

Ignacio Rodulfo Hazen. *El aire español. Usos musicales de la nobleza española en Italia (1580–1640).*

CENTRO DE ESTUDIOS EUROPA HISPÁNICA, 2023. 320 PP.

Adriana Beltrán del Río Sousa

Universidad Complutense de Madrid

EN ESTA INTERESANTE MONOGRAFÍA derivada de su tesis doctoral, Ignacio Rodulfo Hazen se adentra en la historia de lo que el famoso músico Nicolao Doizi de Velasco llamó, en su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección* (Nápoles, 1640), “el aire español”, y que él, a su vez, define como “cierta manera de cantar o de tañer a la española” (16) cuyo “gran siglo” (18) fue el XVII. Adoptando un punto de vista que considera desestimado por la historiografía inmediatamente anterior y que recuerda inevitablemente al de la *Histoire des sensibilités* del historiador Alain Corbin, Rodulfo Hazen acota su estudio a los años 1580–1640, argumentando que fueron los transcurridos entre la emergencia de una nueva sensibilidad en España, manifestada principalmente en la comedia nueva y el romancero nuevo, y la crisis política de 1640, que tuvo impacto en toda la Monarquía Hispánica. Aunque admite la necesidad de estudiar la música española en todos sus territorios de influencia, el autor se limita aquí a investigarla en Italia, donde por razones de índole política y cultural estuvo “la clave del aire español” (26). Entre las tierras de la península itálica se ciñe, además, a los importantes centros culturales de Roma y Nápoles. Por fin, el último coto impuesto por Rodulfo Hazen es de naturaleza sociológica: como anuncia su título, la monografía se ocupa primordialmente de los “usos musicales de la nobleza española en Italia”, dejando de lado el estudio de la música entre las clases populares, con la notoria excepción, como se verá enseguida, de los personajes de la farándula española e italiana, con la que los aristócratas mantuvieron una constante relación. Este último enfoque se justifica por el enorme peso que tuvo la nobleza española en la vida cultural italiana de la Edad Moderna y también, sin duda, por la mayor disponibilidad de fuentes relacionadas con este estrato social, como la correspondencia privada o las relaciones de sucesos, ambas ampliamente usadas en la investigación.

El libro se organiza cronológicamente: tras una sustanciosa introducción y dos capítulos que se ocupan de definir, respectivamente, la sensibilidad de la generación de 1580 en España y las “infiltraciones” (69) de esta nueva

manera de pensar en tierras italianas, los cuatro restantes analizan los usos musicales españoles en la Italia de las décadas de 1600, 1610, 1620 y 1630. Los capítulos se dividen, a su vez, en apartados que reflejan la perspectiva intimista adoptada por el autor, pues la mayoría de ellos están dedicados a los personajes concretos, ya sea aristócratas o músicos, casi todos españoles, que marcaron la vida cultural italiana en su momento. Cabe mencionar, por fin, que la monografía comprende dos ricos apéndices, el primero con diecisiete cartas enviadas por los principales “músicos del *aire* español” (271) y el segundo con un listado de las comedias representadas en la embajada del tercer duque de Pastrana en Roma, entre 1623 y 1625, con mención de compañías, autores y fechas exactas de representación.

El capítulo 1, “La generación de 1580”, se abre con la observación de que “el *aire* español ... fue en realidad compañero de la *comedia nueva* y el *romancero nuevo*” y que estos constituyeron “la primera manifestación, la primera escapada de un grupo de jóvenes ... artistas y aristócratas nacidos a partir de la mitad del siglo XVI” (36). Enseguida se definen los principales rasgos de la generación, como la conciencia de formar parte de una Monarquía Hispánica ya madura, con una corte consolidada en un centro urbano creciente. Fue este clima de relativa estabilidad política y económica el que permitió a los jóvenes dar rienda suelta a sus “pulsiones eróticas” (44) a través de la música, la poesía, el teatro y el baile, incursionando en géneros populares tradicionalmente desdeñados por la aristocracia, procedentes de la cultura gitana, pero también de las culturas americana y negra. Rodulfo Hazen dedica un interesante apartado a la guitarra, símbolo del cambio de sensibilidades, en la medida en que se trataba de un instrumento de mala reputación que acabó siendo abrazado por los aristócratas jóvenes. Complementario del capítulo 1, el capítulo 2, “Las primeras infiltraciones”, relata la llegada a Italia de esta nueva cultura joven española. Como prolegómeno, se ofrecen apuntes acerca de la imagen un tanto burlesca, mediada por la *Commedia dell'arte*, que tenían los italianos de los españoles y su música en las décadas anteriores a 1580. Sin embargo, lo más relevante del capítulo consiste en la idea de que las innovaciones musicales españolas penetraron en Italia por el eje de Nápoles, ciudad donde la guitarra y los manuscritos de canciones españolas llamaron la atención de grandes artistas locales, los cuales llevaron estas novedades a otras poblaciones del norte de Italia.

En el capítulo 3, el primero de los estrictamente cronológicos, titulado “El nuevo estilo (1600–1610)”, Rodulfo Hazen sostiene que un segundo ciclo del “*aire* español” se inaugura con la llegada al trono de Felipe III, que llevó la sensibilidad de su generación, la de 1580, a una posición de “ejemplaridad” (91). Los representantes de esta cultura ya asentada en España fueron, en Roma, el embajador Juan Pacheco, quinto duque de Escalona y marqués de Villena, y en Nápoles, el quinto conde-duque de Benavente. Escalona dejó su impronta en la música de la época, como atestigua el primer tratado de guitarra impreso fuera de España, la *Nuova inventione d'intavolatura* del compositor Girolamo Montesardo (Florenia, 1606), el cual recoge un baile con el nombre del embajador, el “Ballo del Marchese di Vigliena”. En Nápoles, Benavente impulsó la carrera de la cantante Adriana Basile, quien

por su recomendación pasó a instalarse en la corte de Mantua, y la de los guitarristas de la familia Gutiérrez —Antonio y sus hijos Pedro y Juan—, quienes viajaron al norte y dejaron en Roma un importante manuscrito de canciones españolas. La década siguiente, analizada en el capítulo 4, “La vigencia del *aire* español (1610–1620)”, se caracterizó por la llegada a Italia de la comedia nueva. Este teatro no siempre fue entendido por el público italiano —en Roma, el tratamiento que hacía de los temas religiosos fue motivo de escándalo—, pero acabó quedándose en Italia gracias a la insistencia de los aristócratas españoles que lo respaldaron: el séptimo conde de Lemos, virrey de Nápoles, y su hermano el conde de Castro, embajador en Roma. El teatro dio nuevo aliento a la música, pues sus canciones y bailes favorecieron en esos años la impresión de compilaciones de canciones españolas para tañer a la guitarra. Hacia el final de la década, el tercer duque de Osuna, nuevo virrey de Nápoles, puso de moda unos bailes a la española en los que había un fuerte componente femenino.

El capítulo 5, “El esplendor (1620–1630)”, trata de un período más consciente en el que, según Rodolfo Hazen, “del entretenimiento espontáneo se pasó a un impulso más decidido de los músicos y actores fuera de España” (169). En la caravana del sexto conde de Monterrey, nombrado embajador extraordinario en Roma en 1621, viajaron Doizi de Velasco, de origen portugués y carrera española, y algunos de los mejores comediantes del momento. El quinto duque de Alba, entonces virrey de Nápoles, animó la actividad de una cámara de músicos en cuyo centro estaba Adriana Basile, que había vuelto a la ciudad napolitana. Por su parte, el embajador en Roma, el segundo duque de Pastrana, patrocinó una intensa actividad teatral entre 1623 y 1625 y contrató al famoso músico Juan Arañés, autor del *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces* (Roma, 1624), que Rodolfo Hazen considera “uno de los impresos más importantes del *aire* español” (194). En el capítulo 6, “La otra cara de la contienda (1630–1640)”, el autor se propone estudiar la música en un momento en que Italia estaba polarizada por las influencias francesa y española: “el *aire* español”, argumenta, “pudo empezar a ser visto como un símbolo de la afirmación de la Monarquía Hispánica” (220). El sexto conde de Monterrey, embajador en Roma y luego virrey de Nápoles, se encargó de que los invitados franceses e italianos gozaran en su palacio de fastuosos espectáculos y otorgó privilegios a los músicos españoles durante sus paseos marítimos por la bahía napolitana de Posillipo. Los últimos años analizados por Rodolfo Hazen coinciden con el auge de la ópera italiana: en Roma, sus avanzadas fueron contrarrestadas por el programa de teatro musical del embajador español, el segundo marqués de Castelo Rodrigo; en Nápoles, los defensores de la tradición española fueron el segundo duque de Medina de las Torres y su esposa, Anna Carafa, quienes no se dejaron deslumbrar por la novedad italiana y siguieron ofreciendo comedias y bailes de estilo español en los que llegó a participar la misma virreina. La resistencia, sin embargo, fue en vano, pues tras la convulsa década de 1640, el melodrama desbancó definitivamente al teatro musical hispánico e invisibilizó el “*aire* español”.

El libro de Rodolfo Hazen tiene como mérito principal su excelente uso de las fuentes primarias, las cuales son numerosas y poco conocidas. De ellas

derivan las sólidas argumentaciones hasta aquí resumidas y también algunos datos inéditos, como la pertenencia al quinto duque de Alba de un cancionero de la Biblioteca Nacional de Nápoles, una lista de artistas que participaron en la jornada de María de Austria en 1630 y la identificación definitiva de un tal “Nicolás de Usi” con el músico Nicolao Doizi. Menos originales son las páginas dedicadas a las biografías de los diferentes aristócratas mencionados, las cuales, por lo demás, son extensas y poco relacionadas con la tesis central: es el caso, en particular, de las semblanzas del quinto duque de Alba (175–80) y el tercer duque de Alcalá (198–202). Por otro lado, resulta un tanto vaga y problemática la noción de “generación”, la cual obliga innecesariamente al autor a justificar, en repetidas ocasiones, la participación en la vida cultural italiana de personajes nacidos demasiado pronto —o demasiado tarde— para las distintas épocas estudiadas. Con todo, esta monografía, escrita por cierto en un estilo rico y pulido, es altamente loable y constituye una valiosa aportación al campo de la historia de la música española en la Edad Moderna, y más concretamente al de aquella música española que floreció en los territorios periféricos de la hispanidad.