación del veneno de la ira suicida en un baile bello y purificador. Por considerar Angulo que allí la viola de gamba no era una ficción, sino una realidad, recoge textos de Ovidio; de Pérez de Montoya, en *Philosofia secreta;* de fray Baltasar de Victoria, en *Teatro de los dioses de la gentilidad;* de Baltasar Castiglione, en *El cortesano;* del doctor Andrés de Laguna —médico del pontífice Julio III—, en su traducción de *Discórides,* ilustrada y publicada con el título *Acerca de la materia y de los venenos mortíferos,* del sevillano Pedro Mejía, retratado por Francisco de Pacheco en *Silva de varia lección;* del P. Eusebio Nieremberg, en *Curiosa y oculta filosofía,* donde trató de la extraña propiedad de la tarántula y declaró que "la música es contra la ponzoña y sana algunas enfermedades", y muy avanzado el siglo XVIII, del doctor Francisco Xavier Cid en una obra de la que nos ocuparemos más adelante.

Volviendo Angulo sobre el mismo tema en la revista *Goya,* su artículo "Fábulas mitológicas de Velázquez" detalla y precisa lo que trasladamos literalmente dado su interés positivo: "Hoy sabemos que el lienzo figura la fábula de Aracne, la joven lidia tan hábil en el arte de tejer como orgullosa de sus méritos que se atreve a competir con la diosa Palas, como es sabido. Puestas una y otra ante el bastidor, al ver la diosa cómo la presunta joven se dedica a representar las flaquezas amatorias de su padre



VELÁZQUEZ: *Los músicos*. Museo del Kaiser Federico. Berlín.



Tarántula, región italiana de la Apulia donde se crían estos arácnidos, y antídoto musical contra las picaduras de los mismos.

Grabado que ilustra la obra «Magnes sive de Arte Magnetica», por el P. Atanasio Kircher (Roma, 1654).—Ejemplar existente en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Zeus, entre ellas el Rapto de Europa, la derriba en tierra y la golpea. Impotente ante la diosa, la orgullosa Aracne intenta suicidarse colgándose de una viga de su obrador, pero Palas, apiadada de ella, la suspende en el aire metamorfoseándola en araña y condenándola a labrar eternamente sus telas. Velázquez pinta en el primer término el taller de Aracne y en el segundo plano una sala radiante de luz, donde Palas se enfrenta con Aracne ante el tapiz que ésta ha figurado el Rapto de Europa. La clave de la interpretación del asunto representado nos lo ofrece, pues, el tapiz del Rapto de Europa y la presencia de Palas y Aracne ante él. Excusado es decir que en *Las hilanderas* no existe el más leve indicio de la supuesta actitud burlesca de Velázquez ante la fábula pagana, aunque habiéndose ignorado su contenido mitológico hasta fecha reciente no han podido proponerse el problema los defensores de esa manera de pensar."

* * *

Al trazar *Las hilanderas,* Velázquez establecería una patente relación entre la mitológica Aracne y la terapéutica musical de la tarantela; pues, como advierte Angulo, ese pintor debió de hallar relativas semejanzas entre el hilo vertical que tejen las arañas y las cuerdas verticales del instrumento representado ahí.

Las virtudes curativas de la tarantela, tan preciadas en suelo italiano sobre todo, habían quedado señaladas ya en un libro español cuya publicación data de 1611 —es decir, de la época en que Velázquez era un muchacho aún—, y ese libro es el *Tesoro de la lengua castellana o española,* escrito por el capellán de Felipe III D. Sebastián de Covarrubias. En efecto, sus páginas exponen que la tarántula "se cura al son de instrumentos, porque el paciente, moviéndose al compás de instrumentos, disimula sus males". También fueron conocidas y reconocidas esas virtudes terapéuticas en otros países y las comentó con delectación en *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) el jesuíta de Fulda Athanasius Kircher, gran

autoridad universal de su tiempo a quien invocarían entonces y después muy esclarecidos teóricos musicales.

Cuando corría el año 1787 el doctor Francisco Xavier Cid publicó en Madrid un libro titulado *Tarantismo observado en España. El insecto llamado tarántura, efectos de su veneno en el cuerpo humano y curación por la música con el modo de obrar de ésta...* A dicho volumen ha dedicado atención mi *Historia de la música española* (Barcelona, 1953), anotando lo más esencial de su contenido y señalando las maravillas que el ciego almagreño José Recuero lograba sobre las víctimas de aquel mal con sólo tañer en la guitarra varias tarantelas, cuya música recogió aquel sapiente doctor y algunas de las cuales he reproducido en mi referida *Historia.*

En 1771 publicó en Roma el caballero siciliano Francesco Milizia una obra que se reimprimió dos años después en Venecia y que apareció en Madrid, el año 1789, vertida a nuestro idioma con el título *El Teatro.* Su traductor fué D. J. F. O., y esa versión se estampó en la Imprenta Real. Comentaba Milizia los beneficiosos efectos musicales en los picados por aquella araña de la Apulia conocida con el nombre de tarántula, y el traductor añadía una extensa nota para manifestar que por entonces se había renovado con bastante calor la cuestión del tarantismo con motivo de haberse hallado cerca de Madrid una araña de aquella especie y de haber sido sometido a curación en el Hospital General de esta Villa un muchacho mordido de ella, lo cual originó encontradas opiniones entre los físicos. La historia de ese caso pasó también a la escena y fué tratada burlescamente en una tonadilla general con música de Esteve. Los personajes de la obra eran una marquesa, sus dos hijas, un conde y un galeno. Al principio de la obra se presentaba éste cantando los siguientes versos petulantes:

Los médicos como yo,
de fama y habilidad,
no tenemos un momento
libre para descansar;

y esa tonadilla finalizaba con un número de gran fuerza cómica entonado por todos al decir:

¡Que viva don Celedonio,
Orfeo medicinal,
que cura con las folías
la tarántula mortal!

La tarantela merecía la atención durante siglos, como se ve. Y una vez descontado su benéfico influjo sobre la salud, constituiría un elemento inspirador o sugeridor de valiosas composiciones musicales. Pasó con ella, en cierto modo, lo que con la zarabanda bajo otro aspecto, porque esta danza española había sido condenada por los moralistas y castigada por los legisladores en tiempos de Velázquez; mas al sufrir una transformación ulteriormente, acabaría siendo imprescindible ornamento en las "suites" de músicos muy elevados.

Líbreme Orfeo de meterme a trazar un inventario de las tarantelas escritas por músicos eruditos o prestigiosos; mas, en cambio, parece inexcusable mencionar algunos en cuya producción aparecen piezas de ese género después que la tarantela, danza en cierto modo afín al saltarello y a la jiga, se usase desde el siglo XVI con el propósito de sanar a los atarantulados y estableciera dos variedades: la napolitana y la siciliana, siendo ésta más cantable que la otra y llevando acompañamiento de guitarra, castañuelas y tamboril.

Una información iniciada con referencia a obras del siglo XIX anotaría el influjo de la tarantela en dos sinfonías famosas: la *Octava*, de Beethoven, y la *Italiana*, de Mendelssohn. Compusieron más tarantelas Weber, Chopin, Liszt, Auber —que la introdujo en su famosa ópera *La muta de Portici*—, Rossini, Luigi Ricci, Thalberg, Heller, Gottschalk, Cui, Dargomijsky, Saint-Saëns e incluso Debussy, autor de una *Tarantelle Styrienne*, que después titularía *Danse* y que habría de ser orquestada por Ravel.

La desterapeutizada tarantela tuvo cultivadores de nota incluso en España. Baste recordar la famosa *Tarantela* escrita por el que fué pianista eminente y académico numerario de nuestra Corporación de San Fer-

nando D. Joaquín Larregla. Esa composición no podía faltar en audiciones a cargo de señoritas aventajadas en el arte de tañer el piano. Y tampoco se olvidó que era un baile purificador. A ello se refiere una de las canciones más características y más durables de nuestro género chico. Se halla en *La tempranica*, del maestro Jerónimo Giménez, obra estrenada en 1900, registrándose ahí un eco de la relación existente entre la picadura del maligno arácnido y las cuerdas guitarrísticas. Reproduzcamos algún fragmento literario de esa popularísima canción donde se extrema la fonética andaluza:

La tarántula *e* un bicho muy malo.
No se mata con *piera* (sic) ni palo...
¡Mardita la araña,
que *tié* en la barriga *pintá* una guitarra!
Bailando se cura
tan *jondo doló.*
¡Mardita la araña
que a mí me picó!

Y esto nos recuerda, desde un punto de vista etnográfico musical, el ensayo sobre los ritmos medicinales que Marius Schneider publicó entre las monografías del Instituto Español de Musicología con el título *La danza de espadas y la tarántula* (Barcelona, 1948), cuyos juicios merecen ser leídos con atención.

Muy lejos nos ha conducido esta derivación de *Las hilanderas.* Por haberlo sugerido la viola de gamba pintada en aquel lienzo, bien valía la pena de ser sintetizado en lo que se acaba de escribir.

* * *

¿Era filarmónico el pintor Velázquez? Probablemente no. Más aún: si no la música precisamente, los músicos sí debían producirle cierta aversión, dada la superioridad que a éstos parecía concedérseles en el mundo palatino de su tiempo. Así lo deducimos leyendo una *Relación de vestidos de merced* fechada en Madrid el 15 de septiembre de 1637, y que

ha sido reproducida en el volumen publicado por el Instituto Diego de Velázquez recientemente, con prólogo de Diego Angulo Iñiguez. Esa relación se trazó un año antes de aquel en que el pintor habría de ser favorecido por Felipe IV con el oficio de ayuda de su cámara, dándole la llave, y juntamente con el nombramiento de Aposentador Mayor del Real Palacio. El documento dice así:

"Sobre lo que contiene la relación inclusa de los vestidos de merced que se dan por la Cámara. —Como os parece, etc.— Señor: Por la relación inclusa V. Magd. se sevirá de ver los vestidos ordinarios y extraordinarios que se dan cada año por su Cámara, y por haberme parecido muchos en número, de que se podían excusar algunos y reducirse otros a menos valor, diré lo que en cada uno se me ofrece para que habiéndolo visto Su Magd. resuelva lo que más fuere de su Real servicio.

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

"El vestido de D. Enrique Butler, músico, que conforme a la relación monta 200 ducados, me parece que podría ser 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 puño dorados, y que el precio de la espada no pueda exceder de 120 reales.

"Cuando se hizo el asiento con Bat^{e}. Jovenardi, se ajustó con él que se le había de dar un vestido de precio de 100 ducados, paréceme que se le debería guardar su asiento, no siendo V. Magd. servido de mandar otra cosa. (Digamos, entre paréntesis, que Jovenardi era arpista de la Capilla y de la Cámara Reales.)

"Los vestidos de los barberos y de Diego Velázquez se podrían reducir a 80 ducados, y los de los mozos de la guardarropa a 70 ducados.

"A los mozos de retrete se les podría dar de aquí adelante vestido de a 60 ducados.

"Los de los zapateros, que son de 54, me parece que podrían pasar como están.

"Los de los escuderos a pie podrían quedar en 50 cada uno.

"A los barrenderos se les dan vestidos de 45 ducados, parece que se les podría continuar así; y lo mismo a los jardineros del jardín del Emperador y de la Priora; pero podría servirse V. Magd. de mandar que a los jardineros que entraren, en lugar de los que ahora lo son, se les reformen."

Prosigue la referida relación mencionando nombres concretos: el enano inglés, Calabazas, "El Primo", Don Juan de Austria, Pablo de Valladolid, Bautista el del Ajedrez, etc.

Como se ve, los servidores de la Cámara real que ocupaban el primer puesto, en cuanto al coste de los vestidos de merced, eran los músicos —¡precisamente los músicos!— y por debajo de ellos, y en pie de igualdad, los barberos y el pintor de Cámara Diego Velázquez, por este orden. ¿No constituyó esto una evidente preterición de la que estaría sumamente quejoso, aunque lo disimulara, el pintor insigne? ¿Y con qué cara miraría éste, a los músicos Butler y Jovenardi cuando se cruzase con ellos en los corredores del Alcázar o en la Real Capilla y les viera lucir trajes mejores que el suyo?

Hallamos otra noticia musical relacionada con Velázquez. La suministra el inventario hecho el 11 de agosto de 1660 de los bienes "que a su fin y muerte quedaron" cuando sólo habían transcurrido cinco días desde el fallecimiento de aquel Pintor de Cámara y Aposentador Mayor. Por lo minucioso, ese inventario incluye centenares de partidas. La señalada con el número 412 inaugura la lista de libros, cuya cifra total ascendió a ciento cincuenta y cuatro. Aparecen allí obras de materias muy diferentes, empezando por la que dice: "Un libro que se intitula *Crónica del mundo,* en italiano, letra antigua." Los hay que tratan de pintura, arquitectura, filosofía, religión, literatura, cosmografía, astrología, medicina y arte mi-

litar. Allí se registraba también una relacionada con el arte de los sonidos y se la mencionó así: *Lipo Galio de Arte Música.* Ni más ni menos. Era un tratado musical, y no español, aunque a esa biblioteca hubieran podido ir obras de Martínez de Bizcargui, Montanos, el ciego Salinas, Tapia Numantino o aquel difundidísimo centón del bergamasco Pedro Cerone, redactado en una lengua castellana de pésima calidad. Y aquí vienen a cuento varias preguntas epilogales relacionadas con la vida de un pintor que hubiera podido pintar a Mateo Romero, a Gabriel Díaz Bessón o a Juan Hidalgo. ¿Sería el tal Lipo aquel doctor de Estrasburgo llamado Jean Lippius (1585-1612) cuya *Sypnosis musicae novae...* era una buena obra para el tiempo en que se la escribiera? ¿Cómo caería dicha producción en poder del pintor insigne? ¿Cuántas veces pasó dicho volumen por aquellas manos suyas, bien aptas para manejar pinceles, pero que jamás tañeron instrumentos de cuerda al parecer? ¿Qué interés le despertaría su lectura, suponiendo que hubiese llegado a leer esas páginas? ¿Qué emociones le proporcionaría su contemplación, suponiendo que hubiera llegado a emocionarle? Con estas interrogaciones, que jamás tendrán respuesta, daremos fin a los presentes párrafos.