

Ignacio Rodulfo Hazen. *El aire español. Usos musicales de la nobleza española en Italia (1580-1640)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2023. ISBN: 978-84-18760-10-5. 320 pgs.

Reviewed by: Encarnación Sánchez García
 Università di Napoli L'Orientale; Real Academia Española



Asir y fijar por escrito algo tan sutil como el aire en su dimensión metafórica musical es el objeto de este estudio de historia cultural que acaba de publicar Ignacio Rodulfo Hazen. Libro valioso tanto por su materia como por la calidad de su sistema narrativo, cuyo orden lógico se compagina con una prosa ágil de estilo brillante y ameno, que favorece la lectura, al canalizar con maestría la información a base de datos inéditos cosechados en archivos y bibliotecas napolitanos, venecianos, romanos, españoles, franceses, etc., datos siempre verificados y actualizados en una tupida red de reenvíos bibliográficos. Libro, además, precioso porque aporta también una documentación iconográfica de gran calidad y rareza, que se presenta bien apegada al hilo del discurso escrito: son imágenes elocuentes, a menudo capaces de emocionar.

¿Pero qué es, en efecto, ese “aire español” que el título anuncia como objeto del libro? Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* incluyó una referencia al mismo en la entrada dedicada a la voz “Ayre”. Afirmaba el lexicógrafo madrileño que «hay muchas frasis tomadas desta palabra Ayre» y señalaba:

Entre los músicos se usa este termino: tiene buen ayre en tañer o cantar. (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer, Barcelona: Altafulla, 1989, 59-60)

“Aire” es, pues, para Covarrubias una cualidad del intérprete, que indica un modo, un estilo, un ritmo del ejecutor.

Cuando Covarrubias documenta el uso de la expresión es el año de 1611 y estamos en el cénit de ese arco de tiempo que Ignacio Rodulfo Hazen ha acotado como el del «tiempo de vigencia del aire español» en Europa. Ciento quince años más tarde el *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua (el famoso *Diccionario de Autoridades*) sería más explícito que el *Tesoro*:

AIRE DE MUSICA. Lo mismo que Compás. Es lo agradable y gustoso de la composición ,
yá por lo ligero , ya por lo especióso de los concentos músicos. [...]

Cantar o tañer con áire. Es cantar, o tocar el instrumento músico con primór y ligeréza: y assi de los que lo executan bien y arregladamente se dice que tienen buen áire en tañer o cantar.
(Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Gredos, 1990, I:142)

Así pues, para la Real Academia en 1726 el sentido principal de “Aire” era “Compás”, mientras que también recogía en la segunda definición el significado de lo que ya refería Covarrubias: un cierto “modo” en la ejecución musical, primoroso y ligero, pero también “reglado”.

Gracias al libro de Ignacio Rodulfo descubrimos que este “aire”, en Italia, y en general en Europa, a partir de finales del siglo XVI se identifica como “español” y es entonces cuando se sustantiva, pasando a definir no sólo un modo, una manera, un ritmo, sino también un *corpus* musical de canciones, caracterizadas, precisamente por ese compás, por esa forma de tocar, a la vez «agradable y gustosa, sea por lo ligero, sea por lo especioso», es decir, por lo precioso, artificioso y hermoso de su armonía.

Es este el marco lexical en el que conviene colocar la indagación que ha llevado a cabo Ignacio Rodulfo, que arranca de los precedentes históricos del tema rastreando los orígenes historiográficos de la "idea del 'aire' español" y ofreciendo una breve síntesis de la historiografía sobre la progresiva toma de conciencia del valor de aquel patrimonio musical por parte de eruditos ilustrados del siglo XVIII; los hay españoles (Feijoo, Rincón de Astorga, Arteaga, Lampillas) y europeos (Carlo Denina), todos ellos de una o dos generaciones posteriores a los académicos de la lengua que definieron oficialmente el “aire” en música .

Se reseñan además los testimonios de aprecio hacia aquel patrimonio musical que nos han dejado un grupo de grandes escritores y críticos españoles entre finales del XIX y primeras décadas del XX, que hicieron propio el concepto de 'intrahistoria', acuñado por Unamuno: Menéndez Pidal, Ribera, Mitjana, Azorín, preparan el terreno a Ortega y Gasset, quien afronta ya en el siglo XX la cuestión desde un horizonte dialéctico nuevo, que incluye «la primera definición plena del 'aire' español» (21). Es propedéutico el uso teórico de los testimonios que estos autores aportan sobre el tema, en vista de la relevancia, no coyuntural, que el autor concede al de Ortega. En efecto, el libro se hace eco del enfoque del filósofo madrileño, cuando señalaba la necesidad de reflexionar sobre el "atractivo" ejercido por España fuera de sí misma, partiendo de la definición de «cómo el resto de Europa ha sentido España a partir, por ejemplo, de 1560»¹.

Ignacio Rodulfo Hazen actualiza este proyecto de Ortega, poniendo su punto de partida en 1580, con lo que abarca, 'de facto', los sesenta años que van desde la incorporación del reino de Portugal a la Corona de España, hasta su separación en 1640. Se trata de los reinados de los tres Felipes: los dos últimos decenios del de Felipe II, todo el reinado de Felipe III, los primeros veinte años del de Felipe IV.

En ese arco de tiempo -que es, como bien teorizaba Tommaso Campanella encerrado en las cárceles de Nápoles, el de dominio intercontinental de la Monarquía de España- entre los usos felicitarios de los hombres que detentan la representación del rey en los dos estados más potentes de

¹ José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Vol. IX, Madrid, Taurus, 2017, 1182

Italia (el Papado y el “Regno di Napoli”), destaca la fruición musical y el autor aporta incontables testimonios de amor por el “aire español”, es decir, por la música española de carácter popular acompañada de guitarra. Lo que describe el libro es el proceso de nobilitación de esta música en España y, de consecuencia y de la mano de ese mismo grupo de aristócratas que representan al rey en Italia, su difusión y subsiguiente nobilitación en Italia.

En general, del sustrato profundo de matriz orteguiana que caracteriza este estudio procede la aproximación perspectivista que Ignacio Rodulfo Hazen ejercita sistemáticamente, valorando así los datos inéditos que aporta, rastreados tanto en la documentación económica, como en cartas, inventarios testamentarios, papeles musicales, relaciones de sucesos, crónicas, ceremoniales, obras literarias, textos teatrales y otros géneros. La interpretación de estos datos se hace siempre en referencia a los sistemas culturales que generaron aquellos usos, pero también en referencia a la 'vida' que expresan.

Derivan de esta 'vitalidad' de la historia las categorías, tan orteguianas, de 'vigencia' y 'latencia' del aire español, con las que el autor trabaja, pero también la necesidad de organizar el discurso en torno a las biografías de los españoles que representaban a la Monarquía en Italia. Se recurre además sistemáticamente al concepto de 'generación', tan característico de la llamada escuela de Madrid (José Ortega y Gasset y su alumno, Julián Marías), que responde igualmente a esta orientación general perspectivista.

Ignacio Rodulfo amolda el modelo teórico orteguiano a los fines específicos de su trabajo, poniendo el acento en el papel que la aristocracia tuvo en la dignificación del 'aire español', que Ortega había considerado como 'popular'. Esta relectura refrenda e ilustra la aportación de Ortega. Interesantísimo es, por ejemplo, lo que el autor llama «Los galanes en la vigencia», es decir el protagonismo de la joven aristocracia en unos usos y gustos que atestiguan el nacimiento de una nueva sensibilidad hacia finales de siglo XVI (son precisamente las trayectorias europeas de estos galanes las que asegurarán la difusión del 'aire' español fuera del territorio peninsular de la Corona de España). En el capítulo «La sucesión de las generaciones» desfilan las personalidades españolas que son los mayores responsables y protagonistas de esa difusión.

La afloración de un nuevo clima moral en la España filipina a partir de 1580 se documenta con raros testimonios como los de Lupercio Leonardo Argensola, Domenico Cerone, López Pinciano, Amat, Pozzo, Briceño, un clima que genera nuevos gustos musicales recogidos por los escritores (Pérez de Hita, Cervantes, Lope de Vega...). Ello desemboca en una renovación musical determinada, por ejemplo, por la floración de la seguidilla, el decisivo y novedoso papel de la guitarra, los nuevos ritmos expresivos de contaminaciones con 'aires' gitanos, ritmos de las Indias y de África, etc.

El 'aire' español entra en Italia, primero por Nápoles y Roma, y enseguida por Siena, Parma, Milán, Florencia, Turín, Mantua. Ignacio Rodulfo estudia la evolución de esa recepción desde los primeros tiempos -cuando provoca una reacción de 'straneità', resuelta en la literatura con registros cómicos. Esta reacción es para el autor, paralela a la que provoca el soldado español, tipificado como soldado fanfarrón en el teatro italiano del Renacimiento, especialmente en el de Giovan Battista Della Porta en Nápoles. No se puede descartar, en efecto, que el escritor de Vico Equense hubiera leído a Torres Naharro, publicado por primera vez en Nápoles en 1517 y que, incluso, en su juventud hubiera visto representar la comedia *Soldadesca*, en donde el dramaturgo extremeño acuñó genialmente el tipo de capitán fanfarrón que tanto recorrido tuvo en el teatro italiano.

Ciertas contaminaciones entre literatura y música son señaladas por Ignacio Rodulfo, que atiende, por ejemplo, a la asentada reelaboración poética en lengua castellana, asegurada en Nápoles por la presencia en la corte del virrey Toledo de Garcilaso de la Vega y Luigi Tansillo, a los que se podrían añadir otros poetas como Juan de la Vega.

El caudal de documentación inédita que ofrece el autor confirma el papel de Nápoles en la reelaboración del 'aire' español instrumental y vocal: se pone de moda el canto de una sola voz en *volgare* toscano o napolitano, pero también en español. Precisamente esta misma constatación -que

retorna a lo largo del libro- atestigua el papel del 'aire' español en la difusión del castellano como lengua felicitaria en ambientes cortesanos de Italia y no sólo en las cortes de la Italia española. Que la poesía fue uno de los cauces de penetración de la lengua de Nebrija en Italia lo documentan los numerosos cancioneros conservados en bibliotecas italianas, pero también obras tan geniales como el *Diálogo de la lengua*, escrito en Nápoles por Juan de Valdés a finales de 1535 y cuyo principal interlocutor, su potente amigo Bernardino Martirano, humanista y secretario del *Regno*, se muestra muy aficionado a las coplas de la poesía española cancioneril, que recita en el simposio, sorprendiendo vivamente a Valdés.

Pero, volvamos al libro: las formas de la nueva penetración musical llegan, en realidad, más tarde, nos aclara Ignacio Rodulfo Hazen, de la mano de los grandes representantes diplomáticos y políticos de la época de Felipe III: el V duque de Sessa, el duque de Escalona, el marqués de Aytona las introducen en Roma, y en Nápoles, el VI conde de Lemos, su hijo cadete Francisco de Castro -que será virrey regente al morir improvisamente el padre- y, sobre todo, el siguiente virrey, el conde duque de Benavente. Las magistrales páginas que el autor dedica al gobierno del *Regno* por parte de Benavente se articulan en torno a la red de relaciones diplomático-amistosas con familias soberanas de estados italianos (los Gonzaga en Mantua y en Roma) y con miembros de otras familias nobles (Peretti, Orsini), red en la que los músicos (Adriana Basile y, sobre todo, los Gutiérrez) tienen un papel importantísimo. Se intensifica en este capítulo el uso contrastado de fuentes inéditas (entre muchas otras, el ms. Corsini 625), que tan fecundo y útil hace este trabajo *inter artes*. A manera de ejemplo, señalo que las noticias recogidas en estas páginas podrán ser utilizadas para indagar en ámbito literario cómo se traspone al 'aire' español la pastoral del Guarini, tan de moda en Nápoles por aquellos años, gracias a la bella traducción al castellano del *Pastor fido* que Suárez de Figueroa publicó en la capital partenopea en 1602: las relaciones de esta edición con los ambientes hispánicos de la Florencia de los herederos de Cosimo de Medici y de Leonor de Toledo, que yo misma he podido rastrear, se amplían y ahondan gracias a las que descubre ahora Ignacio entre el duque de Florencia y el diálogo pastoril del músico Gutiérrez.

La categoría de "vigencia" del aire español se potencia además gracias a la relación que el autor establece entre música y teatro, pues las tablas son vehículo privilegiado para la difusión del "aire español": entre 1610 y 1620 ambas artes concurren al aumento de la 'grandeza', declinada por personalidades tan distintas como los dos virreyes de Nápoles de esta década, el VII conde de Lemos y el III duque de Osuna. El teatro es con los Lemos una especie de caballo de Troya en el que viajan los nuevos sonos y, de hecho, el autor incluye una breve cuanto inédita y valiosa historia del teatro español en Roma y en Nápoles durante los años 1610 a 1616, época en la que ambas ciudades estuvieron más cerca que nunca, precisamente por la presencia de los hermanos Lemos en los puestos institucionales más altos de la representación de Felipe III en Italia.

De gran importancia las páginas dedicadas a la capilla real en tiempos de Lemos y la distinción entre ésta y la cámara musical del virrey con el protagonismo en ambas de Giovanni Maria Trabaci. En este ámbito, recuerdo también el papel de Domenico Cerone, cuyo empleo oficial en la capilla real en estos años tenemos muy bien documentado. Cerone publica en español su imponente libro *El Melopeo* en Nápoles en 1613, dedicado nada menos que a Felipe III.

Destacan también las páginas dedicadas a los paseos marítimos-musicales a Posillipo del VII conde de Lemos (en compañía del capón Matías Lorenzo), así como sus largas estancias en el mítico promontorio que ritualizan ya un uso que se irá asentando hasta culminar treinta años más tarde con la construcción por parte del duque de Medina de las Torres de un palacio virreinal en Posillipo, ese Buen Retiro marítimo que fue el Palazzo Medina, hoy llamado Palazzo Donn'Anna.

El autor remacha justamente la genial transformación que don Pedro Téllez Girón III duque de Osuna, llamado el Grande, hace del espacio urbano de Nápoles cuando sustituye en el cargo al VII conde de Lemos. El uso coral de toda la población napolitana, en el espectáculo total que el virrey dirige, asegura nuevas fruiciones no sólo a la música sino también a la danza en un clima de difusa performatividad. Desde este punto de vista es, creo, mucho más romana antigua, pero

también ‘barroca’ y ‘moderna’, la visión performativa y musical de Osuna respecto a la de el VII conde de Lemos.

Los testimonios documentales que aporta Ignacio Rodulfo sobre la afición musical de Osuna son muy valiosos y van desde los que demuestran su mecenazgo, en el que no desmerece de su antecesor y rival, hasta su actividad como autor de letras de canciones y músicas. Se atestan las dedicatorias a don Pedro Téllez Girón de libros de madrigales por parte de Palazzotto y otros músicos y se desvela una faceta creativa del duque, aportando documentos de gran valor como las cartas de Gutierrez al duque de Mantua en las que comunica que el virrey es compositor de madrigales. Se aporta también un manuscrito de Bruselas con la música de un “menudico”, creación del mismísimo Osuna. La experiencia del duque en Nápoles, tan maltratada y mal interpretada por la crítica hasta hace pocos años (a causa del final confuso de su gobierno del Reino y de su desgraciado destino personal), halla en estas páginas una justa reivindicación, en línea con lo que la biografía de Luis Linde y los congresos de Palermo y Nápoles dedicados al duque en 2011 ya desvelaron y también en armonía con la importantísima revisión de la labor política de Osuna en Nápoles que el historiador Rosario Villari ha llevado a cabo poco antes de morir.

En este crescendo histórico era fatal un momento de pausa, muy bien representada por la vuelta al orden de los cardenales virreyes que siguen al gobierno de Osuna, momento que Ignacio Rodulfo sabe declinar con agudeza, antes de desplegar lo que él llama “El esplendor (1620-1630)”. Analiza aquí lo que representa el nuevo curso político de Felipe IV y lo que el concepto de ‘reforma’ influyó en el mundo de la música. Se detecta en Italia una afición al aire español «no solo por su originalidad e intensidad sino precisamente por su procedencia» (169). Los hombres que representan a la Monarquía son ahora el duque de Alburquerque y el duque de Pastrana en Roma; el V duque de Alba, el III duque de Alcalá y el conde de Monterrey en Nápoles. Predomina el extraordinario aparato de estas grandes familias que reserva un espacio muy amplio a un programa artístico imponente donde luce especialmente la música. Con el V duque de Alba vuelve a Nápoles Adriana Basile, cuya relevancia y la de su familia en estos años napolitanos son conocidas ahora mejor gracias al reciente estudio a la edición de la poesía española del cancionero trilingüe del duque que ha publicado recientemente Daria Castaldo. Con Monterrey llega de nuevo a Nápoles el excelente Nicolao Doizi, activo igualmente con Medina de la Torres, como Ignacio Rodulfo demuestra.

Es ahora cuando se multiplican además las compañías teatrales españolas en Nápoles, alimentando la afición ya institucionalizada por Lemos y Osuna. Todo ello da un fuerte carácter de unidad a la acción cultural de los gobiernos virreinales, en simetría más o menos coordinada con lo que ocurre en Roma. Declina muy bien el autor la intensa relación entre literatura y música que la corte del duque de Alba favorece (v.g. en las páginas dedicadas a *La Arcadia* de Lope de Vega, a la relación de éste con músicos al sueldo del duque, a la de la producción teatral que Lope dedica a Alba, etc.). Todo ello va a conceder la sobresaliente jefatura artística del V duque de Alba en España, en el momento en que se le destina a Nápoles; aquí se acumulan las referencias a ediciones de comedias dedicadas al virrey, relaciones sobre fiestas, noticias sobre el triunfo de las castañuelas en ambientes aristocráticos napolitanos. De este triunfo ha quedado un delicioso testimonio en un cuadro de Diana de Rosa, expuesto en la reciente muestra napolitana dedicada a Artemisia Gentileschi al cuidado de Antonio Denunzio y Giuseppe Porzio, donde destacan un par de castañuelas tratadas por Diana de Rosa como un delicioso bodegón, del que emana una misteriosa fuerza espiritual.

Ignacio Rodulfo busca respuestas para las mil preguntas que se va haciendo al hilo de la investigación (por ejemplo, los motivos por los que el cancionero del V duque de Alba permaneció en Nápoles, al regreso del duque a España en 1629). Compara además al melómano Alba con el melómano Pastrana, embajador en Roma, adonde acuden los músicos napolitanos en ocasiones y bajo cuyo mando «los músicos de Castilla, Cataluña y Aragón, las iglesias nacionales y la

embajada, aparecen juntos en Italia, encarnando solidariamente el *aire* español en su mejor momento» (194).

Esta exquisita praxis mixta de los años de Alba pone al mismo nivel de aprecio el ‘aire’ español y los modos musicales italianos. El docto virrey Alcalá romperá este equilibrio a favor de la españolización de toda la acción cultural que su gobierno promueve, como muestra el diálogo titulado *Pusílipo* del versátil Suárez de Figueroa. En este ámbito literario conviene tener en cuenta que el programa de extensión artística española por Europa del «culterano» duque de Alcalá, como le llama Ignacio Rodulfo, había sido expuesto inmediatamente antes de dirigirse a Nápoles por el poeta sevillano Salcedo Coronel en el prólogo a su edición comentada del *Polifemo* de Góngora, lo que demuestra que Alcalá se dirige a Nápoles con un proyecto bien preciso de ilustración y dignificación de la lengua poética española en Europa, promocionado por la corona de España. Salcedo Coronel formaba parte del séquito virreinal y compone poesía gongorina en Nápoles, donde va a realizar también parte de su comentario de las *Soledades*.

Rodulfo Hazen dedica atención además a Giustiniani (*Discorso sopra la musica*, 1628), a los libros de canciones para acompañamiento de guitarra editados en imprentas italianas, a la praxis teatral de Giulio Rospigliosi, a propósito de la cual echa mano de los fundamentales estudios de Maria Grazia Profeti sobre el influjo del teatro español en Italia, aunque se distancia de su punto de vista por considerar la lectura de la ilustre hispanista florentina excesivamente apegada a aspectos teóricos. Esta respetuosa crítica es legítima: una especie de ejemplo actual del diverso sentir de las generaciones.

La reconstrucción que el autor hace de los procesos de difusión y pervivencia del ‘aire’ español en los tiempos difíciles de la guerra de los 30 años se amolda también a los panoramas de la *intrahistoria*, mientras discurre sobre la Italia del conde de Monterrey y del duque de Medina de las Torres. En Roma el esplendor de las fiestas con que el conde de Monterrey, embajador ante el papa, celebró el nacimiento de Baltasar Carlos, destruyó en tres días la inquina antiespañola, que habían azuzado los partidarios de Francia desde largo tiempo atrás. En Nápoles la corte del mismo Monterrey fomentará las ocasiones felicitarias, que llegarán a ocupar un espacio enorme, en una prolongación del tono de los primeros años de la corte madrileña de Felipe IV. El autor remarca el recuerdo de Osuna en el estilo de Monterrey, apoyándose en documentación inédita de la época, la misma que atestigua la insólita presencia de los virreyes en un «palchetto» de teatro de la «Commedia spagnola» y la actividad reconocida de los actores que encarnaron las máscaras de Pulcinella y Coviello, que desde Nápoles inician ahora su conquista de Europa.

Ignacio Rodulfo allega una enorme mole informativa sobre las novedades que introducen en Nápoles y en Roma los aristócratas protegidos por Olivares o por el mismo rey, como es el caso del virrey Medina de las Torres, quien fue amigo personal de Felipe IV y enviado a Nápoles por el monarca contra la opinión de Olivares. El autor cierra su estudio con las densas páginas dedicadas a Medina, cuyo extraordinario valor personal y amistad íntima con Felipe IV se corresponde (caso único entre los virreyes de Nápoles) con el poderoso prestigio italiano de la casa de su esposa, doña Anna Carafa. Reenvío al volumen colectivo sobre Palazzo Donn’Anna publicado hace unos años al cuidado de Pietro Belli en donde se podrá apreciar bien, entre otras cosas, la importancia histórica que tiene la construcción del teatro del palacio posilipino, con palcos que imitan a uno de los teatros que poco antes se habían construido en el Buen Retiro madrileño, del que Medina de las Torres había sido mayordomo mayor.

Un doble nivel de articulación sostiene la indagación de Ignacio Rodulfo Hazen en dimensión espacial y temporal: a las idas y venidas de los hombres del rey entre España e Italia se sobreponen las de los músicos, cantantes, actores, bailarines, escritores, tanto españoles, como napolitanos y de otros estados de Italia, que tejen una preciosa tela como ‘agentes’ de aquellos poderosos gobernantes y diplomáticos en distintas cortes italianas. A la sucesión, a veces vertiginosa, de los representantes reales en Italia se opone la larga vigencia del nombre de un

virtuoso o de una familia de artistas (por ejemplo, los Gutiérrez, los Basile-Barone, o Nicolao Doizi).

En los márgenes del libro se vislumbra la ‘vida’ del ‘aire’ español en Venecia, en Milán, en Palermo, en Génova. El programa de reputación de la Monarquía de España en Europa, lanzado por Felipe III al principio de su reinado y revisado y afinado por su hijo Felipe IV, tiene en el ‘aire español’ y en la comedia nueva sus más populares pilares artísticos. El libro de Ignacio Rodulfo desvela hasta qué punto este ‘aire’, por una parte, permitió a los españoles cultivar su sensibilidad en sus destinos europeos y, por otra, destiló en el ánimo de tantos italianos una dimensión auditiva y sentimental inédita, que aunaba distintos exotismos y que era maravillosamente interclasista.

Por estas razones y por otras que el lector descubrirá se puede decir que Ignacio Rodulfo Hazen ha sabido aprovechar la lección de la tradición orteguiana en la que se inspira y los métodos de indagación de su maestro y director de tesis, el profesor Fernando Bouza de la Universidad Complutense.