

# ¿Calderón por Velázquez? Una hipótesis amistosa en tres actos dramáticos

## Calderón by Velázquez? A friendly Hypothesis in Three Dramatic Acts

**Jaime García-Máiquez**

Museo Nacional del Prado

ESPAÑA

jaime.garcia-maiquez@museodelprado.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 759-778]

Recibido: 31-05-2022 / Aceptado: 09-09-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.46>

**Resumen.** El descubrimiento de un retrato pintado por Velázquez (Metropolitan Museum, Nueva York) que representa al mismo personaje que aparece en el extremo derecho de *Las lanzas* (Museo del Prado, Madrid), incita a repensar a quien está retratando Velázquez realmente. En este artículo se desarrolla la hipótesis de que ese personaje desconocido del Museo de Nueva York, y que aparece también en *La rendición de Breda* de Madrid, sea don Pedro Calderón de la Barca.

**Palabras clave.** Velázquez; Calderón de la Barca; *La rendición de Breda*, *El sitio de Bredá*.

**Abstract.** The discovery of a portrait painted by Velázquez (Metropolitan Museum, New York) representing the same person who appears painted at the end right of the painting *The Surrender of Breda* (*La rendición de Breda*. Museo del Prado, Madrid), makes us reflect on who is that person portrayed by Velázquez. In this article, the hypothesis is developed that this unknown person from the New York Museum and *The surrender of Breda* de Madrid, be Don Pedro Calderón de la Barca.

**Keywords.** Velázquez; Calderón de la Barca; *The Surrender of Breda*; *The site of Bredá*.

A Mónica González-Simancas, *Ut pictura poesis*.

### ACTO I. UN RETRATO EN LAS LANZAS

En el verano de 2009, Michael Gallagher efectuó una restauración al *Retrato de hombre* en el Centro de Conservación de Cuadros Sherman Fairchild del Metropolitan Museum de Nueva York, del MET. La eliminación de repintes, la recuperación del color, la posible visualización de transiciones de formas y luces, “resucitó” un Velázquez<sup>1</sup>.

Inmediatamente saltó a la vista el parecido con el retrato del hombre situado en el extremo derecho de *Las lanzas*, que Velázquez pintó para el Salón de Reinos entre 1634-1635. No es solo la misma persona sino que además tiene el mismo gesto, lo que hace que el retrato del MET esté relacionado de alguna manera con *La rendición de Breda*. El parecido físico de este personaje con el pintor, el contraste entre su periférica situación en la escena y su protagonismo en la retórica de miradas con el espectador ha propiciado que muchos —desde Louis Viardot en 1836 hasta el conservador del Metropolitan Keith Christiansen en la página web del museo hoy día<sup>2</sup>— lo consideren un autorretrato. [fig. 1]



Figura 1. Velázquez. Comparación a escala de tamaño real entre dos pinturas de Velázquez, el *Retrato de hombre* (c. 1634, Metropolitan Museum, Nueva York) y el personaje de la derecha de *La rendición de Breda* (1634-1635, Museo del Prado, Madrid)

De Velázquez solo contamos con un autorretrato seguro, que es el de *Las meninas*. Además de los posibles «retratos a lo divino» del que han hablado algunos historiadores<sup>3</sup> de *san Juan en Patmos* (National Gallery, Inv. NG6264) o la *Adoración de los Magos* (Museo del Prado, p1166), existen dos posibles autorretratos:

1. Para la restauración: Gallagher, 2010; para la historia y descripción de la pintura: Brown, 2010.
2. Respectivamente, Portús, 2015, min. 23 y Christiansen, «Portrait of a Man, Possibly a Self-Portrait».
3. Orozco, 1947, pp. 29-36; Serrera, 1990.

*Retrato de hombre* (c. 1625. Museo del Prado, p1224) de identificación dudosa, y el *Autorretrato* realizado en Italia (1630. Museo de san Pío, Inv. 572) citado por Francisco Pacheco (1564-1644)<sup>4</sup> y del que no hay dudas<sup>5</sup>. Quizá sea este último, por la edad con la que se representa, el más idóneo para ser comparado con el personaje del Met o *Las lanzas*. Al hacerlo hay que admitir ciertas similitudes fisonómicas, pero también diferencias significativas. Velázquez era moreno y el joven del retrato del MET es de pelo castaño oscuro; la nariz del pintor es recta, la del desconocido tiene joroba nasal; a su vez hay diferencias de temperamento que resultan fáciles de dilucidar. [Fig. 2]



Figura 2. Velázquez. Comparación a escala de tamaño real entre dos pinturas de Velázquez, el *Retrato de hombre* (c. 1634, Metropolitan Museum, Nueva York) y el posible *Autorretrato* (1630, Museo de San Pío, Valencia)

Para entender la inclusión de este retrato en *Las lanzas* hay que reflexionar por un lado sobre los usos protocolarios de la sociedad española del momento, y por otro en la tradición en los sistemas de representación del siglo XVII. Los autorretratos dentro de cuadros religiosos habían sido frecuentes entre pintores, y algunos aceptan que Velázquez se incluyó en varios. En cambio, no existía la misma displicencia con la pintura de historia, y aún menos con la escena de una batalla famosa donde los retratos venían a significar un homenaje al valor personal y servicio a la Corona. Era una imprudencia que un "artesano", que es lo que se consideraba entonces un pintor, osara autorretratarse entre aquellos que habían combatido en las ásperas campañas militares, como sí habían hecho los grandes nobles (muchos de ellos estaban en la Corte cuando se decoró el Salón de Reinos) o los propios soldados. Autorretratarse hubiera sido una torpeza social que Velázquez nunca habría cometido.

4. Pacheco, *Arte de la Pintura*, p. 208.

5. Agradezco la atención y consejos referentes al estudio de reconocimiento facial de los personajes de las pinturas a la Sección de Antropología forense de la Comisaría General de Policía Científica de España.

Además hay que hacer notar que el supuesto autorretrato lleva sobre la cabeza un sombrero. El uso de esta prenda estaba rigurosamente codificada en la cultura occidental por lo menos desde la Edad Media. «No todo el mundo podría cubrirse la cabeza de la manera que quisiera —recordaba Javier Portús en una conferencia<sup>6</sup>— ni todo el mundo podía tener la cabeza cubierta en cualquier tipo de ocasión. Había ocasiones en que podía resultar insultante llevar la cabeza cubierta». Es más, una de las prerrogativas más significativas de los grandes nobles era el derecho a no quitarse el sombrero incluso en presencia del rey; tal era así, que una de las fórmulas tradicionales que tenía para conceder la grandeza a un noble era significar que no debía cubrirse en su presencia<sup>7</sup>. Pero los soldados, que se jugaban la vida en el campo de batalla, tenían también el privilegio de permanecer cubiertos; una disculpa o displicencia protocolaria a su valentía. En *Las lanzas* se da la paradoja de que los retratos de los miembros del estamento privilegiado del Imperio español están “descubiertos” sin tener obligación de estarlo, ni como nobles (frente a la posible presencia de Felipe IV en el salón de Reinos) ni como vencedores de la batalla (frente a la presencia de los vencidos en el cuadro, que sí que estaban obligados a descubrirse), mientras que la multitud de soldados cubren su cabeza descaradamente con aquellos chambergos de faldilla doblada decorados con plumas.

El hecho de que el joven del extremo derecho de *Las lanzas* no sea un autorretrato, pero sea el retrato de alguien importante para Velázquez como para hacerle el retrato exento del MET, y que esté cubierto como un simple soldado, nos interpela con el dilema de saber quién es. Una pregunta que de alguna forma siempre ha estado presente: «¿Quién es este soldado? —exclamaba Lafuente Ferrari en un artículo dedicado en exclusiva a este personaje—. Yo no creo que aquí se haya autorretrato Velázquez. Pero no por eso tiene menos valor la figura; sin ella algo faltaría en la obra del pintor»<sup>8</sup>. Hay una persona que podría cumplir esta carambola de circunstancias, y que aquí publicamos a modo de hipótesis: el dramaturgo don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

## ACTO II. CALDERÓN EN BREDÁ: LAS LETRAS Y LAS ARMAS

Para vincular a don Pedro Calderón con la toma de la ciudad de Breda es necesario examinar las ausencias documentales del poeta en Madrid durante aquel sitio o cerco, acaecido del 28 agosto de 1624 al 5 de junio del año siguiente. El 25 de agosto de 1623 encontramos la firma de don Pedro en la venta de parte de la casa paterna a su hermano Diego; pues hasta el 21 de noviembre de 1624 no aparece su firma ni siquiera en aquellos documentos en los que debería llevarla por estar vinculado directamente su persona. Y aún es más prolongada la ausencia del siguiente año: desde ese 21 de noviembre de 1624 en que aparece su firma en

6. Portús, 2015, min. 15.

7. Carrillo Lasso, *Origen de la dignidad de Grande de Castilla*; Rodríguez, 1913.

8. Lafuente Ferrari, 2013, pp. 301-302.

un documento, ya no aparecerá hasta el 16 de abril de 1626. Si el primer lapso de tiempo sumó un máximo de quince meses de probable ausencia de Madrid (1623-1624), ahora son diecisiete (1624-1626).

Esta ausencia documental se ha relacionado con una posible experiencia militar de Calderón en Italia y Flandes, lo que según Cruickshank no era infrecuente para los de su clase: «Una carrera habitual entre los jóvenes nobles de la época de Calderón era una formación universitaria seguida de un servicio militar, a menudo en Flandes. Como recompensa por haber servido apropiadamente los nobles podían solicitar su ingreso en una orden militar»<sup>9</sup>. Ello vendría corroborado por los datos biográficos que nos proporcionan dos contemporáneos admiradores y amigos suyos, que escribieron después de su muerte en 1681.

Estos son por una parte el controvertido Juan de Vera Tassis (introducción a la *Verdadera quinta parte de comedias*, de 1682): «El [año] de 25. Pasó, por su natural inclinación, a servir a su Majestad al Estado de Milán [¿quince meses?], y después a Flandes [¿diecisiete meses?], en cuyo noble ejercicio supo hermanar con excelencia las armas con las letras»<sup>10</sup>. Flaco honor haría el discípulo y editor a su amigo y héroe literario si en vez de poner de relieve las verdaderas hazañas en su biografía se las inventara. Cotarelo sentenciaba sobre este tema que «Realmente, por despreocupado y poco verídico que supongamos a un individuo, esto de achacarle a Calderón viajes o expediciones a Lombardía y Flandes que no hubiese hecho parece superar los límites de toda audacia, y parece también atrevimiento insólito decirlo al año siguiente de la muerte del poeta, cuando todo el mundo conocería los hechos principales de su vida»<sup>11</sup>.

El segundo testimonio es el de Gaspar Agustín de Lara en 1684, que conociendo y queriendo mucho a Calderón detestaba a Vera Tassis. En su panegírico al maestro, las octavas del Canto Primero del *Obelisco fúnebre, pirámide funesto...*, reprocha a Vera Tassis, «por amor a la verdad», inexactitudes biográficas (año de nacimiento o senilidad final del escritor), errores bibliográficos («imprimiendo en nombre de don Pedro lo que no se le pasó por el pensamiento escribir»), o la misma explotación económica de unos textos cuyos “derechos de autor” no le correspondían. Pero en su biografía en verso repite la experiencia militar del poeta, y justamente en esos mismos años que lo había hecho Vera Tassis, entre su época de estudiante y su triunfo literario en la Corte:

Le pareció, para cortar la pluma  
con los filos de Marte (que es todo uno  
para el noble en suma)  
la milicia siguió [...]  
Las letras que en la paz le dieron gloria  
lustre inmortal le dieron en la guerra...<sup>12</sup>

9. Cruickshank, 2011, p. 180.

10. Vera Tassis, *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, [p. 13].

11. Cotarelo y Mori, 2001, p. 101.

12. Lara, *Obelisco fúnebre, pirámide funesto...*, pp. 18-20, vv. 48-53.

Por desgracia Gaspar Agustín no especifica dónde luchó. ¿No hubiera sido una magnífica ocasión de desacreditar de nuevo a Vera Tassis por inventarse semejantes “batallas”?

Su ausencia documental a partir del 21 de noviembre de 1624 le situaría, aceptando esta hipótesis, al menos cuatro meses después de comenzado el llamado «Sitio de Breda». Teniendo en cuenta que la decisión de tomar esta importante ciudad fortificada fue de carácter unilateral de Spínola<sup>13</sup>, que Madrid no estaba informada, que se sabe que muchos combatientes partieron a Flandes una vez que llegaron —unos diez días más tarde— las noticias a España, habría que pensar que Calderón partiría hacia Holanda para unirse al contingente bélico cuando el Sitio ya había comenzado hacía casi cuatro meses por lo menos. Una vez de vuelta a Madrid se representaría en el Alcázar su obra *El Sitio de Bredá* (el topónimo hoy se pronuncia como palabra grave). Hay un divertido romance de Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)<sup>14</sup> titulado *Loa que representó Pedro de Villegas en la comedia que se hizo en Palacio por las nuevas de Breda*<sup>15</sup> que indica que esta pieza teatral de Calderón se presentó a finales de 1625; algunos retrasan la fecha al año siguiente<sup>16</sup>, lo que supondría que es estrictamente contemporáneo a la publicación en Amberes del *Sitio de Breda* de Hermann Hugo, publicado en latín en 1626 y traducido al castellano en 1627.

La obra de teatro de Calderón a la que hacemos referencia, *El Sitio de Bredá*, está enriquecida de muchos datos históricos que algunos atribuyen a un conocimiento directo de lo sucedido<sup>17</sup>. Por ejemplo, ninguna de las relaciones literarias de aquel año en que se produjo la victoria española (1625) citan la visita a Breda que hizo Vladislao IV Vasa (1595-1648), príncipe entonces de Polonia<sup>18</sup>, excepto Calderón. En las fuentes gráficas es diferente, pues en al menos dos grabados contemporáneos aparece el Príncipe: uno es un grabado anónimo con inscripciones en francés y alemán (Anónimo, *Mapa del asedio de Breda*, 1624. Rijksmuseum, c. 1625. FMH 1516-A), y el otro tiene inscripciones en neerlandés (Taller Claes Jansz II. *El asedio*

13. Elliott, 2010, pp. 257-285; Díaz Gavier, 2007, pp. 30 y 67-68.

14. Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) fue un dramaturgo y poeta vinculado con los círculos cortesanos del Duque de Lerma y luego del Conde-Duque. En su *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas* (1690) Hurtado citará —entre otros muchos— a Lope (pp. 16 o 122), Calderón (p. 16) o Velázquez (p. 96).

15. Whicker, 2000. Whitaker (1978) ha sugerido que esta loa de Hurtado de Mendoza fuera prólogo de la obra de Calderón, pero Vosters (1981) lo cree improbable. Iglesias Feijoo (2006, pp. xv y xLi) se inclina por 1625. Recientemente, Oechler (2021, p. 12, nota 5) igualmente se pronuncia a favor de fecharla en 1625 como la mayoría de los especialistas.

16. González Martínez, 2015, p. 4.

17. Los más importantes son los estudiosos Cotarelo (1922), Baczyńska (1991) y Regalado García (1995).

18. Las relaciones y noticias contemporáneas fueron las siguientes (en la Bibliografía figuran con los datos completos): *Carta tercera que vino a un caballero...*; *Entrada de la serenísima señora infanta doña Isabel en la ciudad de Breda...*; *Insigne y célebre victoria que por el catolicísimo rey de España Felipe III...*; *Relación cierta y verdadera de la victoria que ha tenido el marqués de Espínola estando sobre el cerco de Breda...*; y *Relación verdadera de las cosas notables que en el cerco de la ciudad de Breda en Flandes...*

de Breda que el marqués de Marquis Spinola comenzó el 27 de agosto de 1624. Rijksmuseum, c. 1625. FMH 1517); en este último, el detalle del encuentro de Spínola con el príncipe polaco recuerda curiosamente al de Spínola y Nassau de Velázquez.

Los que no admiten que el dramaturgo estuviera allí en Breda piensan que la información se la suministró (quizá antes de ser publicado en papel) el libro de Hermann Hugo<sup>19</sup>, aunque no tendría por qué ser la única fuente según se ha vuelto a poner de manifiesto en una reciente publicación<sup>20</sup>. Incluso el propio Conde-Duque pudo informar al poeta, lo que se relacionaría con el famoso final de la comedia:

Y con esto se da fin  
al sitio, donde no puede  
mostrarse más, quien ha escrito  
obligado a tantas leyes,

donde se entiende que alguien le marcó las pautas de la escritura. No podemos saberlo. En todo caso, es importante plantearse que aún sin haber estado nunca Calderón en Breda también podíamos admitir su aparición en ese extremo de la pintura como una cita u homenaje a pie de página que Velázquez quisiera hacer al autor de la pieza teatral que le inspiró.

En este sentido, la entrega de llaves que pinta Velázquez es exactamente la que narró Calderón. Rara vez una cita de un autor contemporáneo es llevada al lienzo con este nivel de fidelidad. A este respecto se ha comentado que Justino de Nassau jamás entregó las llaves a Spínola; era un hecho demasiado simbólico para no haberlo narrado el cronista oficial Hugo con excitante minuciosidad, o haberlo representado Callot en su documentado y monumental grabado<sup>21</sup>. En todas las narraciones de época, solo hay otro texto que lo cita: en la *Carta tercera que vino a un caballero...* (c. 1625), que se conserva de un anónimo combatiente de Breda, se dice «Y juntamente iban saliendo los enemigos por su orden de cuatro en cuatro [...] y los nuestros estaban puestos en orden de dos hileras que hacían una calle, y por en medio iban pasando, hasta que salieron todos los que se habían de ir, y entregaron luego las llaves de la fortaleza»<sup>22</sup>. La autenticidad de la *Carta tercera* está fuera de duda, y hasta Vosters, que piensa que aquella entrega de llaves no sucedió nunca, reconoce que «todos estos detalles, menos el último, parecer ser de un testigo ocular. ¿Es posible —acaba preguntándose— que no viera bien lo que pasaba entre Justino y Spínola»<sup>23</sup>. Hay que aclarar que la carta no dice que la entrega fuera entre los generales, sino al contrario, en ese punto el narrador utiliza un neutro que expresa que fueron “otros” los que «entregaron luego las llaves de la fortaleza» a

19. Hugo, *Sitio de Breda*, pp. 88 y 171.

20. Un artículo reciente (Oechler, 2021) hace un compendio de «la floreciente industria de noticias» que llegaron de la toma, y que pudieron servir a Calderón.

21. De Carlos Varona, 2020, pp. 65-72.

22. No se tiene constancia absoluta de que fuera un combatiente, pero la narración ha incitado a pensar de que se trate de un soldado narrando lo que vio a las puertas de Breda el 5 de junio de 1625. Ver *Carta tercera que vino a un caballero...*, p. 4.

23. Vosters, 1973, p. 35.

los españoles. Si este hecho sucedió, y Calderón no sabemos cómo lo conocía, ¿cómo iba a resistirse nuestro escenógrafo a recrear ese final para su comedia, que reflejaba a un tiempo la humillación del vencido y la magnanimidad del vencedor?:

Justino, yo las recibo  
y conozco que valiente  
sois; que el valor del vencido  
hace famoso al que vence<sup>24</sup>. [Fig. 3]

Creo que ni Cruickshank, ni Wilson, ni ningún investigador admitirían dudas de que Calderón luchó en Flandes, y concretamente en Breda, si no existiera un inconveniente documental: el propio dramaturgo escribió un *Memorial* (c. 1648) al rey Felipe IV con el objetivo de recibir una pensión en un momento de dificultad económica, y en él hace un repaso a su carrera militar y a la de su hermano José, y no cita de la suya más que haber combatido en la campaña de Cataluña<sup>25</sup>.



Figura 3. Velázquez, *La rendición de Breda* (1634-1635, Museo del Prado, Madrid). Detalle de la entrega de llaves entre Spínola y Nassau

Con las referencias biográficas y literarias con las que contamos, ¿no merece la pena pensar que Calderón no quiso incluir este hecho en su *Memorial*? Wilson sintió «cierta desilusión»<sup>26</sup> al leer un texto sin «aquella prosa ágil, nerviosa e ingeniosa» como corresponde a este tipo de documentos. Y en cierta medida el investigador nos da la explicación al informarnos que en lo que se refiere a su biografía el texto está copiado en parte de un informe militar escrito por un superior llamado don

24. Calderón, *El sitio de Bredá* [c. 1625], Jornada III, vv. 110-114. Es divertido imaginar que Calderón narrando lo que vio allí vendría a encarnar metafóricamente a un excombatiente como el soldado Julio del diálogo dramático que Lope de Vega hizo más tarde en honor de Spinola (c. 1628): «Soldado soy, no de aquellos / sangrientos que imagináis / [...] / Vengo de Flandes; halleme / en el sitio de Bredá / [...] / Testigo de todo fui». Se puede leer la pieza de Lope de Vega en Rodríguez-Gallego, 2015.

25. Wilson, 1971. Cruickshank fantasea con que fuera Velázquez el que le incitara a escribir su *Memorial* para conseguir el puesto de Ayuda de Cámara en Palacio: «aunque no hay pruebas de que lo hiciera, es claramente posible» (2011, p. 403).

26. Para esta y las siguientes citas, Wilson, 1971, pp. 811, 813 y 816.

Álvaro de Quiñones relativo a la reciente Campaña en Cataluña (en el que no podía constar evidentemente la vieja experiencia del poeta en Flandes, de hacía más de veinte años); «muchas veces —escribe Wilson del *Memorial*— hasta copia exactamente las frases empleadas por Quiñones; el tono es el mismo». Calderón modifica un poco el informe, «calla algunos elogios y suaviza otros. La comparación demuestra cómo el silencio de Calderón es casi siempre un tributo de su modestia, suprimiendo frases que, bajo su pluma, podían parecer exageradas o vanagloriosas. Creo que así podemos ver el carácter del hombre: era modesto; no quiso presumir de los elogios que le prodigó un jefe superior, ni aún para hacer prevalecer un juicio favorable de parte de su rey».

Y con todo, lo sorprendente no es tanto que copie parte del texto o que silencie piropos, sino que oculte hechos de relevancia política vinculados directamente con la campaña catalana, que era el objetivo del informe, como su entrevista con el Conde-Duque en el viaje de Madrid al Escorial. Wilson se pregunta: «¿Cuál será la causa de esta supresión? ¿La modestia de su autor, o el temor a una referencia al privado caído en desgracia?». ¿Por qué no citó, por tanto —si asumimos nuestra hipótesis— el Sitio de Breda en su *Memorial* militar? Quizá en lo referente a su persona se limitó a copiar el informe de don Álvaro de Quiñones, sin citar aquella otra batalla que en realidad solo fue un "sitio", al que llegó cuando ya había comenzado, en la que es probable que él no interviniera militarmente, y en una Plaza que además se había vuelto a perder con humillación en 1637, una década antes de presentar el *Memorial*. «El cardenal-infante decía terminantemente a Felipe IV: «Breda se perdió, a mi juicio, mal, porque no ha resistido más de cincuenta y seis días, siendo la plaza más fuerte de Europa». Así Bredá se convirtió —continúa Vosters— en nombre vergonzoso para España, donde ha sido adagio vulgar siempre el de *No mentar la sogá en casa del ahorcado*»<sup>27</sup>. En definitiva, el llamado *Memorial perdido* no parece la prueba concluyente para conocer toda la carrera militar del dramaturgo, pues Calderón pudo haber estado en Breda y no querer recordárselo sin más a Felipe IV.

### ACTO III. CALDERÓN RETRATADO POR VELÁZQUEZ

De la «natural inclinación que siempre tuve»<sup>28</sup> hacia la pintura, que dijo el propio Calderón, existe una extensa bibliografía<sup>29</sup>, y Vicente Carducho (1576-1638) lo cita en sus *Diálogos* (1633) como uno —entre más de diez— de los escritores que pintan: «Y por no cansarme en traer ejemplos antiguos, ni extranjeros en agravio de los nuestros contemporáneos y naturales (que tan altamente pintan copiosas y doctas tablas): [...] A D. Pedro Calderón, feliz ingenio desta edad»<sup>30</sup>. Esta elocuente frase es

27. Vosters, 1981, p. 115.

28. Calderón de la Barca, *Deposición de don Pedro de Calderón de la Barca en favor de los profesores de pintura*. No existe una impresión propiamente dicha de este texto hasta el siglo XVIII, pero se conservan numerosas copias manuscritas. Para una interpretación crítica de esta obra: Wilson, 1974, pp. 709-727.

29. Sobre Calderón y la pintura algunos ejemplos ya clásicos, citados alfabéticamente: Abad, 1981; Calvo Serraller, 1991; Camón Aznar, 1962; Cro, 1985; Egido, 1989, pp. 164-197; Gállego, 1982; Raposo Bravo, 1983; Rull, 1981.

30. Carducho, *Diálogos de la pintura*, pp. 145-146.

la primera vez que se le vinculaba con la pintura. Más allá de ser un simple aficionado, de poseer una colección de láminas y pinturas<sup>31</sup>, de pintar él mismo, de escribir *El pintor de su deshonra* (c. 1645), *Darlo todo y no dar nada* (1651) o revalorizarla en su *Deposición* (1677), Calderón fue de alguna forma el más pintor de los escritores barrocos, y además en un arte eminentemente visual como el teatro.

Por otra parte, del interés de Velázquez por los poetas y la poesía existe una buena galería de retratos, que empiezan por el de Góngora (1622), que venía de la mano del interés de Pacheco en sus «retratos de memorables varones»<sup>32</sup>, o el de Quevedo (c. 1635)<sup>33</sup>, pasando por la misma *Rendición de Breda* (c. 1635), cuyo núcleo se inspira en unos versos de Calderón, y acabando en *La fábula de Aracne* (c. 1657), interpretación de dos pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>34</sup>, e influenciadas quizá en grabados procedentes de la edición de Lodovico Dolce que Velázquez pudo poseer en su biblioteca<sup>35</sup>.

Velázquez y Calderón eran compañeros de generación, y probablemente estuvieron también unidos por la admiración y la amistad. Aunque como se queja Cruickshank, «parece faltar la prueba concluyente, sobre papel o lienzo, de una relación más íntima»<sup>36</sup>. Los documentos de ambos vinculados con la Corte coinciden de manera asombrosa: el 29 de junio de 1623 se estrena en el Alcázar *Amor, honor y poder* en presencia del rey Felipe IV; y Pacheco nos informa que Velázquez retrata por primera vez al rey Felipe IV el 30 de agosto de 1623<sup>37</sup>; cuando comenzaba la década de los treinta, los dos ya habían realizado —*La vida es sueño* (c. 1630) o *La fragua de Vulcano* (c. 1630), por ejemplo— obras maestras en sus respectivas ramas del arte como para pasar a la historia; en torno a los años 1634-1635, momento en que hay que situar el *Retrato de hombre* conservado en el MET, Calderón se hace cargo de las representaciones del Buen Retiro y hay datos objetivos para pensar que Velázquez fue uno de los que tomó decisiones importantes de tipo técnico en el conjunto de pinturas del Salón de Reinos<sup>38</sup>. Las coincidencias continuaran en el tiempo.

El tipo de modelo del retrato del MET recuerda en el rostro al *Autorretrato* de Velázquez (1630. Museo de San Pío V, Valencia) realizado en su primer viaje a Italia, y anticipa acercamientos a personajes similares como el del soberbio *Retrato de*

31. En su testamento se inventaría una colección de estampas y de pinturas, que ha sido de mucho interés para los investigadores. Siempre se ha calificado la colección de «modesta» a pesar de que contaba con 119 pinturas. Quizá fue en principio más numerosa, ya que cuando se redactó Calderón llevaba unos treinta años siendo sacerdote. Ver Calderón de la Barca, *Testamento e inventario de bienes de Calderón en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, pp. 96-287.

32. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*.

33. Se conservan tres retratos de Quevedo, dos muy conocidos (Valencia de don Juan y Apsley House) de buena calidad, pero no quizá al nivel de una pintura de Velázquez. Pensar que el que cita como de la Colección Xavier de Salas sea el original del pintor es solo una suposición hasta que no se pueda examinar el cuadro.

34. Portús, 2005, pp. 70-83.

35. García-Máiquez, 2008.

36. Cruickshank, 2011, pp. 127 y 404.

37. Pacheco, *Arte de la Pintura*, p. 202.

38. Gayo y Jover, 2010; García-Máiquez y García-Andrés, 2015.

*hombre* (c. 1655. Apsley House, Londres) o el *Retrato de caballero* (c. 1650) igualmente en el MET. A pesar del mal estado de conservación de la obra de Nueva York que nos interesa, el mayor grado de trabajo del *Retrato de hombre* en partes del rostro (la nariz o el ojo izquierdo) se combinan con superficies a escasos centímetros de distancia (mandíbula, perfil en sombra), en las que apenas hay pigmento y se ha jugado con el efecto luminoso de la imprimación clara. Es lo que hace con el traje o con el fondo, transmitiendo con muy poco una elevada variedad de texturas. Es un efecto técnico que caracteriza *San Antonio Abad* y *san Pablo ermitaño* (c. 1633), *La rendición de Breda* (c. 1635) o el *Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos* (c. 1635), todos de estos mismos años. [Fig. 4]

Por otro lado, hay varios retratos de don Pedro Calderón de la Barca, pero todos lo representan de edad avanzada. Hay que descartar como verdaderos retratos el *Retrato de clérigo* (Museo Lázaro Galdiano)<sup>39</sup> y, por comparación con los más fiables, el atribuido a Antonio de Pereda (Madrid, Colección Particular)<sup>40</sup>. El retrato que siempre ha sido estimado auténtico es aquel que se colocó el mismo día de su entierro sobre en su monumento fúnebre en la desaparecida Iglesia del Salvador, que según Antonio Palomino (1655-1726) pintó Juan de Alfaro (1643-1680)<sup>41</sup>.

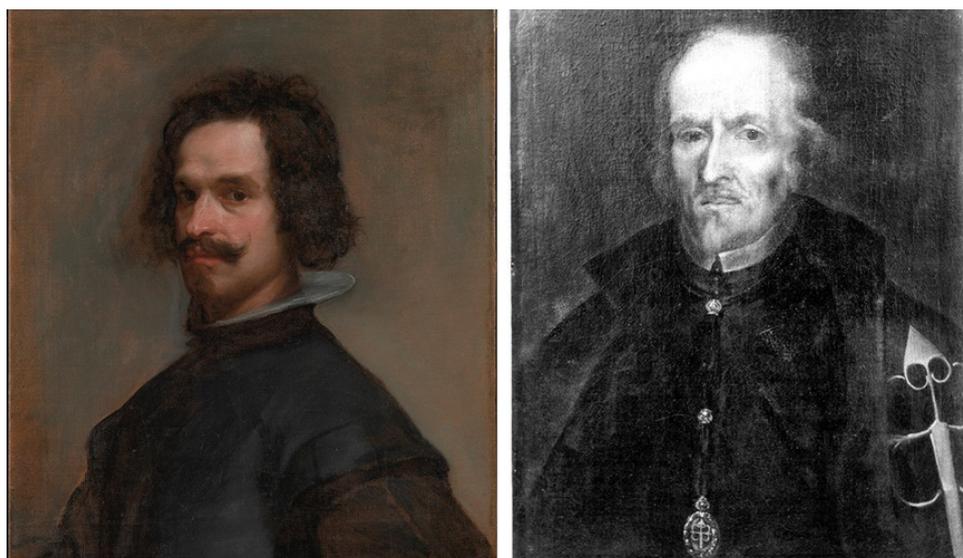


Figura 4. Comparación entre las pinturas de Velázquez, *Retrato de hombre* (c. 1634, Metropolitan Museum, Nueva York) y Alfaro, *Retrato de Calderón* (destruido en 1936; fotografía de la Fonoteca Patrimonio Histórico, Archivo Moreno, 40820B)

39. Tras la confusión con el retrato de Alonso Cano, el primero en descartar el *Retrato de clérigo* como de Calderón fue Alfonso Emilio Pérez Sánchez (2005, p. 136).

40. La falta de documentación y de parecido físico con la *vera efigies* de Calderón hace esta identificación problemática; incluso la autoría a Antonio de Pereda es discutible. Su defensa en Rincón, 1992. Rafael Zafra (2020) pospone su dictamen hasta estudiar la obra en directo, algo que no ha sido posible hasta la fecha.

41. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, p. 1002.

Al ser considerado el retrato de Alfaro la *vera efigies* de Calderón, es oportuno fijar la atención en esta pintura destruida en el verano de 1936 por el bando republicano en la Guerra Civil española, pero que conocemos por una vieja fotografía (Fonoteca Patrimonio Histórico. Archivo Moreno. 40820B). El pintor murió (30 de abril de 1680) unos trece meses antes que el poeta (25 de mayo de 1681) «por lo que debe descartarse desde un principio —sentencia Palencia Cerezo— un posible encargo directo al [pintor] cordobés» para el mausoleo<sup>42</sup>. Según la biografía que le dedica Palomino, Alfaro había estado vinculado con el primer propietario conocido de *Las hilanderas* de Velázquez, don Pedro de Arce (1607-1671), cortesano e hidalgo con aspiraciones sociales, al que él precisamente había hecho un retrato<sup>43</sup> y el que además le había encargado una galería de hombres ilustres: «En este tiempo le hizo al dicho don Pedro [de Arce] diferentes retratos de medio cuerpo, de hombres eminentes, y poetas insignes, para su museo». No hay que ser muy imaginativo para pensar que uno de esos retratos de «poetas insignes» de medio cuerpo fuera el de Calderón de la Barca, el más famoso dramaturgo tras la muerte de Lope, compañero de generación del propio Arce, al que éste admiraría como artista y noble vinculado a la Corte. Se sabe, y lo subrayan Burke y Cherry, que su hijo «Pedro Ignacio era dramaturgo y contaba al célebre dramaturgo Calderón de la Barca entre sus amigos. Calderón, de hecho, testificó en nombre del joven Arce durante sus pruebas de sangre en 1678»<sup>44</sup>, muerto ya su padre.

Antonio Palomino era paisano y fue recomendado por Juan de Alfaro cuando vino a Madrid a estudiar entre 1678 y 1698<sup>45</sup>, por lo que es perfectamente creíble que en el mausoleo de Calderón estuviera en efecto su “verdadero retrato” realizado por Alfaro. Y ahí seguiría por lo menos hasta la segunda década del siglo XVIII. El detallismo con el que Palomino da la información hace pensar en la descripción de un testigo directo: «También hizo en este tiempo el retrato de aquel Fénix español don Pedro Calderón de la Barca, que está hoy colocado en su sepulcro en la parroquial de San Salvador, como entramos a mano izquierda». Es un dato importante para nosotros, ya que gracias a la imagen fotográfica del retrato de Alfaro conservada del Archivo Moreno podemos contar con su *vera efigies*, aunque sea de avanzada edad. «No tiene sentido —razona Zafra— que se colgara un retrato no fidedigno y reconocible en el sepulcro de alguien tan conocido y al que de esta manera se quería honrar»<sup>46</sup>, por lo que también debemos suponer un alto nivel de parecido.

42. Palencia Cerezo, 2001.

43. Quizá el retrato de Arce que cuenta Palomino (*El museo pictórico y escala óptica*, p. 1001) que le hizo Alfaro sea el que se cita en su Inventario (1971) y al que Fernando Marías se refiere como que «no parece que fuera obra de un retratista conocido, pues se habría indicado su autoría y quizá se hubiera elevado el precio; desde luego no parece que haber sido obra del artista sevillano [Velázquez]» (2003, p. 420).

44. Burke y Cherry, 1997, pp. 377-381 y 585-591.

45. Gaya Nuño, 1956, pp. 19-28. Este autor le dedica un capítulo a la estancia de Palomino en Madrid («III. Veinte años de Palomino en Madrid»), donde habla de las cartas de recomendación que le proporcionó Alfaro, o como este dejó escrito en su testamento que Palomino terminara algunas pinturas inacabadas. Si hay que ser prudente a la hora de refutar a Palomino, mucho más cuando se trata de un personaje tan cercano a él como Juan de Alfaro.

46. Zafra, 2020, p. 380.

De nuevo aquí hay que hacerse una pregunta decisiva para esta hipótesis. Si la pintura de Alfaro muestra el rostro de Calderón, ¿se parece éste físicamente al *Retrato de hombre* del MET, que aquí se plantea que representa a Calderón, transcurridos treinta y seis años? Es difícil tomar una decisión. Se ven ciertas cosas comunes: la estructura general de la cabeza es muy parecida, ese tipo de frente que es más abultada por arriba son similares; la nariz es idéntica; la línea de dibujo del ojo izquierdo también es igual. Existen así mismo algunas diferencias: el anciano —más allá de cierta caída de pelo— tiene una frente más amplia, y era como de complexión más delgada; la boca es algo diferente. Pero en todo caso no hay ninguna incongruencia insuperable. Además, entre ambos personajes, existe una compatibilidad de carácter. El joven está lleno de energía, de un intenso mundo interior, y eso es algo que tiene el Calderón anciano.

Aunque solo poseemos la imagen fotográfica de un retrato al óleo de Calderón ya viejo<sup>47</sup>, sabemos documentalmente que existió al menos otro retrato anterior del poeta, que está por localizar. En el inventario fechado el 9 de mayo de 1658 que registra las pertenencias de su sobrino José Calderón, se citan

seis retratos: el uno de don Pedro Calderón; otro del dicho don Josef Calderón; el otro de don Diego Calderón, su padre; otro del dicho don Josef, cuando era muchacho; y otro de la dicha doña agustina y el señor don Joseph Calderón; un retrato de un santo de Valencia, con marco negro, de vara y cuarta de largo<sup>48</sup>.

Como es natural, Cruickshank dedica unas páginas al asunto. Supone que «si fueron realizados por encargo de don Diego, datasen del periodo transcurrido entre aproximadamente 1630 y la muerte de éste, ocurrida en 1647»<sup>49</sup>. Un dato sobre el que no saca más conclusiones el catedrático irlandés es que uno de los dos retratos citados en el Inventario de José se le represente «cuando era muchacho»; lo más lógico es emparejar la ejecución de este retrato con el de su padre y su tío poeta. Se entiende hoy por “muchacho” el niño que no ha llegado a la adolescencia, es decir de unos 11-13 años, aunque entonces (Covarrubias en 1611 o el *Diccionario de la lengua castellana* de 1726) se ampliaba el arco cronológico hasta el límite de “un joven”, es decir de 17-18 años. Sabiendo la fecha de bautismo de José (30 de abril de 1623) podríamos pensar que su retrato de muchacho debió realizarse entre 1632 (9 años) y 1639 (16 años) aproximadamente. Es una fecha que no está lejos de la del retrato del MET (c. 1635).

«Subsiste la posibilidad —continúa Cruickshank, en unas líneas que por su interés es necesario transcribir— de que el retrato de don Pedro fuera copia de un original velazqueño. Se puede aducir que no existe ningún original de estas características. En realidad, hay un posible candidato: un retrato de un *Caballero desconocido*

47. El *Retrato de don Pedro Calderón de la Barca* conservado en la Sala Barberini de la Biblioteca Nacional de España, Rafael Zafra (2020) lo sitúa en torno a la primera mitad del siglo XVIII, como el de Lope de Vega, Góngora o Quevedo, de similar factura. En todo caso, es una pintura que proviene del retrato de Alfaro o Zorrilla.

48. Sliwa, 2008, p. 166.

49. Cruickshank, 2011, pp. 405-406.

que data supuestamente de la década de 1640. Como el cuadro está inacabado, se ha dicho que no fue realizado por encargo, sino que el personaje es un amigo o un colega. Según una teoría, la persona que posó para él pudo haber sido José Nieto, el chambelán cuya figura borrosa aparece al fondo de *Las Meninas*, pero no hay más pruebas que un supuesto parecido.

El estudioso que planteó esta hipótesis se refiere a otra propuesta, aunque más bien descartándola; según ella, el retratado sería Calderón [...] <sup>50</sup>. Parece claramente posible que el personaje del retrato con su frente despejada, su rostro delgado, sus sienes y mejillas hundidas, su perilla y sus ojos penetrantes sea don Pedro». Aquella hipótesis citada por Harris en 1978 y sugerida por Cruickshank en 2011, aparece hoy día (2022) igualmente sugerida en la página web de la institución londinense. [Fig. 5]

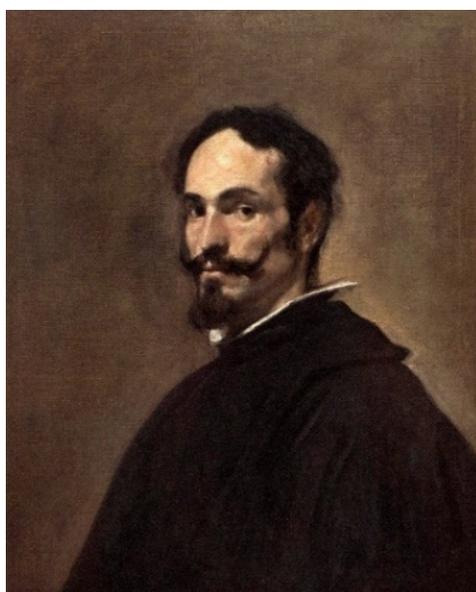


Figura 5. Velázquez, *Caballero desconocido* (¿José Nieto?) (c. 1645, The Wellington Collection, Apsley House, Londres)

El investigador detecta dos dificultades para admitir que el retrato de Apsley House sea Calderón. La primera es la procedencia desconocida, y la segunda es que el retratado no lleva la Cruz de la Orden de Santiago que le concedieron al poeta en abril de 1637<sup>51</sup>. En realidad, habría que añadir otras dos. El hipotético Calderón (nacido en 1600) aparenta unos 45-50 años, por lo que no podría vincularse como quería Cruickshank a un encargo de don Diego Calderón sino a una posible dona-

50. «El estudioso» al que se refiere Cruickshank es Enriqueta Harris, y el artículo, Harris, 2006 [1978].

51. No esgrime el investigador el antecedente del retrato de Quevedo que se conserva en Apsley House de Londres, siendo una efigie del poeta fechable en torno a la década de los treinta, que no luce sobre el pecho la Cruz de Santiago que se le concedieron en 1618. Quizá se debe a las dudas de atribución de esta pintura a Velázquez.

ción (ya sea del original o la copia) del dramaturgo a su sobrino, una vez muerto su hermano, lo que resultaría más difícil de explicar. Y también habría que hacer notar que el retrato de Apsley House no se parece a la verdadera efigie realizada por Alfaro. Sería más fácil suponer que el retrato de Velázquez que buscaba Cruickshank fuera el del MET, realizado entre 1634-1635, antes de que le concedieran la Cruz de Santiago.

Hay un retrato de Calderón que tiene la autoridad de ser el único que vio el propio dramaturgo, pero no es un óleo sino un grabado. Es el que encabezó la primera edición de sus *Autos sacramentales* [...] de 1676, prácticamente idéntica a la estampa suelta que circuló del grabador Pedro Villafranca (c. 1615-1684) del que se conservan copias en la Biblioteca Nacional de España. La postura e indumentaria del retrato se parece a la imagen que tenemos de Alfaro, pero el rostro muestra significativas diferencias que cuesta explicar solo trayendo a colación la distinta edad (68 y 76 años) del modelo. Zafra en cambio concluye que los dos retratos son muy similares, e insinúa la interesante hipótesis de que el retrato de Villafranca sea una copia de un retrato al óleo desaparecido, tal como su retrato de Felipe IV [en el libro de Francisco de los Santos *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial...*, Madrid, Imprenta Real, 1657] surge del retrato de Felipe IV de Juan Bautista Martínez del Mazo que se conserva en la National Gallery de Londres<sup>52</sup>. [Fig. 6]



Figura 6. Grabados en cobre con retratos de Calderón de la Barca, según orden: Pedro Villafranca, en Calderón, *Autos sacramentales...* (1676); Gregorio Forstman, en Calderón, *Octava parte de comedias...* (1684); Francisco Antonio de Ettenhard, en Gaspar Agustín de Lara, *Obelisco fúnebre, pirámide funesto...* (1684) y Gerard Valk y Bernardo García, en Calderón, *Autos sacramentales...* (1717)

El segundo retrato grabado importante es el realizado por Gregorio Forstman (c. 1635-1713) en 1682, que lo representa a la edad de 81 años según indica una leyenda, «por lo que el dibujo preparatorio pudo hacerse cuando todavía estaba vivo —comenta Zafra de nuevo— con su aprobación»<sup>53</sup>. El parecido en este caso con la pintura de Alfaro es indiscutible, y esto no deja de ser un dato significativo teniendo en cuenta que tanto Vera Tassis como Forstman tenían que conocer el retrato grabado de Villafranca. Vera Tassis y Gaspar Agustín de Lara, que parecían

52. Zafra, 2020, p. 386.

53. Zafra, 2020, p. 386.

competir por la amistad y el legado de Calderón, difieren en la utilización de sus retratos, el primero utilizó el grabado de Forstman inspirado en el retrato de Alfaro, y el segundo, más escrupuloso aunque quizá menos realista, utilizando de modelo el grabado de Villafranca. Es divertido imaginar que además de por ser guardianes de su memoria se peleaban también por eternizar su *vera efigie*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Francisco, «Calderón y la nobleza de la pintura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 372, 1981, pp. 560-563.
- Baczynska, Beata, «La recepción de *La vida es sueño* en Polonia», *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, 1991, pp. 19-38.
- Brown, Jonathan, «Un Velázquez en Nueva York», *Ars Magazine*, enero-marzo de 2010, pp. 56-63.
- Burke, Marcus C., y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Angeles, Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Autos sacramentales...*, Madrid, Imprenta Imperial, 1677.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Autos sacramentales...*, Madrid, [Imprenta de] Manuel Ruiz de Murga, 1717.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Deposición de don Pedro de Calderón de la Barca en favor de los profesores de pintura*, [Madrid], 1677. Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-texto-de-la-deposicin-a-favor-de-los-profesores-de-la-pintura-de-don-pedro-caldern-de-la-barca-0/html/02126d9a-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_23.html#l\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-texto-de-la-deposicin-a-favor-de-los-profesores-de-la-pintura-de-don-pedro-caldern-de-la-barca-0/html/02126d9a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_23.html#l_0_).
- Calderón de la Barca, Pedro, *El sitio de Breda* [Madrid, c. 1625], ed. Herbert Sauren y Evangelina Rodríguez Cuadros, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7s7m1>.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Octava parte de comedias...*, Madrid, por Francisco Sanz, impresor del reyno, 1684.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Testamento e inventario de bienes de Calderón en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, ed. Carlos Baztán Lacasa, transcripción Beatriz Mariño, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Testamento y codicilo*, Madrid, 20 de mayo 1681, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/testamento-y-codicilo-testamentario-de-calderon-0/html/ff22dcf0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/testamento-y-codicilo-testamentario-de-calderon-0/html/ff22dcf0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html).

- Calvo Serraller, Francisco, «El pincel y la palabra. Una hermandad singular en el barroco español», en AA. VV, en *El Siglo de Oro en la pintura española*, ed. Javier Portús, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1991, pp. 187-203.
- Camón Aznar, José, «Teorías pictóricas de Calderón y su relación con Velázquez», en *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, Universidad de Murcia, 1962, pp. 861-865.
- Carrillo Lasso, Alonso, *Origen de la dignidad de Grande de Castilla. Preeminencia de la que goza en los actos públicos y palacio de los reyes de España*, Madrid, Imprenta Real, 1657. Disponible en: [https://books.google.es/books?id=rK7uhAyl2jsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=rK7uhAyl2jsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865. Hay ed. facsímil: Valladolid, Maxtor, 2011.
- Carlos Varona, María Cruz de, «Débora Habsbúrgica: Isabel Clara Eugenia y "El sitio de Breda" de Jacques Callot», en *Creencias y disidencias*, ed. Ángela Muñoz Fernández y Jordi Luengo Lopez, Granada, Comares, 2020, pp. 65-84.
- Carta tercera que vino a un caballero...*, Valladolid, viuda de Francisco Fernández de Córdoba, 1626-1626 (?).
- Christiansen, Keith, «Portrait of a Man, Possibly a Self-Portrait», *Metropolitan Museum* (New York), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437874>.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca* [1922], Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- Cro, Stelio R., «Calderón y la pintura», en AA. VV., *Calderón and the Baroque Tradition*, ed. Kurt Levy, Jesús Ara y Gethin Hughes Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 119-124.
- Cruickshank, Don W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.
- Díaz Gavier, Mario, *Breda 1625*, Madrid, Almena, 2007.
- Egido, Aurora, *La página y el lienzo. Sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*, Zaragoza, Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1989.
- Elliott, John H., *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 2010.
- Entrada de la serenísima señora infanta doña Isabel en la ciudad de Breda...*, Sevilla, por Francisco de Lyra, 1625.
- Gallagher, Michael, «Una restauración singular», *Ars Magazine*, 5, enero-marzo de 2010, pp. 64-69.
- Gállego, Julián, «Calderón de la Barca y la integración de las artes», *Goya. Revista de arte*, 161-162, 1982, pp. 274-281.

- García-Máiquez, Jaime, «Deshilando *Las hilanderas*», en *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2008, pp. 220-227.
- García-Máiquez, Jaime, y Alicia García-Andrés, «Más cuadros que paredes. Apuntes técnicos e inventarios sobre el Salón de Reinos», en *Congreso Internacional de Historia de la pintura europea. De Miguel Ángel a Goya, 18-20 de noviembre de 2013*, Lérida, Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM) / Edicions de la Universitat de Lleida, 2015, pp. 137-150.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *Palomino*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Córdoba, 1956.
- Gayo, María Dolores, y Maite Jover, «Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España», *Boletín del Museo del Prado*, XXVIII, 46, 2010, pp. 39-59.
- González Martínez, Lola, «El tratamiento de la historia contemporánea en *El sitio de Bredá*, comedia de Calderón», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 1-22. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/books.pup.4668>.
- Harris, Enriqueta, «Velázquez's Apsley House Portrait: An Identification» [1978], en Enriqueta Harris, *Estudios completos de Velázquez*, Madrid, CEEH, 2006, pp. 146-153.
- Hermann, Hugo, *Sitio de Breda* [edición original: en latín, Amberes (1626); en español, Madrid (1627)], Bilbao, Balkan Editores, 2002.
- Hurtado de Mendoza, Diego, *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas*, Madrid, Empronta de Miguel Manelcal, Impresor de Su Ilustrissima, 1690.
- Iglesias Feijoo, Luis, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006, pp. I-LVII.
- Insigne y célebre victoria que por el catolicísimo rey de España Felipe III...*, Sevilla, por Simón Faxardo, 1625.
- Lafuente Ferrari, Enrique, «El soldado de *Las lanzas*», en *Velázquez o la salvación de la circunstancia*, Madrid, CEEH, 2013, pp. 301-302.
- Lara, Gaspar Agustín de, *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Eugenio Rodríguez, 1684. Disponible en: [https://books.google.es/books?id=fDzKGzGXrywC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=fDzKGzGXrywC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- Mariás, Fernando, «Don Pedro de Arce, ¿coleccionista o regatón?, y *Las hilanderas* de Velázquez», *Archivo Español de Arte*, 76, 304, 2003, pp. 418-425.

- Oechler, Christopher C., «"Hoy escribiré una carta": The News of Siege Warfare in Calderón's *El sitio de Bredá*», *Romance Quarterly*, 68.1, pp. 18-32. <https://doi.org/10.1080/08831157.2020.1854554>.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura* [1649], Madrid, Cátedra, 2009.
- Pacheco, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, Rafael Tarasco (Litogr. de Enrique Utrera), 1884.
- Palencia Cerezo, José María, «El retrato de Calderón por Alfaro: propósito y conclusión», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, de Bellas Letras y Nobles Artes*, 79, 140, 2001, pp. 9-14.
- Palomino, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica* [1725], Madrid, Aguilar, 1947.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura española de los siglos xvii y xviii en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano / Fundación Pedro Barrié, 2005.
- Portús, Javier, «Las Hilanderas como fábula artística», *Boletín del Museo del Prado*, XXIII, 2005, pp. 70-83.
- Portús, Javier, «Retrato de caballero de Velázquez. Una obra del Metropolitan Museum invitada en el Prado», conferencia pronunciada en el Museo del Prado (Madrid) el 17 de febrero de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=I9SORlfc-Fk>.
- Raposo Bravo, Ana. M., «Calderón y el arte», en *Hacia Calderón. VI Coloquio Anglo-Germano*, Stuttgart, Wiesbaden, 1983, pp. 41-48.
- Regalado García, Antonio, *Calderón y los orígenes de la modernidad en el Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995.
- Relación cierta y verdadera de la victoria que ha tenido el marqués de Espínola estando sobre el cerco de Breda...*, Sevilla, por Simón Faxardo, 1625.
- Relación verdadera de las cosas notables que en el cerco de la ciudad de Breda en Flandes...*, Barcelona, en casa de Sebastian y layme Matevad, 1625.
- Rincón, Wifredo, *Retratos de Villa y Corte*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1992.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «La fecha de *La vida es sueño*», en *Calderón sueltas in the Collection of the Hispanic Society*, ed. Szilvia E. Szmuk, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 1-19.
- Rodríguez-Gallego, Fernando, «Estudio, edición y notas. *Diálogo militar a honor del marqués Espínola*», en Lope de Vega, *La vega del Parnaso*, III, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, pp. 287-349.
- Rull, Enrique, «Calderón y la pintura», en *El arte en la época de Calderón*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981, pp. 20-27.

- Serrera, Juan Miguel, «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 37-63.
- Sliwa, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca...*, Valencia, Universitat de València, 2008.
- Vera Tassis, Juan, «Fama, vida y escritos de don Pedro Calderón de la Barca [...]», en *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Francisco Sanz, 1682. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013965&page=1>.
- Vosters, Simon A., *La rendición de Bredá en la literatura y el arte en España*, Madrid, Támesis, 1973.
- Vosters, Simon A., «Again the First Performance of Calderón's *El sitio de Bredá*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 6.1, 1981, pp. 117-134.
- Whicker, Jules, «"La caballería bajo fuego": la representación de la virtud militar española en *El asalto de Mastroque* de Lope y *El sitio de Bredá* de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger. Actas del Congreso Internacional «IV Centenario del nacimiento de Calderón»*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, pp. 411-424.
- Whitaker, Shirley B., «The First Performance of Calderón's *El sitio de Bredá*», *Renaissance Quarterly*, 31.4, 1978, pp. 515-531.
- Wilson, Edward M., «Un memorial perdido de don Pedro Calderón», en *Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos (Homenaje a William L. Fichter)*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 801-817. Accesible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/un-memorial-perdido-de-don-pedro-caldern-0/>.
- Wilson, Edward M., «El texto de la *Deposición a favor de los profesores de la pintura*, de don Pedro Calderón de la Barca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77.2, 1974, pp. 709-727.
- Zafra, Rafael, «La verdadera efigie de don Pedro Calderón de la Barca», *Anuario Calderoniano*, 13, 2020, pp. 371-399. <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/78259>.