

El aire español  
Usos musicales  
de la nobleza española  
en Italia  
(1580-1640)

IGNACIO RODULFO HAZEN

# Introducción

Al terminar de traducir la *Historia de Italia* de Guicciardini, Felipe IV reparó en cómo España era «parte moderada» de la Monarquía. Durante la primera Edad Moderna, no sólo los reyes, sino toda la sociedad española estuvo más que nunca llamada hacia esa otra parte más grande que quedaba «fuera de España». Son conocidas las navegaciones, las batallas, las formas de gobierno y los efectos económicos que trajo este ensanchamiento en los dos hemisferios. Pero los hitos y las grandes constantes históricas han escondido un fenómeno radicalmente original que actuaba detrás de todo ello: en los viajes, el gobierno, el comercio e incluso en la guerra, la vida española se fue haciendo presente en un ámbito nunca contemplado hasta entonces: nació una percepción de España fuera de España que, más o menos ajustada a la realidad, dejó una huella en el mundo.

Desde hace mucho tiempo domina una idea negativa sobre este asunto: la presencia española fue antipática en Europa. No hay duda de que la «leyenda negra» enturbió la imagen de los españoles entre sus vecinos, pero lo cierto es que la mayor parte de su contenido se ceñía siempre a unas cuantas abstracciones, a unas tachas impersonales —la tiranía del poder, la rapiña, la crueldad en la guerra— que no ocupan más que una región limitada de la vida histórica. Hubo necesariamente otro trato con las cosas de España: fue un fenómeno menos visible, pero más íntimo y profundo; pasó por debajo de los asuntos de Estado, no dejó huella en los panfletos; discurrió por un cauce fundamentalmente sentimental y efímero, que a veces no emergía a la consciencia. Y, con todo, es necesario tenerlo en cuenta. Es preciso completar los perfiles de este temprano sentimiento de España para entender la historia de las relaciones entre las sociedades europeas en su más amplio sentido. Al fin y al cabo, el modo de difamar a las potencias poderosas ha atravesado con prendas recurrentes los periodos más dispares. Por el contrario, en la manera de dejarse cautivar por el otro se revela siempre un repertorio distinto de preferencias y el retrato irrepetible de una época.

Durante algunos años cruciales, España estuvo en el centro de las miradas y las inclinaciones de Occidente. Apenas llegados los tiempos modernos, junto a las más

recias contiendas, corrió en Europa un venero de estima e imitación de las usanzas españolas. Entre los siglos *xvi* y *xvii* esta seducción alcanzó su plena efectividad; hubo incluso algunas ráfagas de entusiasmo. Esto es lo que llamamos el *aire* español. Si este fenómeno no se ha estudiado como merece ha sido en buena medida porque descansó en una región poco frecuentada por los historiadores: en los cantares, el teatro musical y los bailes que desde España se diseminaron por el continente.

Si los libros de historia no han prestado atención a estas cuestiones no ha sido por mero descuido –nadie puede llegar a concebir seriamente la vida sin música–, sino por un hecho más grave y plenamente consciente, enraizado entre las orientaciones mismas de la ciencia histórica. La música –entiéndase: no sólo la música de los músicos, sino la música vivida en general por los hombres de una determinada época, sin un ápice de tecnicismo, sin una partitura siquiera– pertenece antes que nada a la región de los placeres y a la vida sentimental. Toda ésta –que no sólo la música– es la parte vacante en nuestra historia. El motivo de la incorporación de la música a la historia no consiste en aderezar con unos cuantos datos interesantes los caminos ya andados, sino en levantar con ella todo su campo histórico inteligible.

No se trata sólo de un puñado de canciones: es esta región íntima y estética –la más propia del arte y fundamento de las demás– la que corresponde acometer. Es debajo de las guerras, fuera de los documentos oficiales, donde está el verdadero lugar por el que discurrió el *aire* español, donde España y Europa desvelaron su auténtica compenetración. Entre los claros de la leyenda negra, fueron las canciones y los ritmos los que se mostraron capaces de hacer llegar al exterior un haz de los rasgos más originales de la vida española. De cómo sucedió esto en Italia, el caso más improbable e interesante, daremos cuenta en las páginas que siguen.

### **La idea del *aire* español**

El *aire* español significó desde el primer momento una cierta manera de cantar o de tañer a la española. Desde muy antiguo debieron de vagar algunas ideas latentes sobre los usos musicales de España, pero lo cierto es que no adquirieron verdadera consistencia hasta la Edad Moderna. Fue un descubrimiento paralelo a la afirmación de la literatura vernácula –al cantar en lengua española– y al ensanchamiento del mundo hispánico. He aquí lo más interesante: la música española fue descubierta primero fuera de España, allí donde hacía contraste con otras formas, y precisamente cuando estaba a punto de ejercer su influencia en Europa.

A finales del siglo *xvi* el fenómeno ya era advertido, pero aún se descubría con sorpresa, y hasta con humor. Así lo vemos reflejado en una carta un enviado español en

# 1

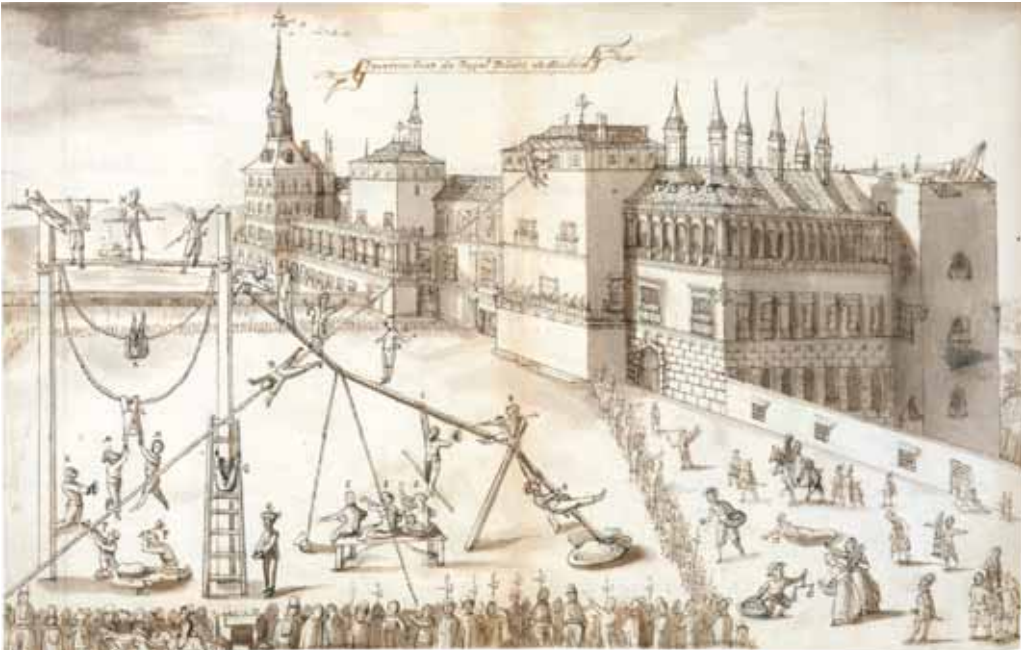
## La generación de 1580

**A**l llegar el último tercio del siglo XVI, Felipe II rondaba los cincuenta años. Había alcanzado la plena madurez, y con él todo el reinado, todo el portentoso orden que se había ido labrando a su alrededor. Culminaba una trayectoria iniciada décadas atrás, pero de aquella realidad, aparentemente inalterable, ya estaba despuntando una nueva vida: sobre sus cimientos crecían unos hombres bien distintos (fig. 7). Aquí y allá se intuían sus primeros movimientos, pero por lo pronto quedaban relegados al fondo de la escena. Sólo las artes conseguían escapar del mundo oficial y comenzaban a desprender un cierto aire de lozanía.

Eran los años de la *comedia nueva* y el *romancero nuevo*. La renovación estética fue radical en la última parte del siglo XVI<sup>1</sup>, pero encontramos diferencias patentes entre las artes. Frente a rimeros de comedias y versos, son muy escasos los vestigios de la música<sup>2</sup>. El hecho es extraño: el arte del canto había mostrado señas sobradas de vigor en la España del siglo XVI; los vihuelistas dieron con una expresión nítida y efficacísima del pleno Renacimiento<sup>3</sup>: en su estilo llano se ha llegado a entrever el «estado embrionario» de la moderna música europea<sup>4</sup>. La estrechez documental que sigue al tiempo de la vihuela ha bastado para imponer la idea de la decadencia de la música en la España del Siglo de Oro. Sin embargo, esto sólo puede ser aceptable en los términos más desatinados del positivismo: si la música fuese una mera cosa que desapareciera, no cabría más que dejar de contar. Pero no es éste el caso: el arte, como todo lo humano, no puede quedar sujeto a lo dado, sino que pende de un repertorio de innumerables modulaciones y formas de estar. Una de las más comunes es el «estado latente».



9. Atribuido a la escuela de Alonso Sánchez Coello, *Cuatro retratos de jóvenes*. Hacia 1560-1600. Óleo sobre cartón, 21 × 18 cm. París, Musée du Louvre.



11. Jean Lhermite, *Volatines frente al Alcázar de Madrid*. Tinta aguada marrón sobre papel en su *Le Passetemps*. 1587-1602. Manuscrito, 29,3 × 20,5 cm. Bruselas, Bibliothèqe royale de Belgique.

Las consecuencias fueron palmarias: Lupercio Leonardo de Argensola denunció ante Felipe II cómo a la altura de 1598 ya varios aristócratas del reino se hallaban amancebados con mujeres del teatro. Vemos aquí claramente el sentido erótico del lujo cortesano: «un titulado se enredó de tal manera en los amores de una mujercilla representante que [...] le tenía puesta casa y vajilla de plata, le bordaban vestidos y la servían y respetaban sus criados». Otros se echaban a perder: «han llegado a punto de matarse por celos y competencias destas perdidas, y alguno ha tenido V. M. preso y condenado por delitos cometidos por esta causa»<sup>39</sup>.

Estas y otras escenas bastaron para alertar a Felipe II, que en los últimos años de su reinado se empleó con dureza contra este tipo de desviaciones. Los bailes lascivos fueron prohibidos bajo duras penas<sup>40</sup>, y no pocos aristócratas fueron castigados por sus antojos amorosos. Entre nuestros protagonistas, se vieron implicados bien por amores o por pendencias, o por todo ello a la vez, el IV y el V duque de Alba, el II duque de Pastrana, el II y el III duque de Osuna, y el V conde de Oñate; algo después vendrían el VI duque de Sessa o el duque de Maqueda, por poner sólo a los más célebres<sup>41</sup>. El rigor y la personal tendencia controladora con que Felipe II –dos generaciones mayor que





12, 13 y 14. Franz Hogenberg y Simon Novellanus según Joris Hoefnagel, Detalles con escenas de baile en *Vista de Granada*, *Vista de Cádiz* y *Vista de Sevilla*. Grabados coloreados (330 × 476 mm) en *Theatrum in quo visuntur illustriores Hispaniae urbes* (Ámsterdam, Johannes Janssonius, 1657). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

## 2

# Las primeras infiltraciones

Nápoles, Milán o Roma formaban parte del mundo de los jóvenes en 1580; la historia de esta generación apenas se entiende sin estas piezas en su horizonte. No era cosa nueva: rumbo a Italia marchaban los que seguían la vía de las armas o los que se unían al servicio de algún gran señor; también aquellos que cursaban estudios o emprendían la vida picaresca. Fueron muchas las consecuencias de esta cercanía: entre ellas que las músicas de los bisoños, pajes, bachilleres y hombres de placer españoles pudieron terminar oyéndose en las plazas más famosas de Italia.

Luigi Tansillo fue uno de los muchos testigos del paso de los soldados españoles por el reino de Nápoles a mediados del siglo XVI. El espectáculo estaba lleno de penurias, pero el poeta guardaba entre sus recuerdos una escena de celos. Los campesinos que alojaban a los ejércitos estaban obligados a dejar a sus mujeres expuestas a la peligrosa vecindad de unos infantes ociosos, armados a veces –esto ya era la «guadaña de la muerte»– de temibles laúdes o guitarras: «Massimamente se vi è alcun per sorte / Che soni di liuto, o di chitarra; / Questa li par la falce de la morte»<sup>1</sup>.

La música de los españoles comenzó a llegar a Italia con estos encuentros, a ratos amargos, a veces cordiales, pero casi siempre invisibles en la documentación. No representaba aún influjo alguno: era por lo pronto una cierta presencia de fondo, acentuada en los primeros tiempos de la Edad Moderna. El propio funcionamiento de la Monarquía católica favoreció una continua filtración de usos españoles a partir del siglo XVI; fue un fenómeno sin duda oscuro si se compara con la vigencia que tuvo después de 1600, pero es preciso prestarle atención por dos razones principales.

En primer lugar, debemos tener presente que fue en medio de este silencio de la intrahistoria cuando, llegado cierto momento, la presencia de las músicas españolas dejó





22. François Desprez, *El español*. Grabado (146 × 86 mm) en su *Recueil de la diversité des habits* (París, Richard Breton, 1562). París, Bibliothèque nationale de France.

circunstancia española. Con el paso del tiempo, fueron muy distintas las estampas de la vida española que Italia recibió entre los siglos *xvi* y *xvii* (figs. 22 y 23), pero la cuestión es que, quitando la música religiosa, todas estas manifestaciones iban a parar irremediablemente en una misma imagen de España, de ahí que haya que considerarlas en ininterrumpida sucesión, aunque sea sólo por un momento.

Hubo dos etapas fundamentales. Las músicas que la inmigración española llevó consigo durante la primera parte del siglo *xvi* fueron totalmente distintas de las que viajaron, en mayor abundancia, ya más cerca del *xvii*. Aquéllas quizá representaban aún al círculo más estrecho de embajadores y capitanes<sup>4</sup>; algo bien distinto ocurrió con los grandes cambios artísticos de 1580, que llevaron una mayor porción de la vida española a la vida artística italiana. Ahora bien, todo lo nuevo que llegó hubo de convivir con

de oírse de fondo para volverse algo notorio e influyente. En rigor, el *aire* español comenzó antes del gran triunfo de la aristocracia, sin prestigios ni oropeles. De aquí se desprende algo importante: el influjo de aquellos usos consistió en una desinteresada estimación artística y no sólo en una moda guiada por el poder u otras conveniencias.

Además, estas primeras infiltraciones fueron fundamentales para moldear la imagen del carácter español tal y como empezaba a ser visto desde la perspectiva italiana y europea. En la primera Edad Moderna, toda realidad foránea se conocía a través de los caracteres nacionales, un tamiz de peculiaridades atribuidas por costumbre a las distintas regiones de Europa<sup>2</sup>. El hecho de que puedan parecer caricaturas incongruentes y cambiantes no mengua para nada su eficacia en las relaciones internacionales<sup>3</sup>. En un principio, las músicas y danzas que fueron pasando de España a Italia se percibieron sobre todo como un *aire* simpático, un mero gesto que llegaba desgajado (y por eso lleno de frescura) de su propia



26. Jacques Callot, *Capitano Mala Gamba y Capitano Bellavita*. Grabado (80 × 100 mm) en su *Balli di Sfessania*. Álbum de grabados (Nancy, Israël Silvestre, hacia 1620). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

La principal identificación de la música con el carácter nacional siguió quedando en manos del baile, lo que constituía un importante recurso teatral. Años más tarde, un criado francés de una comedia romana se indignaba de que quisieran hacerle bailar una *spagnoletta*<sup>23</sup>: aquello no se correspondía con su nación, sino con la enemiga. No hay manifestación más clara de estos juegos que *L'amfiparnaso* de Orazio Vecchi, raro ejemplo de *commedia dell'arte* puesta toda en madrigales. En ella, el capitán Cardón no parece tener un estilo musical distinto al de los demás, excepto en un par de ocasiones amorosas en las que —entonces sí— canta con sabor bailable e hispanizante<sup>24</sup>. Por lo demás, el personaje del capitán no parece haber sido especialmente dado a la música: tan sólo el famosísimo *capitano* Spavento, interpretado por Francesco Andreini (fig. 27), presumía de cantar con un gran *chitarrone* cuyo mástil estaba hecho con el campanario



27. Abraham Tummerman, *Francesco Andreini*. 1624. Grabado, 150 × 121 mm. Ámsterdam, Rijksmuseum.

de la basílica de San Marco y otros despojos de la odiada gente veneciana<sup>25</sup>.

A finales de siglo, comenzaron a trasparecer otros rasgos musicales españoles. Para entonces, algunos hombres de placer se habían trasladado de España a Italia para sustituir a los capitanes y hacer reír a los grandes señores. Es el caso de Gonzalo de Liaño o de Arandica<sup>26</sup>. Estos bufones escondían tras sus chanzas un importante cambio: aunque aún continuaban las pantomimas, comenzaban a caer las máscaras. El tipo burlesco había contribuido a forjar una creciente familiaridad con aquel mundo español y despertó una curiosidad por conocerlo sin disfraces. Finalmente, la risa fue dando paso a una decidida estimación estética. Para entonces, la música española comenzaba a llegar con un nuevo rostro juvenil.

### La llegada de la nueva generación

La colonia española en Italia parece haberse teñido de los aires de 1580 tan rápido como éstos empezaron a hacerse sentir en España. La música de los jóvenes discurrió por los cauces cómicos por los que se había estado recibiendo la imagen del español. A un tal Aranda—probablemente el mismo bufón Arandica que había trabajado en el norte de Italia— lo encontramos pocos años después convertido en músico, guitarra en mano. Los figurones españoles comenzaban a cantar<sup>27</sup>, pero ya no había aquí sólo chanza: en 1589 el príncipe de Sulmona avisaba al alicaído Cesare d'Avalos de que le haría llegar al «nostro buon amico Aranda, che con la sua chitarriglia terrà V.S. in solazzo»<sup>28</sup>. Eran las tonadas de aquella guitarrilla, y no sólo las manidas bravatas ibéricas, las que levantarían el ánimo del marqués. Parecida metamorfosis de bufón a músico tuvo lugar en la Toscana, donde los dos guitarristas al servicio de los Medici trabajaban codo con codo con un «truhán» español que daba «gana de reírse», y que era sin duda heredero o discípulo de Gonzalo de Liaño<sup>29</sup>.

Ni siquiera en pleno siglo XVII la música española se libraba todavía de su ascendencia burlesca. Entre los rudimentos de los bufones se incluía, tras hacer reír y alguna mueca, «Pigliare una chitarra, e schitarrare; / dir quattro sfondature alla spagnola»<sup>30</sup>.

### 3

## El nuevo estilo (1600-1610)

El primer ciclo del *aire* español acaba en la última parte del siglo XVI. Las infiltraciones iniciales estaban llamadas a ir perdiendo su color forastero; a la simple burla siguió poco a poco un decidido interés y, tendido por fin el puente de la afinidad estética, la guitarra y sus músicas pudieron fundirse en la vida italiana. Consumado el primer contacto, la originalidad del fenómeno corría el riesgo de diluirse, de perder su hondura y quedar como mero ornamento, sin modificar los principios tradicionales del arte. Pero fue precisamente entonces cuando, a punto de pasar a manos de músicos romanos o napolitanos, el *aire* español recibió un segundo impulso, cuyas irradiaciones habrían de propagarse hasta bien entrado el siglo XVII.

El nuevo vigor partía de España: era el de los mismos aristócratas y artistas de 1580 que, llegado el cambio de siglo, se encontraban ya en la madurez —rozaban los cuarenta años— y se disponían a ejercer su predominio en la sociedad. El gran acicate fue el cambio de reinado en 1598, que supuso el paulatino acceso de los jóvenes al orden vigente. Los nuevos rostros y los nuevos usos se hicieron notar en todos los ámbitos: fue entonces cuando la música que nos ocupa abandonó el estado latente. Esto hubo de resonar pronto en Italia, de modo que el *aire* español dejó de consistir en una lenta filtración para llegar en forma de robustos injertos. El contagio musical ya no dependía sólo de un puñado de soldados y gentes de placer; los bufones pasaron el testigo a los aristócratas.

Podría pensarse que el primer *aire*, nacido sin prestigio, fue distinto de este segundo, respaldado de toda autoridad, pero no hubo tal. A partir de 1600, incorporados al estilo de los grandes señores y los hombres de Estado, los usos musicales





30. Juan Pantoja de la Cruz, *Felipe III*. Hacia 1603. Óleo sobre tabla, 65,3 × 47 cm. Patrimonio Nacional. Madrid, Palacio Real.



Era mucho lo aprendido de Italia y lo que se debía seguir aprendiendo. Cuando coincidieron en Roma, en 1600, el embajador y el virrey escucharon juntos a «los tres hermanos», es decir, a los laudistas Alessandro, Girolamo y Filippo Piccinini<sup>20</sup>. Este último se trasladaría Madrid algunos años después, convirtiéndose en músico predilecto del rey y encargándose de poner música a la primera ópera española<sup>21</sup>. Años antes, Sessa se ocupaba ya de proveer libros y dibujos italianos para la educación de futuro Felipe III<sup>22</sup>. La condesa de Lemos, Catalina de Zúñiga, y la duquesa de Sessa, Juana de Córdoba, aparecen galanteadas en las coreografías del bailarín Fabrizio Caroso, que les dedicó, eso sí, danzas españolas: la *Gagliarda di Spagna* y la *Spagnoletta di Madriglia*, respectivamente<sup>23</sup>.

El estilo prudente y los gustos clásicos dejaban al embajador y al virrey en la antesala del *aire* español. Pero los enviados del rey no viajaban solos: zarparon hacia Italia con hijos, pajes y jóvenes de toda índole, cuyos usos eran distintos y se iban imponiendo. Sabemos que en la embajada romana de Sessa había «locos y cavalleros de placer»<sup>24</sup>, de los que solían llevar «la tabaola, y música de guitarras»<sup>25</sup>. También acompañaban al duque sus hijos –a quienes recomendaba tener maestro «de danzar tañer y esgrimir», por lo que «se estima y luçe»<sup>26</sup>– y otro pariente, que es una de las primeras voces de 1580 en Italia. Se trataba de Francisco Fernández de Córdoba, el abad de Rute, que se hizo notar desde la Embajada española por su defensa de *Il Pastor Fido* de Guarini<sup>27</sup>. La obra, que había osado romper con las normas clásicas en Italia, era el símbolo del nuevo teatro, y no es de extrañar que los jóvenes españoles, defensores de la comedia nueva, se aferrasen a ella: por aquellos años, Cristóbal Suárez de Figueroa, otro español en Nápoles, la tradujo, aderezándola además con versos cantables de sabor español<sup>28</sup>. Fue también en la etapa romana, o poco después, cuando el abad de Rute debió



31. Anónimo, *Fernando Ruiz de Castro*. Grabado en *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del regno di Napoli*, de Antonio Parrino (Nápoles, Nuova Stampa del Parrino e del Mutii, 1692, in-8º). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

El paseo fue uno de los agentes que cambió el color de la vida española en la segunda mitad del siglo xvi. Las alamedas que Felipe II abrió a ambos lados del Atlántico fueron uno de los escenarios del lirismo de 1580, siempre acompañado de la música. Nápoles, agraciada con un singularísimo paisaje, no sólo contó con un paseo terrestre, sino con otro marítimo, de viejas raíces locales, hecho de las falucas que surcaban la bahía. Don Juan Alfonso Pimentel adornó la avenida de Poggioreale y dio nuevo impulso a la tradición del paseo acuático: la puerta que llevaba de la ciudad a las marinas fue llamada entonces *la Pimentella*<sup>86</sup>. El ceremonial del conde cuenta cómo solía pasear por Posillipo en la góndola real, acompañado por otro bergantín cargado de toda la música de la capilla. Pero en su propia embarcación reservaba unos pocos asientos para los músicos preferidos, «dos caponcillos tiples» —esto es, voces agudas— y un tal «Thomasillo» que se acompañaba él mismo de guitarra, arpa «y otros instrumentos»<sup>87</sup>.

En aquella pequeña cámara de músicos —que, como hemos visto, hubo de ampliarse con los años— la pieza principal era «Thomasillo», el que cantaba al *aire español*. Refuerza esta noción el mismo Miguel de Castro al dar cuenta de este y otros «mil millares de músicos» en una fiesta en la bahía de Nápoles a la que asistió con don Juan, el hijo del virrey. De Tomás (Tomasillo) dice que era napolitano, pero que «*la música que profesa es española, y es músico de la Capilla Real, y diestro en extremo, y muy gran maestro, y que compone tonos*»<sup>88</sup>. Había otras voces de enorme importancia; Miguel de Castro cuenta cómo en aquella misma fiesta cantaron dos señoras que descollaban sobre todos: doña Ángela de Arqueros y Osorio —ésta sí, española— y «Andreana», es decir, la famosísima Adriana Basile<sup>89</sup>. A ellas tenemos que añadir la presencia de Antonio Gutiérrez, como veremos más adelante.

Durante los años del conde de Benavente, los paseos marítimos de Nápoles vieron florecer a la cantante más aclamada de la primera parte del siglo xvii en Italia. En la fiesta que describe Miguel de Castro, Adriana Basile aparece como virtuosa «en todas las voces y lenguas, ansí española, francesa, siciliana, portuguesa». Una canción en muchos idiomas se encuentra precisamente en el cancionero de la duquesa de Traetto<sup>90</sup>, muestra del repertorio que la gran cantante practicó desde joven y que estaba formado en gran parte por canciones españolas. Como Tomasillo, Adriana profesaba la música española siendo napolitana. Aunque era criada de los príncipes de Stigliano, su voz debió de llegar a oídos del conde de Benavente: fueron de hecho los virreyes quienes tuvieron que animarla para que acudiera al servicio del duque de Mantua algunos años más tarde<sup>91</sup>. Una carta de la virreina a Vincenzo I Gonzaga desvela su cercanía con la joven sirena, poco dispuesta en principio a abandonar su ciudad natal: «He cumplido con lo q[ue] V. E. me ha mandado persuadiendo a Andreana p[ar]a q[ue] vaya a servir a V. E. [...] es mujer honrrada y yo la quiero mucho, y así supp[li]co a V. E. la favorezca y haga mucha m[e]r[ce]d [...]»<sup>92</sup>.



50. «Chacona hordinaria», en *Cancionero Corsini* 625, fol. 48v. Manuscrito, 22 × 15 cm. Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana.

El ramillete de canciones que se cantaban en casa de los Peretti es el más ajustado testimonio de la música de estos años (figs. 49 y 50). Se trata de los sones que bien pudieron oír el duque de Escalona, el marqués de Aytona o el conde de Benavente en la sobremesa. Merece la pena adentrarse en estas letrillas que, unidas al semblante de Pedro Gutiérrez, proporcionan detalles llenos de reviviscencia sobre aquellas veladas de música española, reuniones íntimas de la aristocracia que apenas han dejado rastro. Muchas de las canciones están preparadas para dos voces, que aparecen marcadas como «S» y «B»: algunas son diálogos. Sabemos que antes de cantar, a veces también entre las estrofas, los músicos tañían un pasacalle a la guitarra, esto es, una pieza sencilla que podía alargarse

## 4

# La vigencia del *aire* español (1610-1620)

Un puñado de hombres nuevos irrumpió en la escena española de la segunda década del siglo xvii. Cada uno de ellos se distinguió por un temperamento distinto, un ingenio afilado; todos dejaron una huella profunda tanto en el gobierno como en el arte. Cuando nos fijamos en las grandes figuras del periodo (el VII conde de Lemos, su hermano el conde de Castro, el III duque de Osuna o el cardenal Borja) observamos un súbito relevo en las generaciones. Los azares de la política dejaron fuera de Roma y Nápoles a los nacidos en torno a 1560 –el corazón de la generación de 1580– y de un salto vemos instalados en la embajada y el virreinato a los nacidos a partir de 1570.

Aunque no hubiera muchos años de diferencia, estos hombres eran distintos: no protagonizaron el gran cambio de 1580, sino que lo encontraron vigente. La nueva música, la nueva poesía y la comedia nueva ya no eran cambio de aires, incómoda o anhelada innovación. Se habían vuelto fundamento, parte de una actitud y un orden de preferencias, es decir, una *forma de vida*. Esto, que ya se anunciaba con Villena o Benavente, conllevaba sin duda un nuevo nivel de intensidad en la percepción de los españoles en Italia y el resto de Europa.

Es precisamente la autenticidad, la función vital que conquistó el *aire* español, lo que explica su división en un haz de interpretaciones. Todos los tipos, las distintas modalidades personales que pudieron germinar en la España de finales del siglo xvi, llegaron a Italia entre 1610 y 1620. En un extremo del espectro figuran los Lemos, de temperamento virtuoso y allegado al orden imperante; en la otra esquina, el

carácter trepidante y sombrío del duque de Osuna. Los hombres de esta constelación iniciaron una época irreplicable para la diplomacia española, y lo hicieron no sólo por su empeño en la defensa de la Monarquía o por talento político, sino también por una visión aguda del estilo, sustentado por una cultura muy notable y por un verdadero encanto personal<sup>1</sup>.

Juan de Vera y Zúñiga, que recogió el espíritu diplomático de esta precisa década, explicó cómo los embajadores no sólo debían procurar representar la dignidad de su rey, sino ser al mismo tiempo ellos mismos: fuera de audiencias y solemnidades, el legado debía dejar aflorar su «llaneza particular, desseando parecer el que es»<sup>2</sup>. Los representantes españoles de este periodo nacieron inclinados a cultivar y exhibir sus personajes. Esto pasaba primordialmente por la educación, pero también por la propia imagen, por «la estatura; buen rostro adornado de magestad»<sup>3</sup>, por el bigote fiero, que empezaba a ser distintivo del galán aristocrático, y por el dispendio: «luzimiento, liberalidad, i aun desperdizio» era la consigna indispensable<sup>4</sup>.

El estilo personal del gran señor se alimentaba básicamente de este «desperdizio», de este puro derroche invertido en galas, en una gran comitiva y, por supuesto, en toda clase de arte. En los años siguientes, el mecenazgo parece plenamente asentado, en unas proporciones y en un grado de calidad nunca antes vistos. Si algunos legados se dedicaron personalmente a la poesía o la música, lo que es constante es aquella modalidad interior de la vocación artística, que tan bien encajaba con el ideal aristocrático de ser «escultor de sí mismo», de convertir la propia vida en una obra de arte<sup>5</sup>.

El pragmatismo de la poesía o la música, acompañamiento transparente de los lances y los ratos de placer, llegaba a su plenitud en el teatro. Había una íntima correspondencia entre el corral de comedias y aquellos hombres: si el arte debía ser entregado a la vida, la música, con el verso y el movimiento, se había plegado allí al drama. La llegada de los farsantes españoles a Roma y Nápoles fue la gran aportación de los embajadores y los virreyes entre 1610 y 1620. Fue un hito fundamental; desde entonces, el *aire español* quedaría siempre unido a la penetración de la comedia nueva.

### **El lustro de los Lemos (1609-1616)<sup>6</sup>**

Basta una sola frase para dar una idea del ambiente que fraguaba entre Roma y Nápoles alrededor de 1610. El virrey escribía al embajador: «Hermano y amigo mío: ay va la primera jornada de mi comedia. Buelua la censura con brevedad [...]»<sup>7</sup>. Durante algo más de un lustro, los hombres a cargo de los grandes enclaves españoles en Italia estuvieron más compenetrados que nunca. Pedro Fernández de Castro –VII conde de Lemos, virrey de Nápoles y a ratos escritor de comedias– y Francisco Ruiz de Castro





56. Ottavio Leoni, *Mujer tocando la guitarra*.  
1591-1628. Tiza negra con realces de blanco sobre  
papel, 206 × 140 mm. Londres, British Museum.

a representar a sus farsantes. Stefani, por su parte, conoció el ambiente musical del cardenal Montalto, cercano a los españoles<sup>102</sup>.

No es casualidad que el nuevo triunfo de la guitarra y sus sonos coincidiese con el primer gran despliegue del teatro español. La presencia estable de Pedro Pérez y sus sucesores en los escenarios de Roma y Nápoles vino a redondear la imagen de una vida española de la que el público italiano sólo había recibido pequeños fragmentos. No sólo los bailes, sino también los gestos y las mismas figuras de los comediantes, fueron

a 4. | *letra dell' H<sup>no</sup>. et la. m<sup>o</sup> d. S. duca d'osperi:*

e nu di go lo ba y la niná  
 yes me nu do su caudal. y el me nu do q  
 garon sus manus las del rostro la ga la le da  
 vel menudo.

*Son'tam' gratias sus manus. Del tacto y demaneras  
 q a todos han admirar las niñas de mas caudal  
 las del rostro las bendicen en bñdiciendo su hermosura  
 con contentos general con pñstia q no sea su y qual  
 De sus rayos d'os ojos Amuñado el sol de vella  
 mil vidas colgando esta quiere sus rayos bñstos  
 mil almas tiene vendidas por el consuelo caliente  
 y muerte muestra mas y ella abraza lo mirari  
 De las perlas de su boca O milagro de los cielos  
 y de su hermoso corall' gracia y donayre simpas  
 para q pudiesen saorse dulce en tanto de los hombres  
 mas quien lo pñda en bñstas sola q nace en bñstas  
 Menudigo. Los campos mata de los rios  
 los uentos para parar y las chuscallinas apua  
 tallanos y baylamos a rion  
 Menudigo.*

61. «Menudico». Partitura en fol. 53v de *Canzonette italiane e spagnole a tre, e quattro voci...* Primer cuarto del siglo XVII. Manuscrito, 23 × 17 cm. Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles.

## 5

# El esplendor (1620-1630)

Fue durante los años veinte del siglo xvii cuando el *aire* español alcanzó su mayor prestigio y tuvo sus mejores representantes en Europa. La fecha podría antojarse un poco tardía: para entonces los hombres de 1580 rozaban los sesenta años; además, la guitarra se tañía por toda Italia y las carretas de los comediantes recorrían aquellas tierras de arriba abajo. Se diría que ya no había nada verdaderamente original que comunicar. Pero nada más lejos de la realidad: los usos estrenados a finales del siglo xvi vivieron en perpetua mutación, ahormándose a los nuevos jóvenes de tal suerte que, a la altura de 1620, el *aire* español era ya otro.

La guitarra había cambiado de manos: era el momento de los nacidos en 1580, que empezaban a hacerse notar hacia 1600. Iban pisando los talones al conde de Lemos y al duque de Osuna, pero por circunstancias, azares y unos cuantos años formaron una constelación distinta que sólo tomó el relevo en 1621, con la llegada de Felipe IV al trono. En general, los nuevos hombres tenían una gran fe en su mundo<sup>1</sup>. Contribuyó a ello el nuevo rey, que encarnaba la renovación de los altos designios de la Monarquía (fig. 66). Pero aquélla también fue la generación de la reformación, la que emprendió una crítica furibunda contra el periodo anterior. La guitarra y el teatro bien podrían haber entrado en aquel cuadro de disolución moral con el que se quería acabar, pero no fue así: de hecho, los rigores de las reformas terminaron favoreciendo la penetración de los usos españoles en Europa.

Los letrados castellanos hacían sus arbitrios sobre el remedio de la Monarquía con la mirada puesta en el exterior: la reformación era la exigencia de una cierta altura,



70. Portada grabada de *Arcadia*, de Lope de Vega (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605, in-8º). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

quedaba a los desheredados de la honra— emergió para convertirse en la sustancia misma del arte (fig. 70). He aquí el gran descubrimiento de aquel momento. Algo semejante afectaba en paralelo al teatro y a la poesía, que ya cantaba con deje castizo las desdichas del duque enamorado: «Pajarillo que vas a la fuente / bebe y vente»<sup>42</sup>.

En esta situación, la música habría de adquirir un insólito protagonismo, convirtiéndose en parte fundamental de los nuevos géneros literarios, pero conviene reparar en la contingencia de aquello, que muy bien podría haber permanecido en el estado latente en que se gestó, sin proyección a la vigencia ni al extranjero. Todo lo que vemos retratado en la *Arcadia* pudo acabar en aquel silencio del destierro del duque don Fadrique<sup>43</sup>.

En cuestión de dos años, y en plena adolescencia, don Antonio Álvarez de Toledo hubo de hacerse a la idea de que habría de encabezar una de las más afamadas estirpes de su tiempo. De este periodo no nos llega más que una precipitación de muertes: a la de su padre<sup>44</sup> siguió la de su tío don Fadrique; apenas tres años después, su madre dejaba huérfano al joven duque de Alba<sup>45</sup>. El título ducal debió de llevar nuevos lujos

Encanecía el Rey Prudente y aquel constreñimiento de los jóvenes aristocráticos no hacía más que agravarse. En 1590, poco después de heredar el título, el V duque de Alba repitió uno a uno los pasos de su tío, anteponiendo sus proyectos personales de matrimonio a los que su familia y el rey le tenían reservados<sup>40</sup>. Con este descarrío, don Antonio pasó a encarnar las inquietudes de su generación, la de 1580. Fue capital la coincidencia con Lope de Vega, convertido en su secretario, que sufría análogo destierro a causa de análogos amores, y que pondría por escrito la situación de la juventud frustrada. La *Arcadia* es en el fondo un retrato de la convivencia del duque —ahora ya pastor Anfriso— con el dramaturgo y su círculo estrecho de amigos. La novela continuaba la larga tradición pastoril, pero los jóvenes se encargaron de darle un vuelco radical: el género se convirtió en una mera máscara de la biografía; la «vida palpitante»<sup>41</sup> —la realidad que



b a i g a f g a b d b a b g b

**V**

N sarao del la chacona se hizo el mes de las rosas.  
 Huò millares de cofas y la fama lo pregona a la vida vidica bona vida.

a i g a f g a b

vamonos a chacona vida vxi.

**Copla**

b a i g a f g a b a b a i g a b

Por que se cafo almadan se hizo vn brauo farto.  
 Dancará hijas de anao con los nietos de milã vn fuego de dô beltrã y vna vna-

i g a i b a b g a i f g a i f g a a

da de Orfo san men caró un guineo y sacolo vna macona y la fama lo pregona. a la vida.

<p><b>Salio la cagalagarda</b>          Con la muger del encenque          Y de camora el palenque          Con la pastora Lisarda          La meza quina donna a barda          Trepecon pasta gonzalo          y vn ciego dio con vn palo          tras de la braga lindona.          y la fama, &amp;c.</p> <p><b>Salio el medico galeno</b>          Con capines y corales          Y Cargado de atabales          El manto Diego moreno          El engañador Virno          Salto tras la traga maila          y la manta de caza la          Con vna moica de arjona.          y la fama, &amp;c.</p>	<p><b>Salio Ganaña y Cisneros</b>          Con sus barbas chamus cadas          Y dandole bofetadas          Ana jarte y oliberos          Con vn sacal de torteros          Salio Esculapio el doctor          y la madre del Amor          Puesta ala ley de bayona          y la fama, &amp;c.</p> <p><b>Salio la Raza y la traza</b>          Todas tomadas de orin          Y cantando vn matachin          El fatic y la Viaroza          En tre la Raza y la traza          Se leuanto tan gran lid          Que fue ni enetter que el zid          Que bayate vna chacona          y la fama, &amp;c.</p>	<p><b>Salio vna cargade Afoè</b>          Con todas las sabandias          Luego bendiendo ale lixas          Salio la grula en vn piè          Vn africano sinfe è          Vn negro y vna Gitana          Cantando la dina dana          y el negro ladina dona          y la fama, &amp;c.</p> <p><b>Entraon treynta Domingos</b>          Con veinte lunes acueftas          y cargo con es zeltas          Vn Aino dandò Respingos          I vana counting lo mingas          Salio las oragas enjutas          y mas de quarentas putas          (Hiciedo) de Barziona.          y la fama lo pregona.</p>
--	---	---

81. «Un sarao de la chacona», última pieza del *Libro segundo de tonos y villancicos*, de Juan Arañés (Roma, Juan Bautista Robleti, 1624, in-fol.). Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.



## 6

# La otra cara de la contienda (1630-1640)

El funcionamiento político de la Monarquía católica estrechó el trato italiano con las cosas de España, pero no pudo ser la razón primera del *aire* español. Más bien dependió de las íntimas preferencias que actuaban a ambos lados del fenómeno; de ahí que hayamos ido indagando en los lugares más callados de la historia, teniendo los acontecimientos políticos presentes, pero siempre puestos al fondo. La cuestión es que este esquema comenzó a desdibujarse pasado el primer cuarto del siglo XVII: los asuntos de Estado, concentrados en una guerra europea de intensidad sin precedentes, pasaron a inundar una región cada vez mayor. A medida que el enfrentamiento consumía tiempo y recursos, se iba imponiendo como argumento. La lucha se redujo en buena medida –y muy singularmente en Italia– en una polaridad: o la Monarquía de España o la de Francia, dos opciones que encarnaban dos maneras de entender el mundo. La lid se extendió desde los ministros hasta los pensadores políticos, llegando a movilizar a los escritores de aquel tiempo<sup>1</sup>, y también pudo contagiar en algún momento a la vida artística.

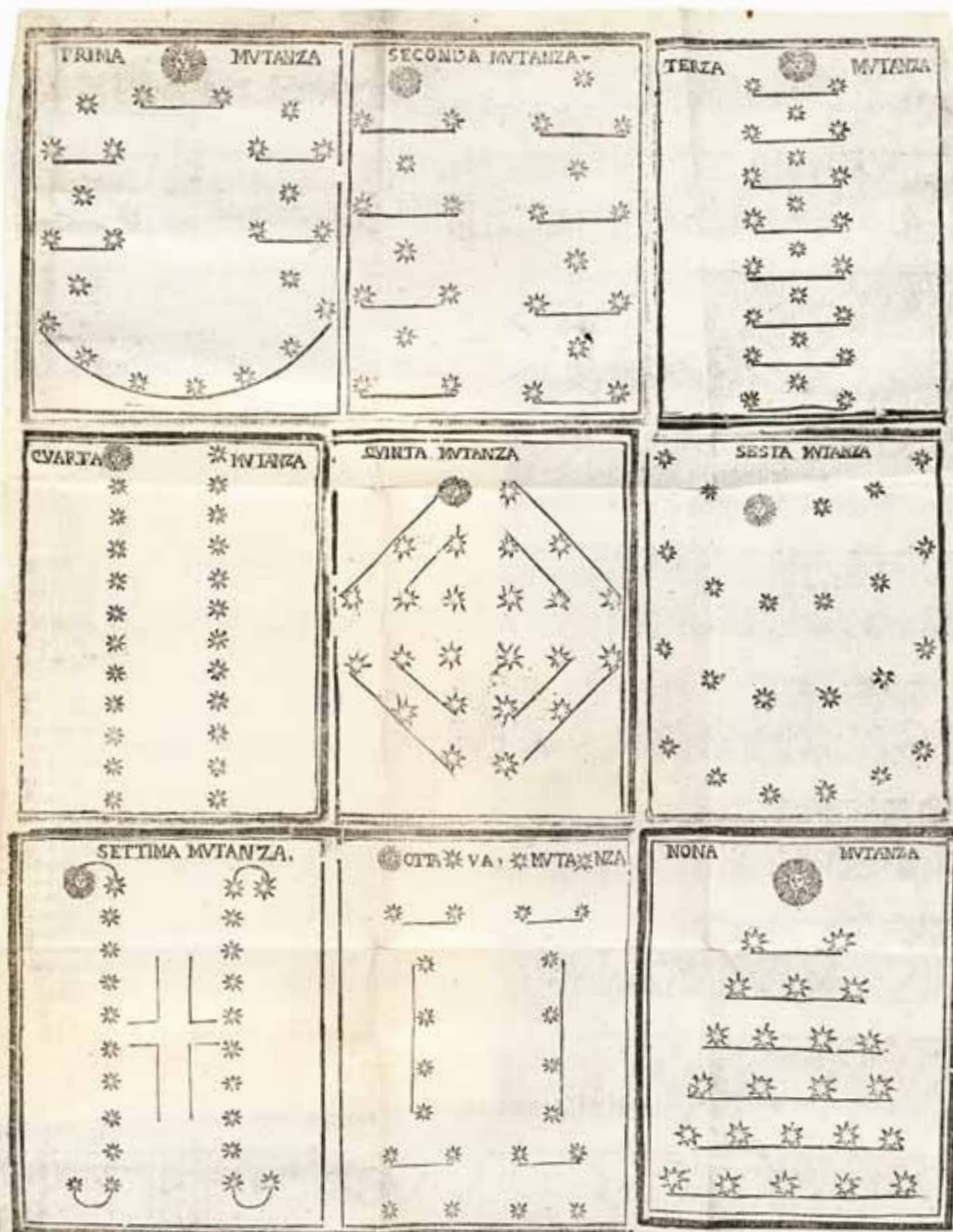
Tanto Nápoles como Roma se vieron sumidas en el clima beligerante, aunque de modo bien distinto. Urbano VIII, el papa Barberini, fue favorable a los franceses hasta el punto de despertar la indignación de los españoles. En primera fila estaba el propio cardenal Borja, y, a su vera, don Diego de Saavedra Fajardo, que denunciaba: «[¿]qué libelos infamatorios, qué manifiestos falsos, qué fingidos Parnasos, qué pasquines maliciosos no se han escrito contra la monarquía de España?»<sup>2</sup>. Lejos de los apacibles años en los que se daba a los naipes y a las comedias, don Gaspar de Borja, convertido



99. Pompeo de' Renzi, *La catedral de Lecce en 1634* (un año antes de que Nicolao Doizi aparezca documentado en la ciudad). Grabado en *Lecce Sacra*, de Giulio Cesare Infantino (Lecce, Pietro Micheli, 1634, in-4º). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Doizi no era el gobernador de la Provincia (el llamado *preside*), sino de la Regia Corte, también llamado *capitán*, nombrado directamente por el virrey<sup>110</sup>. Aunque aún no se han encontrado más documentos que lo respalden, las faenas del músico en Lecce no fueron largas y debieron de estar relacionadas con las levas y la defensa del reino entonces emprendidas por Monterrey. En la propia carta, Nicolao pedía que se le abreviara la estancia en la ciudad «porque las calores ban llegando y es peligroso el venir con ellas con peso de mujer e hijos». Además de doña Catalina, al músico gobernador debían de acompañarlo ya muchos de los veinte hijos que llegaría a tener<sup>111</sup>.

Tras la partida de Lecce, el Anfión lusitano aparece en Bitonto, aún en el tacón de Italia, pero en la provincia de la Terra di Bari. Corría agosto de 1637 y el virreinato del conde de Monterrey tocaba a su fin; Nicolao Doizi llevaba ocho meses instalado con su prole en aquel «gobierno» y ya andaba cansado del trasiego militar. Los encargos eran



Sarà le per auentura defraudata nò poco la ragione, quando tra sì nobili intrecci, a Figure vella ssi smarrito il nome di chi le tracciò, e compese. Furono opera di Gio: Domenico d'Orta maestro di ballo di S. E. che con sì vagli rauuolgimenti, e lauori si mostrò il uero Dedalo di quei laberintici, come anco l'altre de' Cauallieri hebbero già da Anello Filamore, quasi cò fila d'oro, l'orditura, e lo stame in vna tela, che si può chiamar dell' Amore. Ma si può anco dire, che li porresse il filo la mano di Francesco Lombardo, mentre l'accompagnò con le sue musiche, e gli additò l'uscita con la chiave delle sue note.

111. Planta de la coreografía para la máscara de doña Anna Carafa en *Relatione delle feste fatte in Napoli dall'Eccelen.mo signor duca di Medina de las Torres viceré del Regno per la nascita della Serenissima Infanta di Spagna* (Nápoles, Egidio Longo, 1639, in-4º). Madrid, Biblioteca Nacional de España.



Este libro se terminó de imprimir  
en Madrid en enero de 2023,  
cuatrocientos años después de que  
Baltasar de Pinedo y Juana de Villalba  
comenzaran a representar sus comedias  
en Roma.