



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

IL CONFRONTO LETTERARIO

70, DICEMBRE 2018

QUADERNI DI LETTERATURE STRANIERE MODERNE E COMPARATE
DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CONSIGLIO DIRETTIVO:

ELISA BIANCARDI (<i>Univ. di Pavia</i>)	DAVID KONSTAN (<i>Brown University</i>)
MARIA CRISTINA BRAGONE (<i>Univ. di Pavia</i>)	JOSÉ LARA GARRIDO (<i>Univ. de Málaga</i>)
EMMANUEL BURY (<i>Univ. de Paris IV – Sorbonne</i>)	MARTIN MCLAUGHLIN (<i>Magdalen College Oxford</i>)
GIOVANNI CARAVAGGI (<i>Univ. di Pavia</i>)	† DONATELLA MAZZA (<i>Univ. di Pavia</i>)
ELENA COTTA RAMUSINO (<i>Univ. di Pavia</i>)	† GIUSEPPE MAZZOCCHI (<i>Univ. di Pavia</i>)
† GIORGIO CUSATELLI (<i>Univ. di Pavia</i>)	JOHN MEDDEM MEN (<i>Univ. di Pavia</i>)
SILVIA GASTALDI (<i>Univ. di Pavia</i>)	PAOLO PINTACUDA (<i>Univ. di Pavia</i>)
GIORGETTO GIORGI (<i>Univ. di Pavia</i>)	JAUME PORTULAS (<i>Univ. de Barcelona</i>)
LIA GUERRA (<i>Univ. di Pavia</i>)	CARLA RICCARDI (<i>Univ. di Pavia</i>)
ANNE-ROSE MEYER (<i>Bergische Universität – Wuppertal</i>)	† ELISA ROMANO (<i>Univ. di Pavia</i>)
UTE HEIDMANN (<i>Univ. de Lausanne</i>)	† CESARE SEGRE (<i>Univ. di Pavia</i>)
TOMASO KEMENY (<i>Univ. di Pavia</i>)	EUGENIO SPEDICATO (<i>Univ. di Pavia</i>)
	LEONARDO TERZO (<i>Univ. di Pavia</i>)
	SABINE VERHULST (<i>Univ. de Gand</i>)

COMITATO REDAZIONALE

ANNA ALBERTINA BELTRAMETTI (<i>Univ. di Pavia</i>)	ROBERTO CRESPO (<i>Univ. di Pavia</i>)
† ANGELO CANAVESI (<i>Univ. di Pavia</i>)	VITTORIO FORTUNATI (<i>Univ. di Pavia</i>)
SERENA CODENA (<i>Univ. di Pavia</i>)	MARUSCA FRANCINI (<i>Univ. di Pavia</i>)
GIUSEPPE COSPITO (<i>Univ. di Pavia</i>)	SILVIA GRANATA (<i>Univ. di Pavia</i>)



In copertina: Bruegel Pieter il Vecchio, La Torre di Babele, 1563,
Vienna, Kunsthistorisches Museum.
© 2006, Foto Austrian Archive/Scala, Firenze.

IL CONFRONTO LETTERARIO

Periodico semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Pavia, n. 570/02 dell'11-4-2002

Direttore responsabile: Giorgetto Giorgi

Gli articoli proposti per la pubblicazione sono esaminati da due referee, coperti da anonimato, che ignorano il nome dell'autore e di cui almeno uno è esterno al consiglio direttivo. L'accettazione per la pubblicazione è subordinata ad eventuale revisione, secondo le indicazioni dei referee stessi.

Abbonamento annuale: 28,00 euro (incluse spese di spedizione per l'Italia)
Versamento su Conto Corrente Bancario, c/o Credito Valtellinese, Como,
IBAN: IT 35 V 05216 10900 00000 00996 73;
oppure tramite PayPal [all'indirizzo paoloveronesi@ibisedizioni.it]

Ibis edizioni

via Crispi 8, 22100 Como

sede editoriale: via Folla di sotto 29, 27100 Pavia, tel. 0382-32021

www.ibisedizioni.it, e-mail: info@ibisedizioni.it

La rivista è a disposizione in formato elettronico sul sito dell'editore gratuitamente per gli abbonati. I non abbonati possono consultare la versione elettronica richiedendo una password a pagamento.

© Ibis, Como – Pavia 2018
ISSN 0394-994X
ISBN 978-88-7164-598-8

- 205 Alessandra Preda, *Le discours monstrueux du paysan: le 'villano' de Antonio Guevara et l'histoire prodigieuse de Pierre Boaistuau*
- 221 Ignacio Rodulfo Hazen, *La música en la vida de acción en el Siglo de Oro. Los usos musicales en los «Comentarios» de don Diego duque de Estrada*
- 243 Marisa Ferrarini, *(Auto)ritratto di Rousseau*
- 261 Silvia Lorusso, *L'ultima lettera di Julie. Interpretazioni di un conflitto (Rousseau, Cottin, Balzac)*
- 275 Oliver Friggieri, *La cultura romantica italiana e la nascita della poesia maltese* (seconda parte)
- 293 Dominique Millet-Gérard, *Claudiel et Ivanov traducteurs d'Eschyle*
- 309 Paola Ricciulli, *Marguerite Yourcenar trent'anni dopo o della globalizzazione ante-litteram*
- 327 Vera Cantoni, *History in the Making: Contemporary Politics in Twenty-First-Century History Plays*

- 343 Valerio Magrelli, *Ritratto del critico come lettore 'non satiatius': in ricordo di Massimo Colesanti*

RECENSIONI

- 349 Maria Grazia Saibene (*Le civiltà letterarie del Medioevo germanico*, a cura di Marco Battaglia)
- 352 Paolo Pintacuda (M. Martínez, *Front Lines. Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*)
- 360 Vittorio Fortunati (*Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisements entre théâtre et roman (XVI^e-XVII^e siècles)*, a cura di M. Campanini)
- 362 Donatella Mazza (K. Schwitters, *Augusta Bolte. A ANNA BELFIORE!*)
- 364 Davide Vago (N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*)
- 367 Marco Canani (M. Marroni, *Dialoghi traduttologici. Il testo letterario e la lingua inglese*)
- 369 Giuliana Bendelli (T. Kemeny, *Boomerang*)

- 373 ABSTRACTS

Il Confronto Letterario 70 - estratto di Igrazio Modugno Hazen

IGNACIO RODULFO HAZEN

La música en la vida de acción del Siglo de Oro.

*Los usos musicales en los comentarios de don Diego Duque de Estrada**

A don Diego Duque de Estrada le bastaron unos 50 años para ser caballero, jaque, cortesano, esclavo cautivo, capitán, bachiller y fraile entre otras cosas; y aún le sobran algunos ratos para escribir unas de las más vivas memorias personales del Siglo de Oro. Quizá por el violento ajeteo que contienen, ha pasado inadvertido a los eruditos que don Diego fue también un caballero músico; así nos lo dicen un manojo de noticias valiosísimas para el estudio de la historia de su tiempo, precisamente porque nos llegan vivientes, en estrecha convivencia con muchos otros elementos de la vida. De ahí que convenga dosificar la tendencia especialista, desgajando al mínimo dichas noticias de la barahúnda biográfica del protagonista. El auténtico valor histórico de los *Comentarios* reside precisamente en la sucesión de sus menudencias –lo mismo da si algunas son ficticias¹–, pues allí damos con un determinado punto de vista, y con algo aún más importante: una determinada *forma de la vida*.

* Este artículo forma parte de mis estudios de doctorado, financiados con un contrato FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, en el Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid. He usado algunas abreviaturas para citar la documentación de archivo: AHN (Archivo Histórico Nacional de Madrid), ASN (Archivio di Stato di Napoli) y ADA (Archivo ducal de la Casa de Alba).

¹ Se ha debatido sobre la veracidad de la vida de don Diego Duque de Estrada. El primero en cuestionar lo narrado en los *Comentarios* fue B. CROCE (*Realtà e fantasia nelle memorie di Diego Duque de Estrada: nota letta all'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società reale di Napoli*, Nápoles, Tip. Sangiovanni, 1928), seguido de O. H. GREEN (*On Don Diego Duque de Estrada*, «Hispania», XV, 1932, pp. 253-256); con todo, la erudición no ha llegado a ensombrecer el fondo verosímil y el enorme interés de esta obra, definitivamente ensalzada en H. ETTINGHAUSEN, *Vida y autobiografía: los Comentarios de Diego Duque de Estrada a la luz de nuevos documentos*, «Boletín de la Real Academia de la Historia», 59, 1979, pp. 189-199. Hoy son otros los asuntos que atañen a los estudiosos, como se ve por ejemplo en T. PABA, *Autobiografía y relaciones de sucesos. El caso de*

No es posible hablar de la música de aquella época –en rigor, no se puede hablar del pasado– sin un punto de vista acertado: aquél que nos sitúe por el camino más corto ante los hechos históricos concernientes. Desde hace años, debido a la enorme influencia de las llamadas «ciencias sociales», el punto de vista de los estudios históricos ha venido siendo el de la vida colectiva; la misma historia de la música es desde hace tiempo una sociología del arte. El problema es que esta tendencia –lastre de viejos anhelos científicos²– ha acabado por postergar la realidad de la vida personal, siempre colindante con la social, pero irreductible y primordial: aquella que corresponde esencialmente a la indagación histórica³ –no digamos ya al estudio de la música, que antes que nada colectivo, consiste en arte y belleza íntimamente vividos. Sólo en el drama humano, ateniéndonos a sus elementos fundamentales y desnudándolos de abstracciones, alcanzaremos a ver la verdadera entidad de la música del Siglo de Oro. Conviene aquí recordar que la música ha sido y es la manifestación artística peor y más morosamente abordada de la historia de esta época. Las aportaciones de los musicólogos durante las últimas décadas no son nada desdeñables, pero se sigue insistiendo en un supuesto lugar secundario de este arte, aduciendo razones principalmente materialistas (crisis económica, desinterés de la aristocracia)⁴.

Desde el punto de vista de la vida personal los hechos históricos se nos muestran en estructura: en toda vida cada cosa ocupa un lugar determinado por su *importancia*⁵ respecto a otras muchas; cada una se encuentra enclavada en una jerarquía o particular *forma de la vida*. Se trata de una forma mudable, que modifica sus proporciones en el curso de la Historia⁶, y dentro de las que la música ha venido consistiendo en una rea-

los «Comentarios del desengañado de sí mismo» de Diego Duque de Estrada», en *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2017, pp. 687-704.

² Véase J. L. DIEZ DEL CORRAL, *Sentimiento y sociología del arte en la Ciudad eterna*, en *Ensayos sobre arte y sociedad*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 23 y ss.

³ Es esto lo que se declara en el pensamiento histórico más original de finales del siglo XIX y comienzos del XX (cf. W. DILTHEY, *Introducción a las ciencias del espíritu*, Madrid, Revista de Occidente, 1956, p. 6, p. 40 y pp. 44-45), y que aparece ya asumido, por ejemplo, en la obra de Hui-zinga. Véase J. HUIZINGA, *Sobre el estado actual de la ciencia histórica. Cuatro conferencias*, Madrid, Revista de Occidente, 1934, p. 11.

⁴ En esto incurrir incluso las aportaciones más valiosas. Véanse, por ejemplo, los comentarios sobre la imprenta musical española en M. ESSES, *Dance and Instrumental «Diferencias» During the 17th and Early 18th Centuries*, I, Nueva York, Pendragon Press, 1992, pp. 77 y ss.

⁵ Julián Marías llama a la importancia «primera categoría histórica» (J. MARÍAS, *Introducción a la Filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 30).

⁶ *Ibidem*, p. 45.

lidad bien distinta. Para distinguir sus contornos es preciso afanarse en elucidar qué actividades, asuntos y temas de la vida vibraron en una época y qué otras se pretirieron o incluso olvidaron. El género biográfico del Siglo de Oro, con su modo de contar una vida, nos asiste con desbordante luz en tan difícil tarea. En otras palabras: las páginas de los *Comentarios del desengañado* nos presentan la música sin intermediación erudita, en una forma de vida de aquel tiempo.

En toda vida convergen ciertas imposiciones de la vida colectiva con un núcleo irreductiblemente personal⁷. Las primeras nos interesan especialmente, porque son lo que hace del caso don Diego Duque de Estrada un ejemplo del hombre de aquel tiempo, y más concretamente de un caballero cercano a la famosa generación de 1580⁸. Pero la perspectiva individual es insalvable: el predominio de ciertos tipos de música (sobre todo la bailada y el canto espontáneo a la guitarra) es de hecho característica peculiarísima de los *Comentarios*. Quizá se eche de menos el resto de la realidad, como la música religiosa, o un cultivo más esmerado del arte, como el que describe Espinel en la jornada italiana de Marcos de Obregón⁹. Pero en estos silencios, que no son sino puro orden de preferencias, estriba el enorme valor de la obra. Don Diego es la voz de una forma de vida normalmente callada, quizá precisamente porque es un desengañado e incide en lo que ha abandonado, en los quehaceres más vanos y pasajeros¹⁰: aquellos que han expirado en las fuentes pero que fueron principalísimos ingredientes del Siglo de Oro.

Conviene ahora esbozar qué sabemos de aquella forma de vida, tal como trasluce en los *Comentarios*, al menos aquellos rasgos que más nos conciernen. Invertiendo los procedimientos del especialista, hemos de empezar por lo que allí predomina; lo primero es lo colindante. Y debemos seguir como hemos comenzado: lo que a primera vista apreciamos en la vida de don Diego Duque de Estrada es que fue constante movimiento, irreflexión pura; sólo a veces sufría arrebatos de enmienda, que acaba-

⁷ Véase lo que dice el gran teórico de las formas de vida para el pensamiento histórico, sobre los «tipos históricamente condicionados» en E. SPRANGER, *Formas de vida: psicología y ética de la personalidad*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

⁸ La noción más clara de esta generación la encontramos en J. F. MONTESINOS, *Ensayos y estudios de literatura española*, México, Ediciones de Andrea, 1959, pp. 75-98; y también en las varias periodizaciones de la Lengua y la Literatura española de Menéndez Pidal. Véase, por ejemplo, R. MENÉNDEZ PIDAL, *La lengua castellana en el siglo XVII*, en *Historia de España. Tomo XXVI. El Siglo del Quijote. Vol. II: Las letras, las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pp. 3-137.

⁹ V. ESPINEL, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. de M. S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1972, L. III, Descanso V.

¹⁰ Cf. T. PABA, *op. cit.*, pp. 692 y ss.

ban en efímera gesticulación penitente. Con pocas excepciones, se percibe aversión a la meditación. Todo es en buena parte característica particularísima de don Diego, pero algo de su impulsividad afectó también a sus coetáneos; por algo comentaba el solitario Suárez de Figueroa que en su tiempo la ciencia más descuidada era «el conocimiento de sí mismo, en que casi todos, con indecible gusto, vienen a quedar rudísimos»¹¹. «La vida es acción»¹²; ésta es la consigna que nos ha dejado escrita la literatura de aquellos siglos: todo sustantivo toma allí cariz de verbo¹³. Fue el gran triunfo del teatro: un teatro de personajes que en muchas ocasiones carecen de profundidad interior, pero que proyectan su vitalidad en mil lances¹⁴; un teatro, por otro lado, íntimamente anclado en la realidad, sobre la que no se anhela reforma alguna, sino acaso azuzamiento de los ya graves ardores¹⁵. Hablamos del mundo de la ficción, pero no erramos cuando vemos reflejada en sus ritmos la vivacidad de la realidad de aquel tiempo: no es extraño encontrar historias verídicas del Siglo de Oro que parecen sacadas de novela¹⁶.

Don Diego fue un hombre de acción: en su vida, como la de Alonso de Contreras, o en la de Estebanillo, perdemos la cuenta de los lances. Todos fueron en buena medida aventureros, y como tales carecieron en principio de vocación y motivaciones meditadas¹⁷. Dios siempre está presente; en el escalón inferior, el Rey: don Diego los vive como creencias fundamentales, pero es precisamente la inhibición del peso de la religión lo que facilita el discurrir de los acontecimientos en su vida, que pasa en buena parte «desviado del camino de Dios, y sin temor de su justicia»¹⁸.

¹¹ C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*, ed. de I. Bascuñana López, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 57.

¹² AZORÍN, *El alma castellana*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1919, p. 152.

¹³ J. ORTEGA Y GASSET, *La voluntad del Barroco*, en *Obras Completas. Tomo VII (1902-1925). Obra póstuma*, Madrid, Taurus, 2007, pp. 307-321 (p. 317).

¹⁴ F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta mil novecientos*, Madrid, Alianza, 1981, p. 162 y ss.

¹⁵ K. VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, p. 364.

¹⁶ El propio Ortega recogió historias de una España «alucinada y alucinante» entre las relaciones de jesuitas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Se encuentran en J. ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 67 y ss.

¹⁷ Sobre este tipo de hombre véase el prólogo de Ortega a la vida del capitán Alonso de Contreras, tan cercana en muchos sentidos a la del Duque de Estrada. A. DE CONTRERAS, *Vida del capitán Alonso de Contreras*. Madrid, Alianza, 1967, pp. 30 y ss. Si algo queda por explicar es la proliferación de este tipo de hombre en el Siglo de Oro.

¹⁸ D. DUQUE DE ESTRADA, *Comentarios del desengañado o sea Vida de D. Diego Duque de Estada escrita por él mismo*, ed. de H. Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1982, p. 137.

A primera vista, parece que la vorágine de acciones de nuestro protagonista viene agitada por el ideal aristocrático. Sólo éste permite establecer un sentido entre las varias mudanzas del caballero; es la razón de la inconclusión de todo proyecto duradero, la razón de la sinrazón. Por otro lado, son estos ideales los que hacen de esta biografía un reflejo de las vicisitudes de aquel tiempo, porque entonces la aspiración a la grandeza rebotaba los estrechos contornos del estamento privilegiado¹⁹, dando un tono universalmente aristocrático a la vida. Don Diego comienza sus *Comentarios* con una pomposa historia de su sangre; toda su aventura soldadesca se debe al deseo de igualar las hazañas de sus antepasados. El ideal aristocrático es ambición por «dejar eterna memoria»²⁰, por dar, en definitiva, fe constante de su naturaleza²¹. En realidad, la condición aristocrática consistió fundamentalmente en sostener el enorme peso de aquella «negra honrilla»²² de la que el propio don Diego se lamentaba; ella es la que enciende su carácter con demasiada frecuencia, sin atender a las consecuencias. Vagos indicios de una traición amorosa se cobran inmediatamente la vida de la amada (y hermanastra, para más saña); ser llamado de «vos» desata todo tipo de improperios y amenazas a los mismos verdugos que le están ajusticiando²³; a la enésima arremetida de la honra, don Diego se siente víctima de aquel peso: «ya nos empezamos a alborotar los humores [...]»²⁴.

Con todo, no cabe nuestro hombre en su amado blasón. Los ideales aristocráticos no eran un proyecto de vida; más bien vinieron a acompañar muy felizmente a un talante vibrante y desatado. Esta vitalidad se escapa a toda norma: nace en la juventud, pero rebrota también en la madurez gracias al tono lúdico de la vida²⁵. A todas las edades se es susceptible al viento del «gusto», el mismo que lleva hasta el desengaño la nave de la pícaro Justina: la de todos los que se entretienen en placeres mundanos, olvidados de que van a parar en la gran pintura de la vanidad. Todas estas pulsiones cardinales encuentran su manifestación más auténtica en la vida amorosa. A ella están dedicadas cuantiosas páginas de la autobiografía. Amor a la primera amada en la

¹⁹ A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo, 1985, p. 147.

²⁰ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 92.

²¹ F. BOUZA, *Palabra e imagen en la Corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003, p. 153.

²² D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 231.

²³ *Ibidem*, p. 124.

²⁴ *Ibidem*, p. 356.

²⁵ El Siglo de Oro puede ser considerado con abundantes razones una época «*sub specie ludi*». Ver J. HUIZINGA, *Homo ludens*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

juventud y en el matrimonio, pero sobre todo amor ilegítimo y secular; aquel que en el enredo de acciones es suficiente para pasar por encima de todo prurito aristocrático²⁶. En definitiva, predominan los impulsos eróticos en su más amplias irradiaciones. Según Ortega no son sino éstos los que definen al hombre barroco: es el amor el que impulsa a vivir todas las cosas y a unir las en torno a sí, el que inspira una obra vital llamada siempre a superarse²⁷.

Por lejanos que vayan pareciendo, todos estos elementos fundamentales de la vida contenida en los *Comentarios del desengañado* –la vitalidad subyacente, las creencias latentes, el yugo aristocrático, el juego, la aventura y el amor– son lo que primero atañe a este estudio. Amoldándose a unos y otros se asentó la música, y sólo teniéndolos en cuenta –a ellos y a su preciso engarce entre lo personal y lo colectivo– alcanzaremos a entender sus rasgos fundamentales.

*

En 1589, cuando le tocó en suerte nacer a don Diego Duque de Estrada, tañer el laúd no estaba reñido con asestar feroces desjarretadas; antes bien: de una a otra ocupación pasaba con inmaculada coherencia quien seguía las más nobles normas de conducta. Vihuela –pronto guitarra– y espada eran arreos del caballero, y juntas yacían en las recámaras. De una y otra echaba mano Juan Gómez de Cisneros, el padrastro y tutor del pequeño don Diego, uno de aquellos hidalgos toledanos que imaginamos enterrando al señor de Orgaz; en los *Comentarios* se nos describe «excelente como músico» y danzante²⁸, y no menos ligero con el acero, de ahí que él mismo fuese conocido por los vecinos como «el libro del duelo»²⁹. En las armas y artes educó a su hijastro, y ambas acompañaron a una de esas mocedades que entonces daban miedo –«fatigadlos, no estén jamás ociosos», recomendaba Covarrubias³⁰, y que acabaría aterrando: «¡Dios ponga freno a su mocedad!», terminaría por decir el propio don Juan de su hijo postizo.

²⁶ Es lo que ocurre en el caso del abandono de la esposa napolitana. Sobre el amor ilegítimo en este periodo y la atención que merece es muy interesante el capítulo que dedica Sombart a la «secularización del amor» en W. SOMBART, *Lujo y Capitalismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1951, pp. 65 y ss.

²⁷ J. ORTEGA Y GASSET, *La voluntad* cit., p. 318.

²⁸ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 89.

²⁹ *Ibidem*, p. 90.

³⁰ S. COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, emblema 64.

Don Diego describe las distintas etapas de su educación: a los cinco años comenzó el estudio de las primeras letras con un licenciado, mientras que a los siete años se inició en los ejercicios de la danza con Francisco Cerdán, un conocido músico y maestro de danzar³¹. Aún no sabemos muchas cosas sobre las academias de danza del Siglo de Oro³², pero se puede intuir que albergaban un ambiente bien distinto al retratado por Degas; uno de los pocos testimonios de maestros de danzar con los que contamos es el de Antonio de Torres, que en el Madrid de 1570 afirmó que un hombre no podía «detenerse ocho días sin tratar con mujer»³³. Otros datos menos anecdóticos vienen a sugerir que el cultivo de la danza era antes algo esencialmente lúdico: Rodrigo Caro la llamaba «saltación»³⁴, y no dudaba en identificarla con los juegos atléticos de los antiguos griegos y romanos. Además, los ejercicios que siguió practicando don Diego fueron esencialmente gimnásticos, estrechamente entrelazados con los musicales: «subir a caballo, cantar y tañer y nadar»³⁵. Cerca de los diez años todo aquello empezaba a dar frutos pasmosos: al tiempo que el niño era solicitado en saraos para cantar y bailar con castañetas, era ya admirado por un famoso «toreador»; se lanzó sin dudarle al Tajo desde el puente de Alcántara y mató de un bastonazo a un mozo³⁶.

Lejos de oponerse y robarse fuerzas, el juego y las artes –entreverados con frecuentes barbaridades– se espoleaban mutuamente y cuanto más se embravecía el joven, más vibraban sus talentos musicales. Caso distinto era el de las letras. Don Diego continuó en el estudio de los jesuitas, hasta que salió a puñaladas con su maestro y decidió no estudiar más: la impulsividad sí rozaba con los licenciados. Ya lo había recomendado su tío: «si este muchacho dijere alguna vez que no quiere estudiar, luego al punto le quiten de estudio, porque por las letras será un San Agustín o un Lutero, y por las armas lo que baste»³⁷: en otras palabras, más vale jaque que hereje. Conviene reparar en la frase, que desvela íntimas inclinaciones de los hombres de aquel tiempo y que fueron especialmente decisivas para los jóvenes de aquella época. La preferencia

³¹ A. BARBIERI - E. CASARES, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*, I, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 139.

³² L. M. D. BROOKS, *The Art of Dancing in Seventeenth Century Spain. Juan de Esquivel Navarro and His World*. Lewisbury (PA), Bucknell University Press, 2003, pp. 43 y ss.

³³ AHN, Inquisición, 75 exp. 16, f. 2 r.

³⁴ R. CARO, *Días geniales o lúdricos*, ed. de J.-P. Étienvre, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, diálogo primero, IV.

³⁵ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 90.

³⁶ *Ibidem*, pp. 91-93.

³⁷ *Ibidem*.

aristocrática por los ejercicios lúdicos, y la general renuencia al ensimismamiento y la templanza debieron de infundir algo de aquella agitación que se aprecia en las generaciones nacidas en la segunda mitad del siglo XVI³⁸. Todo ello habría de conferir a la música unos caracteres particulares. Entre el juego y el recogimiento, don Diego se inclinaba claramente por lo primero, y –he aquí el hecho importante– su tiempo le invitó a cultivarlo desenfrenadamente.

Como hemos visto, la música formaba parte entonces de los «ejercicios caballescrescos», andando retortero con el duelo, la danza, las cañas y también con la poesía. Una vez abandonados los estudios para siempre, don Diego se entregó a todo ello con renovado entusiasmo: en el mismo periodo en que partió por primera vez a la guerra, a los trece años, ingresó en la Academia del Conde de Fuensalida³⁹, donde lo mismo corrían versos que toros, «en que arriesgaba con mi gusto la vida»⁴⁰. Aquellos ejercicios eran por supuesto una manifestación de nobleza y naturaleza eminente, pero conviene no precipitarse con cuestiones sociológicas: aquellos valores aristocráticos no fueron sino un afortunado acompañamiento de su ferviente carácter. A sus nueve años aún no había arraigado en don Diego ningún anhelo social serio; sólo un ímpetu personal de bravura. El interesante hecho colectivo es que los usos aristocráticos se hallaban entonces entregados a aquella vitalidad descubierta en la adolescencia. La música, como los demás ejercicios, era por tanto esencialmente lúdica: juego⁴¹, acción, movimiento impaciente. El predominio de los jóvenes que se hacía sentir en la vida colectiva habría de tener enormes consecuencias en el cultivo de estas artes.

La danza debió de convertirse en un ejercicio de fiero movimiento: don Diego afirmaba haber dado 100 cabriolas en un baile el día de su boda, y aún llegando a los 40 años hizo 50 para rematar una gallarda⁴². En los saraos se aplaudían los «saltos extraordinarios»⁴³ de los bailarines. Las castañetas españolas, otra especialidad de don

³⁸ Llamen la atención durante aquellas décadas las calaveradas de los vástagos de las grandes casas aristocráticas. Véase al respecto C. SANZ AYÁN, *Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)*, «Edad de Oro», XIV, 1995, pp. 257-286; o S. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, *El desafío de la Casa de Toledo: Felipe II y el proceso contra don Fadrique de Toledo, IV duque de Alba (1566-1585)*, «Mediterranea. Ricerche Storiche», 29, 2013, pp. 473-512.

³⁹ Poco se sabe de esta Academia además de lo referido en los *Comentarios* y en J. M. BLECUA, *La academia poética del conde de Fuensalida*, «Nueva Revista de Filología Española», XV, 1961, pp. 459-461.

⁴⁰ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 94.

⁴¹ Huizinga defendía que la danza y la música eran precisamente las artes eminentemente lúdicas. J. HUIZINGA, *Homo cit.*, pp. 187 y ss.

⁴² D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 347.

⁴³ *Relación de las fiestas q. se hicieron en el recibimiento y bodas del marq.es de Tarazona mi s.or*,

Diego, cuadran como elemento de percusión fiera y lúdica en el baile. La música, por su parte, pudo verse condicionada por la tendencia impaciente, colérica, que se achacaba entonces a los mozos⁴⁴. No parece que las partituras estuvieran siempre presentes en la biografía de don Diego Duque de Estrada: es presumible que se quedaran en el camino, con los demás estudios aparatosos de los jesuitas. Hubo, sin embargo, otra forma de música, ligera y encantadora como la guitarra, acomodada al ritmo frenético de la juventud.

*

Los años de formación encaminaron a don Diego por la doble condición de la vida caballeresca: las armas en la guerra; las galas en la Corte. Todo lo seguía practicando junto, sin contradicción; lo mismo que danzar era ejercicio marcial, la batalla en el mar era un «baile de delicioso sarao»⁴⁵. Alternando cabriolas con alardes, nuestro protagonista se sintió pleno y con la vida enderezada en varias ocasiones: fue en Madrid, mientras amaba a la pobre Isabel; más tarde, en los primeros meses italianos, especialmente con el virrey Conde de Lemos y junto al Duque de Osuna; también algunos ratos en el norte de Italia, y más tarde en Alemania y otras partes septentrionales.

A ojos del caballero adolescente Madrid debía de ser un horizonte incitante: aquella era la gran ciudad, el ensanchamiento de la existencia; pero también las rigideces de la vida cortesana, que acabarían por encorsetar sus desenvolturas. Al poco de llegar a la Corte, las «agilidades» de don Diego –así definía lo que hacía en los saraos⁴⁶– llamaron la atención del duque de Lerma, que quiso ponerlo a su servicio como paje. Pero he aquí que nuestro caballero se negó a servirle, ni a él ni a nadie, y con esto se empecinó: «ni aún delante de su Majestad me pudieron hacer cantar»; «presto entre amigos o damas rogaba que me oyesen, pero no señores»⁴⁷. Le movía (o le contenía) la honra: en él no habría de encontrarse grisura alguna de oficio ni servicio, todo debía ser donosa manifestación de su grandeza⁴⁸. Aquello era un gesto aristocrático (no se-

ADA C. 216 N. 14 s/f.

⁴⁴ Esta tendencia es la que Amat señalaba como causa de que los españoles no hubieran reparado en pararse a dedicarle un tratado a la guitarra. J. C. AMAT, *Guitarra española de cinco órdenes*, Lérida, por la viuda Anglada y Andrés Lorenzo, 1627, [f. 2v].

⁴⁵ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 95-96.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

guía sino a Castiglione⁴⁹), imprescindible para comprender este periodo de la historia musical española: basta con reparar en todos los músicos que lo fueron sin figurar profesionalmente como tales⁵⁰. A pesar de arrancarse la librea de empleado musical, el Duque de Estrada se movió en un interesante ambiente; cantó con un famoso «Matías de don Fernando de Cárcamo» y con los músicos del Duque de Alba. Ésta es una de las contadas referencias sobre la actividad musical de don Antonio Álvarez de Toledo⁵¹, personaje eminente en la vida artística de aquellos años⁵².

¿Qué cantaba don Diego? Las notas sobre el ambiente que conoció en los albores del siglo XVII nos permiten imaginarlo con precisión: seguramente entonó las canciones del ciclo del romancero nuevo, las de la generación que florecía en torno a 1600; letras tan diversas como lo que va de Lope a Góngora, con moros y pastoras, entre la llaneza castellana y las primeras notas de ingenio barroco⁵³. Todo ello puesto en ritmo nuevo, predominantemente ternario, de nuevo sabor castizo, sobre el rasgueo a la guitarra⁵⁴. Eran canciones en las que emergía de nuevo el aire popular, elevado por

⁴⁹ Pienso en las consideraciones sobre la facilidad que tenía que verse en los gestos del cortesano. B. CASTIGLIONE, *El cortesano*, Madrid, Austral, 1980, Lib. I, Cap. V.

⁵⁰ Los casos no son solamente españoles: un famoso músico italiano, Giulio Cesare Brancaccio, fue soldado y cantante, pero más abiertamente músico que los españoles. A pesar del punto de vista abstracto, véase R. WISTREICH, *Warrior, Courter, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*, Aldershot, Ashgate, 2007.

⁵¹ Don Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, V Duque de Alba (1568-1639).

⁵² Poco se sabe de él más que fue patrón del conocido cantante y violista Juan Blas de Castro antes de que pasara al servicio del Rey. Sobre este músico y su presencia en la Corte del V Duque de Alba véase L. ROBLEDO ESTAIRE, *Juan Blas de Castro. Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989; así como R. FREUND SCHWARTZ, *En busca de la liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility, 1470-1640*, Urbana (ILL), University of Illinois, 2001. El llamado cancionero del Duque de Alba, conservado en Nápoles, también ha dado que hablar sobre la música y el personaje. Véase B. CROCE, *Illustrazione di un canzoniere ms. italo-spagnuolo del secolo XVII*, Nápoles, Stab. Tipografico della R. Università, 1900; así como uno de los últimos trabajos musicales al respecto: F. NOCERINO, *Il canzoniere di Adriana Basile. Nuove considerazioni su un inedito napoletano*, en *Musica. Storia, analisi e didattica. Contributi del XX Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia*, Foggia, Claudio Grenzi, 2014, pp. 119-129. Gracias a la ayuda de Fernando Bouza he podido saber que el mismo duque mantenía junto con otros aristócratas a una músico mulata. Al mismo tiempo, voy recogiendo algunas notas muy interesantes sobre su actividad en Nápoles.

⁵³ R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*

⁵⁴ Véase un resumen de los rasgos de la música que emergía por entonces en Á. TORRENTE, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 196 y ss.

un ideal aristocrático; canciones no lejanas a aquella conservada en el Cancionero de Turín⁵⁵, y que canta precisamente las vivencias de don Diego a su llegada a la Corte:

–Por dinero baila el perro, Juana,
Juana, por dinero baila.
–Salte y baile y baile por dinero,
*que yo por mi contento bailar quiero*⁵⁶.

Por contento y nunca por dinero, don Diego recorrió la máscaras, las academias y la farándula de Madrid como el único ambiente que eran. Por los mismos años se dedicó a las comedias –por él escritas o hechas «de repente»–, a los entremeses y los bailes dramatizados. Todo se ideaba deprisa, y tan rápido como se llevaba al tablado luego se desmontaba sin dejar huella perdurable. Mientras la escena se llenaba de la vida de acción de los jóvenes, éstos vivían sus asuntos con lirismo. Es el gran momento de los coloquios en las rejas, la era de las serenatas: el propio don Diego confiesa haber pasado sus amores cantando a Isabel⁵⁷.

Tras unos años de descarrío don Diego pasó a Italia, y allí consiguió llevarse todos sus quehaceres. Se convirtió así en agente de aquel «*aire español*» que llegó por entonces a Europa en forma de música y teatro. En casa de Francisco Ruiz de Castro, embajador de la Monarquía Católica en Roma, organizó unas comedias representadas por la propia familia del legado⁵⁸. Del ambiente artístico de aquel palacio, del que habría no poco que decir⁵⁹, lo más interesante son precisamente las personas: los hijos del embajador, los pajes y gentilhombres de la casa que representaron con don Diego las comedias; también el público, con cardenales italianos escuchando todo aquello en primera línea⁶⁰. En el teatro estaba lo más original de la música del momento: las

⁵⁵ Sobre los textos y músicas del cancionero de Turín y otros de la época de don Diego Duque de Estrada véase J. ETZION, *The Spanish Polyphonic Cancioneros, c. 1580-1650: a Survey of Literary Content and Textual Concordances*, «Revista de Musicología», 11, n. 1, 1988, pp. 65-107.

⁵⁶ M. FRENK ALATORRE, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica – El Colegio de México, 2003, NC 1552.

⁵⁷ «Imitando a las palomas con arrullos, a las aves con cantos y músicas [...]» (D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 98).

⁵⁸ Hablamos siempre del mismo personaje, don Francisco Ruiz de Castro (1579-1637), VIII conde de Lemos y hermano del VII; duque de Taurisano, conde de Castro, virrey de Nápoles, de Sicilia y embajador en Roma.

⁵⁹ Preparamos un trabajo sobre la música y el teatro durante su embajada en Roma con los documentos conservados en el Archivo Ducal de la Casa de Alba.

⁶⁰ Son abundantes las noticias sobre la concurrencia de los aristócratas italianos a las represen-

zarabandas, las chaconas, los tonos populares y a veces lascivos⁶¹ que muy bien podemos imaginar en boca de los jóvenes aristócratas, hechos personajes de comedia sobre aquel tablado romano.

Poco después don Diego llegó a Nápoles. Como cualquier español, quedó deslumbrado por la gran ciudad. La música vivía precisamente allí donde brillaban los míticos encantos del barroco partenopeo: junto al paisaje marino espectacular, en medio de la muchedumbre; en los paseos acuáticos que hacían las falucas de los grandes señores hasta el promontorio de *Posillipo*. Sobre las aguas del golfo convivieron las canciones españolas y napolitanas⁶² durante más de un siglo; de ellas don Diego recordaba las «dulces y agradables voces que en diversos, acordes y bien tañidos instrumentos recrean por todo el camino a los que en él se festejan»⁶³. Eran tiempos del gobierno de don Pedro Fernández de Castro, quien sin duda practicó estas recreaciones musicales sobre el mar, y también en tierra firme⁶⁴. Fueron los grandes años de la *Accademia degli Oziosi*. Allí, donde Giambattista Basile escribió obras probablemente relacionadas con el nacimiento del melodrama en Nápoles⁶⁵, nuestro don Diego improvisó junto a otros caballeros una comedia de disparates⁶⁶.

taciones de la embajada española. Véase, por ejemplo: Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, V. 4028, f. 817 (BIA Database).

⁶¹ Una buena muestra de este repertorio durante estos años puede encontrarse en el libro impreso por Luis de Briceño en Francia: L. BRICEÑO, *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, Pedro Ballard, 1626.

⁶² Sobre la cuestión y varias otras referencias véase K. LARSON, *The Unaccompanied Madrigal in Naples from 1536 to 1654*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1985, p. 144.

⁶³ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 188. Como Suárez de Figueroa, don Diego sólo habla de la belleza de la música y no hace notar diferencias entre la española y la napolitana. Tampoco las diferenció el soldado Miguel de Castro, que sí ensalzó a una cantante española por encima de la misma Adriana Basile. Véanse, respectivamente C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusillipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo*, Nápoles, Lazaro Scoriggio, 1629, pp. 36 y ss.; y M. DE CASTRO, *Vida del soldado español Miguel de Castro*, Barcelona, Bibliotheca Hispanica, 1900, p. 93.

⁶⁴ Hay varios testimonios además del de Duque de Estrada: en una carta conservada en el Archivio di Stato de Nápoles el regente Marcantonio de Ponte se alegra «del contento que V[uestras] Ex[celencia]s tienen de la costa de Pusillipo», ASN, Segreteria dei Vicerè, Vigletti Originali, 3, 24/9/1611. A todo aquel ambiente rindió homenaje Girolamo Montesardo, el primer tratadista italiano de la guitarra, en *I lieti giorni di Napoli*; los felices días del Nápoles del Conde de Lemos representados en unas ligeras cancioncillas de «aria spagnuola» (G. MONTESARDO, *I lieti giorni di Napoli*, Nápoles, Gio. Battista Gargano et Lucretio Nucci, 1612).

⁶⁵ W. P. STALNAKER, *The Beginnings of Opera in Naples* (Tesis doctoral), Universidad de Princeton, 1968, pp. 4 y ss.

⁶⁶ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, pp. 195 y ss.

Diego Duque de Estrada triunfó en la sociedad napolitana; se codeó con algunos de los grandes aristócratas del Reino, que durante estos años gustaron de rodearse de españoles bravos y pintureros⁶⁷. Éstos, como don Diego, se ganaron su favor desplegando finezas cortesanas, haciendo reír y, sobre todo, bailando. Uno de aquellos aristócratas «estaba aficionado de manera de mí, de verme danzar en los festines, que en ellos jamás se apartaba de mí, haciéndome favores o lisonjas»⁶⁸. El baile era tan frecuente que agotaba al caballero: teniendo opinión «del primero en este ejercicio», todos le pidieron danzar sin parar durante los ocho días que duraron sus nupcias bailes que había preparado con su prometida durante toda la Cuaresma⁶⁹. Son estas escenas una buena muestra de los años del virreinato napolitano del Duque de Osuna –señor tanto o más desenfrenado que don Diego–, años de vida excesiva y llenos de baile⁷⁰: «Pedíanme en cada festín, y yo, a guisa de pájaro que escapa de la jaula, extendía las alas, y si no podía en el pico como ave, cantaba mi libertad con las castañetas de las manos y las cabriolas de los pies [...]»⁷¹.

Con esta trivial comparación, don Diego sintetizó espontáneamente los más auténticos movimientos de la danza del Siglo de Oro; nos trae, incluso, algo de reviviscencia estética. El bailarín a la española se nos describe vertical, enhiesto para ejercitar sus cabriolas, pero lo más vistoso recae en los brazos: los tiene extendidos; bracea y repica las castañuelas; «los brazos hacen los más ademanes, sonando las castañetas» como decía Covarrubias de los bailes más famosos del tiempo⁷². El recreo de los miembros extendidos y el juego de las manos que percuten eran gestos

⁶⁷ Don Diego dice haberse relacionado, por ejemplo, con el Príncipe de Bisignano, el Duque de Nocera, el Duque de Maddaloni o el Príncipe de Conca (ver *ibidem*, p. 197). Parece que los aristócratas napolitanos tuvieron en sus cortes caballeros como don Diego. Por ejemplo, los mismos Príncipes de Conca mantenían poco antes de llegar don Diego a Nápoles un López de Luna sirviendo en la cámara, y a otro paje «Francesco de Luna». La nómina de estos criados se encuentra en la Società Napoletana di Storia Patria, Mss. XVIII, C. 19, p. 267.

⁶⁸ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 202.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 206-207.

⁷⁰ Recordemos que el testimonio más emblemático de la vida artística de estos años es la descripción de una gran «Fiesta bailada», descrita en R. JACKSON (ed.), *Breve racconto della festa a ballo*, Madison, A-R Editions, 1978. Sobre esta misma ocasión y el tono general de la música durante el gobierno de Osuna véase J. P. FERNÁNDEZ-CORTÉS, *Música y paisaje sonoro en la cultura festiva napolitana durante el virreinato del III duque de Osuna*, en *Cultura della Guerra e Arti della Pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, Nápoles, Tullio Pironti, 2012, pp. 267-286.

⁷¹ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 175.

⁷² Véase la entrada de la Zarabanda en el *Tesoro* de Covarrubias.

de alegría y de libertad, como dice don Diego⁷³, que siente el impulso de cantar a la vez. Por aquellos años, Agostino Mascardi contaba cómo los bailes españoles habían conseguido liberar algo en los hombres de su tiempo, haciendo brincar a los más graves barbados⁷⁴.

Pasados aquellos felices años 10 del XVII don Diego –como el Duque de Osunatuvo que irse de Nápoles, víctima de su propio desenfreno. Varias pependencias le llevaron por las cortes más refinadas del norte de Italia. En Mantua, donde aún resonaba la fama de Monteverdi, nuestro caballero entretuvo al duque Ferdinando Gonzaga –«exelentísimo músico»–, que «hacía festines sólo por verme danzar»⁷⁵. Más tarde, volvería junto a don Pedro de Medici⁷⁶ a Florencia, donde «nuestra vida era la caza de puercos jabalíes, ciervos, liebres y conejos, y en la ciudad juego de pelota, balón, músicas y saraos»⁷⁷. Siguieron sus andaduras en Módena, donde supuestamente declinó enseñar «la lengua y ceremonias españolas» al hijo del Duque soberano⁷⁸; acabó por fin enseñando a danzar «español con castañetas e italiano» a un noble joven francés⁷⁹.

Las castañuelas de don Diego viajaron aún más lejos: acabaron en Transilvania, donde tenía su Corte Gabriel Bethlen⁸⁰. Tal como describen los *Comentarios*, este príncipe buscaba ilustrar su *Alba Julia* con lo más florido de las artes, y a España tocaron por mano de nuestro caballero la danza y otros entretenimientos musicales. Don

⁷³ He aquí las contribuciones más originales de la danza española de la época. Véase de nuevo L. M. D. BROOKS, *op. cit.* El famoso tratadista Esquivel habla poco de los brazos, pero estos eran a todas luces un elemento distintivo de la danza española. Véase también A. YEPES, *From the Jácara to the Sarabande*, en *Flamenco on the Global Stage*, Jefferson (NC), McFarland & Company, 2015, pp. 56-70.

⁷⁴ A. MASCARDI, *Prose vulgari di Monsignor Agostino Mascardi*, Venecia, Bartolomeo Fontana, 1635, [p. 3].

⁷⁵ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, pp. 283-284. Don Diego añade una vez más veracidad a sus recuerdos llamando músico a Ferdinando Gonzaga, que en efecto lo era. Véase D. S. CHAMBERS, *The «Bellissimo Ingegno» of Ferdinando Gonzaga (1587-1626)*, *Cardinal and Duke of Mantua*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50, 1987, pp. 113-147.

⁷⁶ Don Pedro de Medici (1592-1654), hijo de don Pietro de Medici y de Antonia Carvajal, nieto por tanto del Gran duque Cosme I.

⁷⁷ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 329.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 331. Elementos todos ellos que necesitaba como pretendiente de la célebre dama napolitana Anna Carafa. Aquí los datos de don Diego son confusos. Llama al Duque de Módena «Alejandro», cuando por entonces lo era Cesare d'Este. Todo lo demás parece verídico.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 337.

⁸⁰ También conocido como Bethlen Gábor (1580-1629), Príncipe de Transilvania.

Diego enseñó a la princesa a bailar la «pavana, alta, baja, turdión, rastro y gallarda y el canario»⁸¹ y organizó bailes espectaculares⁸². «Confesemos que somos bárbaros», reconoció el soberano magiar ante las cabriolas de don Diego⁸³, que orquestaba músicos como hacía todo lo demás, con airosa facilidad:

hice el baile de la barrera y un juego de cañas, formado al son de muchos y diversos instrumentos y de muchas trompetas, cajas, sacabuches, chirimías, cornetas y bajones, los instrumentos tocando muy recio y las trompetas y demás instrumentos y cajas muy quedo y dulcemente, que, acordados, hacían una dulcísima armonía.

De aquella aventura transilvana don Diego partió para Alemania, entonces asolada por la Guerra de los treinta años. Aquí los *Comentarios del desengañado* se convierten en una crónica militar, pero «porque no sea todo Marte y Belona» don Diego nos da una última nota musical de su vida caballeresca. Se trata de la descripción de los festejos por la llegada de la Infanta de España a Viena en 1631, en los que participaron las más famosas cantantes del momento: Margarita y Adriana Basile, y la hija de ésta última, Leonora Barone⁸⁴; también nuestro protagonista, que se atribuye el romance español que cantaron. He aquí otro engarce de la tradición musical española con el repertorio del primer barroco italiano –aquél que dio lugar a la Ópera–; buena muestra, además, de cómo todo ello bien podía cultivarlo un caballero como don Diego, apenas envainados los arcos del combate.

*

⁸¹ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 347.

⁸² Las características son las de otros muchos saraos de la época, con una veintena de caballeros que hicieron juegos coreográficos y pasaron sus hachas encendidas. Los movimientos recuerdan concretamente a dos fiestas españolas bien documentadas en Nápoles: me refiero a la del Duque de Osuna de 1620 y a la organizada por el Duque de Medina de las Torres en 1639. Véase la *Relazione delle feste fatte in Napoli dall'Eccellen.mo signor Duca di Medina de las Torres Vicerè del Regno per la nascita della Serenissima Infanta di Spagna*, Nápoles, Egidio Longo, 1639. El dibujo del nombre del príncipe con la coreografía recuerda a las figuras de letras dibujadas en las *Bizzarrie di varie figure* de Giovanni Battista Bracelli, cuyos pasos pudieron cruzarse con los de don Diego en la corte de don Pedro de Medici en Livorno.

⁸³ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 347.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 389 y ss. Sobre Adriana Basile y su relación con la música italiana y el primer melodrama véase A. ADEMOLLO, *La bella Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla Corte di Mantova*, Città di Castello, S. Lapi, 1888.

Las prendas caballerescas le venían algo prietas a don Diego; su carácter encontró cierto desahogo en la guerra, pero aún quiso vivir muchas cosas allende todo aquello. La violencia, el crimen, pero también «el gusto» y la «mosca del amor» picaron fatalmente al desengañado de sí mismo. No se desprendió por ello de la música: es más, sus horas bajas le permitieron gozar sin reparos del repertorio más original del Siglo de Oro, que nació precisamente en los bajos fondos. De nuevo, ante la perspectiva personal de don Diego se disipan algunas entelequias académicas: la emergencia de bailes y tonos del hampa del Siglo de Oro a la vida artística obedeció en buena medida a las correrías de otros tantos caballeros de semejante sensibilidad vital⁸⁵. En todo caso, la indagación sobre el fenómeno se hace más oscura: para bien o mal, la música española del Siglo de Oro se cruzó con el delito, el pecado y por tanto con la censura. Algo parecido venía ocurriendo en la Italia que conoció don Diego, donde se imitaban las jergas de la mala vida y Basile celebraba las canciones de la plebe napolitana⁸⁶.

La perdición, que cercaba a don Diego desde niño, vino en efecto tras la horrible muerte de Isabel; asesinado el primer amor, perdido el norte y hundido en la peor abyección moral, el caballero comenzó sus correrías por Andalucía. Se hizo allí jaque; se dio de cuchilladas con los valentones que «traían en jacarandinas por toda España»⁸⁷. En otras palabras, don Diego se revolió con los protagonistas de las jácaras: aquellas canciones del Siglo de Oro que cantaban en calles y teatros las barbaridades de la vida airada con extraña mezcla de horror y fascinación; las mismas contradicciones que palpitan en el narrador de los *Comentarios*. Sale aquí a relucir un importante rasgo del Siglo de Oro, que ante el abismo de la mala vida, donde casi se perdía la vista de las grandes certezas, el hombre de aquella época encontró diversión, y, lo que es más: feraz inspiración⁸⁸. Todo aquel sentimiento de la vida oscura se expresó primordialmente a través de la música: en las ya nombradas jácaras –en las que podría ya palpitar algo del flamenco y del folclore hispanoamericano⁸⁹– pero también otros géneros. Gonzalo Correas, catedrático de griego y hebreo en la Universidad de Sala-

⁸⁵ Ver de nuevo lo dicho en la nota 38.

⁸⁶ Sobre la música del ambiente villanesco napolitano de aquellos momentos véase E. BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, «Rivista Italiana di Musicologia», 2, 1967, pp. 74-110.

⁸⁷ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁸ T. L. L. BERGMAN, *La criminalidad como diversión pública y las jácaras entremesadas*, en *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2014, pp. 77-91.

⁸⁹ G. ARRIAGA, *La jácara instrumental en la música española del Barroco*, en *Literatura y música del hampa* cit., pp. 179-194 (p. 183).

manca, elogiaba en su *Arte grande de la lengua castellana* las seguidillas, «el cantar alegre [...] de la jente de la seguida i enamorada, rufianes i sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les ha pegado el nombre»⁹⁰.

La pendencia real pasaba a la ficción, y de allí saltaba a la vigencia artística⁹¹. Mientras don Diego galopaba por España «trayendo mujeres de lugar en lugar», seguía frecuentando las escuelas de danzar⁹², lo que confirma lo ya dicho sobre el ambiente de aquellas instituciones. Ni en la cárcel de Toledo, donde vino a parar por tantos crímenes, faltaron «músicas, meriendas y versos» e incluso comedias de su cosecha, en las que retrató sus propios descarríos⁹³, no se sabe si con nostalgia o arrepentimiento. No hubo tiempo para soliloquios de la conciencia: don Diego huyó pronto de la prisión para retomar la vida de acción –lo primero que hizo al quitarse los grillos fue dar «cuatro cabriolas»⁹⁴–; quizá algo escarmentado, pero sin duda aún expuesto a un seguro y ulterior descalabro.

Ya en Nápoles don Diego volvió a sentir tentaciones, incurriendo en «valentías, cuchilladas del cuartel de noche, matracas a las cortesanas, fiestas de los pasteleros y chorrillos [es decir, tabernas], heridas y muertes»⁹⁵. Una vez casado, apenas pudo percibir algo de la apacible vida conyugal, don Diego se dejó perder definitivamente. Todo ocurrió en un palacio de capitanes «paseantes y retirados» de la caballería española; una casa de juego, en realidad, en la que se organizaban «banquetes a costa común, música y ejercicios de armas y bailes»⁹⁶. En uno de ellos, topó con una doña Francisca: «Levantáronse las mesas y empezó el baile, acabando con chacona bailada de todos, y ella bailó conmigo, y después el canario y la pavana [...]»⁹⁷. Desde este preciso momento, los impulsos de don Diego cambiaron y se volvieron predominantemente eróticos; padecía un nuevo «apetito de amor», y todo ello al son de la música, más particularmente al son de la chacona. Las numerosas arremetidas de

⁹⁰ G. CORREAS, *Arte grande de la lengua castellana*, Madrid, Real Academia Española, 1903, pp. 272-273.

⁹¹ Elena Di Pinto, estudiosa del mundo jacaresco, ha comentado la inspiración real de aquellas canciones, que llegaron a ser crónicas verídicas. Véase E. DI PINTO, *El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara ¿realidad o ficción literaria?*, en *Literatura y música del hampa* cit., pp. 195-218.

⁹² D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 110.

⁹³ *Ibidem*, p. 134 y p. 146.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 150.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 201.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 275.

⁹⁷ *Ibidem*.

los moralistas contra este baile, y su primo-hermano, la zarabanda⁹⁸, revelan, sí, una reprobación de la concupiscencia, pero también algo más interesante, y en lo que no se insiste con tanta frecuencia. Me refiero a la enorme susceptibilidad que entonces se sentía ante aquellos acordes y movimientos: delante de ellos «ha de ser más que de hielo el hombre que no se abra en lujuria»⁹⁹. Lo que importa, a fin de cuentas, es que en España a la altura del siglo XVII ya habían alcanzado inédita vigencia¹⁰⁰ alegres manifestaciones de un mundo a veces sumido en la furtividad: el de la sensualidad y el amor carnal. Sólo esto explica los espasmos –ya de espanto, ya de fruición– que desataban los bailes que lo representaban; de ahí también su eficacia y su difusión por toda Europa¹⁰¹. La vida de acción de no pocos jóvenes nacidos en la última parte del siglo XVI bien pudo ser una de las fuerzas que hicieron emerger de la intrahistoria aquel torrente de erotismo que llegó para quedarse en la literatura y la música del Siglo de Oro.

Por algún tiempo, el amor y el gusto guiaron los pasos de don Diego; vivió al día: «dure lo que durare, como cuchara de pan»¹⁰², llegando incluso a dar al traste con sus sueños de gloria aristocrática. Brevemente desprovisto de las rigideces de la honra, don Diego cantó y tañó con mucho más desenfado. Es ahora, convertido en estudiante más bien tallado, cuando nos confiesa que sabía tañer la guitarra; algo predecible, pero inconfeso hasta el momento. Primero en casa de un guitarrero, donde recibió un arcabuzazo¹⁰³; más tarde con una pandilla de estudiantes músicos con los que compartió alojamiento en Padua:

La música, después de bien comer (mejor beber) con todos instrumentos se ejercitaba, siendo muy curiosos y diestros en ella, como de clavicordio, vihuelas de arco, violines, laúdes, tiorbas, cítaras y arpas de dos coros. Faltó una noche de banquete quien tocase la guitarra, y discurriendo sobre a quién llamarían, dijo uno: «Este filósofo de la escalera es napolitano; por fuerza, será guitarrista [...]»¹⁰⁴.

⁹⁸ Véase E. COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Revistas y Archivos, 1904.

⁹⁹ Dice Francisco Ortiz en su *Apología en defensa de las comedias que se representan en España* (1614), transcrita en *ibidem*, pp. 490-494.

¹⁰⁰ L. STEIN, *Eros, Erato, Terpsichore and the Hearing of Music in Early Modern Spain*, «The Musical Quarterly», 82, 1998, pp. 654-677.

¹⁰¹ M. QUEROL, *La chacona en la época de Cervantes*, «Anuario Musical», 25, 1970, pp. 49-65 (p. 62).

¹⁰² D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 207.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 300.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 335.

Don Diego, que era considerado natural de donde había pasado sus mejores años, era en efecto guitarrista, e igualmente napolitano debía parecer que cantase canciones en español, como hizo asomado a los «balcones de hierro que caen a la plaza del Santo»:

yo tomé la guitarra y ayudé a la música, la cual cesando, cantaron cada uno en su lengua. Tocó a mí, y después de haber cantado italiano con muchas lamentaciones, canté dos juguetes españoles con muchas fugas y pasajes que celebraron mucho, y al fin una francesa [...] ¹⁰⁵.

El italiano para las profundas aflicciones del alma, el español para los «juguetes», aquellas cancioncillas ligeras que revelan la esencia lúdica de la música del Siglo de Oro; no es la única vez en que encontramos este contraste ¹⁰⁶. Entre lo uno y lo otro se extendía el acervo sentimental del caballero don Diego, que olvidado de estado, honra, mujer e hijos decidió sacarlo por fin a relucir, «dure lo que durare» aquel breve receso de la vida de acción.

*

Don Diego no dedicó su vida a la música: apenas logró dedicarla con constancia a algo más que a vivirla intensamente. La música siguió como pudo sus pasos acelerados; acompañó felizmente la juventud, los amores, los ratos fugaces de alegría y de pendencia, y sobrevivió a duras penas a los constreñimientos de la vida cortesana. Llegado un momento, el caballero se convirtió en «el desengañado de sí mismo» y tomó los hábitos, desprendiéndose de todo lo demás:

de la soberbia de su sangre, de la jactancia de su gala, arreos y compostura de vanagloria, de su limpieza y policía de su cuerpo y curiosidad de ropa blanca, olores y superfluidades exquisitas, galas, invenciones, pinturas, esculturas, recamos, plumajes, bandas, adornos de sus camarines, ejercicios de músicas, bailes y festines [...] ¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 336.

¹⁰⁶ También Adriana Basile cantó para la duquesa de Frías en Milán, primero sobre asuntos solemnes al arpa, y después, «apiadada del morir» del público, tomó la guitarra española para pasar «a gli scherzi», las bromas, algo que se parece a los juguetes de don Diego. Véase el «Capitolo d'una lettera scritta di Milano, 8 de noviembre de 1610», contenido en A. BASILE, *Teatro delle Glorie della signora Adriana Basile: alla virtù di lei dalle Cetre degli Ansioni di questo secolo fabricato*, In Venetia e ristampato a Napoli, s. n., 1628, II, pp. 34-35.

¹⁰⁷ D. DUQUE DE ESTRADA, *op. cit.*, p. 507.

La música, con las otras cosas del mundo, caía indistintamente en el bodegón de la vanidad. Aquel lugar –compartido con la ropa blanca– podría parecer secundario, o incluso humillante, pero conviene reconocerlo sin aspavientos: aquel lugar era el concedido por el ritmo mismo de la vida. Sí, la música ocupó en ella un lugar adjetivo y variable, profundamente condicionado por el orden de los múltiples quehaceres del caballero. Por eso mucho se nos escapa si los estudiosos olvidan la noción de las formas de la vida: el carácter ágrafo, aparentemente rudimentario y ligero de la música del Siglo de Oro han sido frecuentemente considerados como «limitaciones»¹⁰⁸, cuando son consecuencias ya asumidas cuando se elige la vida de acción.

El cultivo de la música tal como ha venido a parar a nuestro tiempo –esto es, como gran arte, «espiritual» y académico– ha enturbiado irremediamente la comprensión del caso del Siglo de Oro. La Ilustración o el mismo concepto sagrado de cultura¹⁰⁹, precisamente aquello que ha terminado por elevar la música a su moderno pedestal, es algo ajeno a la realidad de los siglos XVI y XVII. Además, no hay en ello nada de universal ni definitivo: la música, como toda cosa humana, ha estado sujeta a las múltiples variaciones en las distintas formas de la vida, y no sólo por trabas materiales, sino también por íntimas preferencias artísticas. Tales variaciones sólo comparcen a la luz de la razón histórica, que no a los métodos mensuradores de la ciencia, que han tentado a los estudiosos con el pensamiento cuantitativo, orientado con la medida de la gran música decimonónica.

Una vez disueltas en la vida las diferencias entre el arte, el juego, o el amor, la música del Siglo de Oro alcanzó notables conquistas a cambio de lo que hoy parecen renuncias. Todas ellas están recogidas en las memorias de don Diego Duque de Estrada y parecerán siempre más matizadas cuando se cotejen con más historias personales del periodo. Acompañando al ritmo frenético de la vida, las canciones y los bailes españoles se tiñeron de temas antes preteridos en el acervo musical entonces vigente: la gracia de la música concebida como puro juego en la juventud¹¹⁰, las canciones de la vida airada, inspiradas en el mundo ilícito y oscuro de los delincuentes; la exaltación

¹⁰⁸ Ni siquiera los autores más proclives a la reivindicación de la tradición musical hispánica han evitado este gesto. Véanse los comentarios de H. ANGLÉS, *La música en la Corte de Carlos V*, I, Barcelona, CSIC, 1965, pp. 44 y ss.

¹⁰⁹ Sobre el nacimiento del moderno concepto de la cultura véase A. DEMPFF, *Filosofía de la cultura*, Madrid, Revista de Occidente, 1933, pp. 20 y ss.; así como J. ORTEGA Y GASSET, *El tema de nuestro tiempo*, 1959, Madrid, Austral, p. 35.

¹¹⁰ Véase el tratado de juguetra de Luis de Briceño, lleno de *juguetes* de sabor infantil.

del movimiento garboso en el baile; no digamos la sensualidad y el sexo, mil veces reproducido en la zarabanda y en la chacona. Todo esto –especialmente lo último– habría de sembrar por el mundo un legado aún no convenientemente considerado.

Es hora de reconocerlo: aquellos bailes y cantares encarnaban una estimación primitiva e inconsciente de algunas facetas inexploradas y fundamentales de la vida; descubrimientos no menores por menos reputados que los que ya se heredaban del Renacimiento¹¹¹. Para que emergieran al canto y la danza estos temas, que siempre habían existido de una u otra forma –predominantemente latente–, quizá hubo que esperar a la llegada de una forma de la vida resueltamente arriesgada e inestable, sensual y pendenciera; barroca, en definitiva: aquella que escogieron los hombres de acción como don Diego Duque de Estrada.

¹¹¹ Jacob Burckhardt explicó algunas de las grandes conquistas del Renacimiento, como «El desarrollo del individuo», o «El descubrimiento del mundo y del hombre» precisamente a través de formas de vida aparentemente ajenas a la cuestión, como la de los despiadados condotieros italianos. Ver J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 1992.