

ESPAÑA Y LOS ESPAÑOLES EN EL TEATRO NAPOLITANO DEL SIGLO XVII *

DINKO FABRIS **

Resumen

Durante los dos siglos de dominación española en el reino de Nápoles (1503-1707) los espectáculos teatrales fueron utilizados para la autocelebración del poder virreinal, que sin embargo no tuvieron posibilidad de mantener una forma estable de mecenazgo teatral debido a la rápida sucesión de virreyes. Pero junto a espectáculos de teatro musical en los que aparece la personificación de España junto a la de Partenope, se encuentran desde el siglo XVI, formas de ridiculización del soldado español, mal visto por la población de Nápoles por sus comportamientos violentos y su habitual falta de dinero. En la commedia dell'arte nace así el tipo del Capitano Spagnuolo, más tarde confundido con el napolitano, como sátira del comportamiento altivo y vanidoso bajo el nombre de Capitán Matamoros, Capitán Tempesta, etc. Este estudio toma como punto de partida un testimonio tardío, pero de excepcional importancia: un intermedio anónimo utilizado para un melodrama napolitano de 1673, Il Disperato innocente de Francesco Antonio Boerio, en el que uno de los cuatro personajes es precisamente un Capitano Spagnuolo que canta en un castellano macarrónico. La escena es quizás la única supervivencia conocida de un episodio de commedia dell'arte con música, siguiendo perfectamente la tradición teatral de sátira acerca de los soldados españoles.

During the two centuries of Spanish rule in Naples, theatrical performances were used as a means of legitimization of viceregal power. This did not mean, however, that regular theatrical patronage was established, owing to the rapid substitution of the viceroys. Besides theatrical productions, in which the personification of Spain is represented together with that of Partenope, we find from the late 16th century several means of mocking of Spanish soldiers, who were poorly regarded by the Neapolitans, owing to their violent behaviour and scarcity of funds. This is the origin of the Capitano Spagnuolo, a common character in the commedia dell'arte which would later become mixed with the Neapolitan, as a vain and arrogant behaviour, under the names of Capitán Matamoros, Capitán Tempesta, etc. The present study is based on a later source, which is, however, of exceptional interest: an anonymous intermezzo for a Neapolitan melodrama of 1673, Il Disperato innocente by Francesco Antonio Boerio, one of whose four characters is specifically this Capitano Spagnuolo, who sings in macarronic Spanish. This scene is perhaps the only known source with music composed for a commedia dell'arte performance. The subject upholds the satirical tradition as regards Spanish soldiers.

* * * * *

Al llegar a Florencia en junio de 1539 como futura Archiduquesa,

* Traducción del italiano: Andrea Bombi.

** Profesor de Historia de la Música y Director del Departamento de Música Antigua del Conservatorio de Música «Niccolò Piccinni» de Bari (Italia).

Eleonora, hija del virrey de Nápoles Pedro de Toledo, pasó bajo un arco triunfal que simbolizaba la gloria de Carlos V: en él estaba representado, en traje antiguo, el mismo emperador, rodeado de las personificaciones de España y de Nuevo México y, en los lados, de Italia, Alemania, y África¹. Entradas triunfales parecidas se habían repetido en todas las jornadas del largo itinerario italiano de Carlos V, que le había llevado también a Nápoles, a finales de 1535. Las imágenes del poder quizás empezaran en aquel momento a asociar la idea de los dominios españoles con la personificación de España y Nápoles, a menudo por medio de los ríos nacionales (Tajo y Sebeto) o atributos simbólicos (Iberia y la sirena Parténope). En la sociedad napolitana este proceso se vio facilitado por la asociación de la nueva monarquía con la venerada memoria del reino aragonés, de modo que la personificación de Aragón se convirtió en un ulterior y elocuente símbolo de unidad política y cultural. Tales elementos se utilizaron constantemente durante más de dos siglos, a lo largo del virreinato español en Nápoles, como emblemas del poder real y de sus mandatarios, con motivo de las infrecuentes visitas de soberanos o de miembros de la familia real, y para eventos particularmente relevantes desde el punto de vista político (victoria de Lepanto, victoria sobre Masaniello y sobre los amotinados de Messina, reconquista de ciudades ocupadas por los infieles, etc.). Sin embargo, las ocasiones las proporcionaba muy a menudo la rutina exigida por las etiquetas de corte, en las celebraciones de cumpleaños y santos de los monarcas, nacimientos de herederos de la corona, matrimonios, llegadas de virreyes, embajadores y visitantes ilustres. Fuera de tales ocasiones, las únicas en las que conseguían imponerse la lengua castellana y los hábitos festivos ibéricos (encierros de toros, torneos y cañas, baile de las hachas), la personificación de España casi nunca estaba presente en la vida pública napolitana y, al contrario, la reputación de los españoles fue durante mucho tiempo negativa. Este estudio pretende cuantificar y esclarecer el significado de la presencia de España y de los españoles en los teatros, particularmente el teatro de ópera, de una Nápoles que se acercaba, en la segunda mitad del siglo XVII, a la conclusión de su experiencia de dominación española.

La primera aparición documentada de la personificación de España en un espectáculo musical napolitano se produjo en una fiesta autocelebrativa, organizada por el virrey de Peñaranda en noviembre de 1661, en ocasión del nacimiento del heredero al trono, el príncipe Car-

¹Cf. STRONG, R., *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge: The Boydell Press 1984, p. 75 y sg. (con reseña de las fuentes y de la bibliografía moderna acerca de las fiestas florentinas de 1539, p. 192, nota 31).

los: en Palacio se representó el drama *Scherzi Amorosi*, con textos escritos por Giuseppe Castaldo (futuro libretista de Francesco Provenzale) y música de Filippo Coppola. Entre los protagonistas (las personificaciones de la Pintura y de la Arquitectura, Marte, la Paz, Alegría y Fama, Italia, Alemania y Francia) aparece España²:

[...] e mentre di nuovo si toccarono trombe, e tamburri [guerra di Marte e Germania contro gli ottomani], a vista di nuova prospettiva, uscì in scena l'Italia, quale turbata dal suono guerriero, detestante il nome di Marte, chiamò in campo la Gioia, et aprendosi l'ultimo domo, comparvero la Spagna, et la Francia abbracciate insieme con il caduceo nelle mani, manifestando la giurata unione di sospirata Pace, al cui nome fremendo Marte, fu discacciato [...]

Unos años más tarde se representó *La pia Contesa*, fiesta teatral organizada el 12 de febrero de 1673 «nel solennizzar la festa degli otto nuovi Santi e Beati dell'Ordine di S. Domenico»³ una ocasión religiosa, por tanto, de claros matices ibéricos. Las personas fueron las representaciones de los lugares de difusión de la orden dominica: España, Italia, India y Parténope⁴. En 1680, al melodrama de Legrenzi *Eteocle e Polinice* (representado en Venecia en 1675), se le añadió, para su reposición napolitana en honor al virrey de Los Vélez, un *Prologo*, que pone en escena una «Accademia di Parnaso» en la que participan, además de Apolo y las Musas, Amor, Himeneo, España y Parténope. Se trata de una evidente señal de reconciliación después del motín de Messina. La acotación del libreto explica⁵:

[...] Da una parte della scena del detto Prologo vi sarà la Monarchia di Spagna sopra Carro Trionfale tirato da leoni, e dall'altra parte vi sarà un altro Carro trionfale con Partenope tirato da ninfe, che similmente nel finire entreranno con detti Carri una da una parte e l'altra dall'altra [...]

No sabemos si este *Prologo* coincide con la «Introduzzione al Ballo della torcia» titulada *Napoli alata*, y dedicada al mismo virrey en el mis-

²Notitia di Andrea Rubino, manuscrito cit. en D'ALESSANDRO, D. A., *L'opera in musica a Napoli dal 1650 al 1670*, en *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Nápoles: Edizioni di Comunità 1984, p. 422 y nota 163.

³Para solemnizar la fiesta de los ocho nuevos Santos y Beatos de la Orden de Santo Domingo.

⁴Libreto en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, Sez. Mss. e Rari. Todos los libretos napolitanos del período 1670-80 están catalogados y comentados en CASTALDO, F., *Drammaturgia e spettacolo a Napoli dal 1669 al 1680*, tesis doctoral en Historia del Espectáculo, Università di Salerno, 1996, trabajo al que se remite para todas las referencias sucesivas.

⁵Libreto conservado en la Biblioteca del Conservatorio de Bruselas. Al final está previsto un «Ballo secondo di Cavalieri Spagnuoli».

mo año: ciertamente los personajes son los mismos, es decir Apolo y las Musas, Himeneo y Amor, Lucina, España y Partenope⁶.

La disposición de las personificaciones de España y Nápoles sobre carros triunfales rememora un motivo arcaico muy sentido por los ciudadanos de la «Fidelissima Città»: la entrada de Alfonso de Aragón, eternizada en el perpetuo arco triunfal del Castel Nuovo. Y a un pasado heroico remite otro espectáculo autocelebrativo de la corte virreinal, en noviembre de 1691, en la acostumbrada doble ocasión festiva del santo y del cumpleaños del rey Carlos (4 y 6 de noviembre)⁷:

[...] Per coronare sì nobile festeggiamento, sù la stessa sera ivi rappresentato in musica un Melodrama bellissimo, et universalmente applaudito, intitolato *Alfoso VI. Rè di Castiglia*, e vi fù un Prologo, ò sia introduzione di nobilissima inventione, e furono dispensati in immensa copia rinfreschi pretiosissimi di tutte le sorti, riuscendo ricco, allegro, e plausibilissimo questo Real festino [...]

Las prácticas teatrales autocelebrativas no cesaron con el advenimiento del virreinato austríaco en Nápoles en 1708, como lo prueba desde su título mismo la serenata de Alessandro Scarlatti *Il Genio Austríaco*, representada en junio de 1712 por voluntad del virrey conde Borromeo y repuesta en agosto de 1713 por el nuevo virrey conde Daun para festejar el cumpleaños de la emperatriz de Austria⁸.

Si fijamos ahora nuestra atención desde la imagen del poder a la de los tutores del dominio virreinal, la situación se nos presenta radicalmente distinta y ciertamente no positiva desde el punto de vista de la apreciación popular de los soldados ibéricos en Nápoles. En los melodramas napolitanos aparecen, aunque de forma esporádica, los capitanes españoles, herederos directos del tipo análogo de la *commedia dell'arte*. por ejemplo, el capitán Sbranadragone (Despiezadragón) en *Gli errori della gelosia* de 1678 (por otra parte una ópera celebrativa de la armada española empeñada en la reconquista de Messina); o bien el capitán

⁶Libreto en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, fechado 1680 aunque sin indicaciones tipográficas.

⁷*Gazzetta di Napoli* en fecha 9 de noviembre 1694, cit. en GRIFFIN, T., *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples. A Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ph.D. diss., University of California at Los Angeles 1983, p. 208. El libreto está catalogado en BIANCONI, L., *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlattis*, en OSTHOFF, W. y RUILE-DRONKE, J., eds. *Colloquium A. Scarlatti* (Würzburg 1975), Tutzing: Hans Schneider, 1979, p. 89; la ópera, puesta en música por Pollaroli, se había estrenado en Venecia en el mismo año 1694. Alfonso VI (muerto en Toledo en 1109) se consideraba como uno de los padres de la patria hispana, habiendo contribuido a la expansión territorial y a la pacificación interna, también actuando como promotor cultural y del diálogo entre moros y francos.

⁸Cf. PROTA-GIURLEO, U., *Breve storia del teatro di corte della musica a Napoli nei secoli XVI-XVII*, en *Il Teatro di corte del Palazzo reale di Napoli*, Napoli, 1952, p. 89. Entre los personajes de la serenata se encuentran, al lado del Genio Austríaco, Parténope y el Sebeto.

Fiaccamondi (Vencemundos) en el melodrama sacro *Vita di Santa Rosa* de 1679 (con música atribuible a Francesco Provenzale).

La primera aparición del capitán en las escenas teatrales del siglo XVI en el antiquísimo papel del soldado bravucón, estaba relacionada con las condiciones históricas y bélicas de la época⁹. Por esto tan a menudo aparece representado como «español», con los nombres más rimbombantes: Capitán Coccodrillo, Capitán Matamoros, Capitán Rinoceronte, Terremoto, etc. Un Capitán Cardón canta en español en el *Amfiparnaso* de Orazio Vecchi y está representado en los grabados de Callot. Con algunas excepciones, los cómicos que los personificaban eran todos napolitanos y su idioma casi siempre era un español sazonado con términos locales o pronunciado de forma incomprensible para un mayor efecto cómico. La comedia del veneciano Andrea Calmo titulada *Las Spagnolas* (1549) presenta en realidad un personaje procedente de la ciudad de Bergamo, el Capitán Scarpella, quien, después de militar durante un largo tiempo al servicio de los reyes de España y Portugal, recurre a un improbable idioma español que debería garantizarle fáciles conquistas femeninas. Pero su compinche veneciano, el pícaro Spezzaferro (Quebrantahierro), se ve forzado a avisarle:

[...] mo ve priego, no spagnolizè più, de grazia, perché si la vien a intender che vu sè spagnol no faremo gniente, perché le donne sè stufe de spagnoli [...]

Los capitanes españoles de comedia siguieron utilizando el castellano en sus bravuconadas. Así, Basilico, el Capitán español de *Gli Amorosì inganni* de Vincenzo Belando (París, 1609)¹⁰ afirma que:

[...] Quando yo pienso a mi terribilissima estrema terribilidad, de tal manera me espanto que no puedo caber en mi mismo [...]

En *La Fantesca*, del napolitano Giambattista Della Porta, los capitanes españoles son dos, Pantaleone y Dante, y se enfrentan a bravucona-

⁹En realidad, su posición en la historia de la commedia dell'arte parece ser bastante marginal: «[...] Il Capitano sta un po' in disparte, en la trama, e poca determinazione ne riceve: se ha importanza, è importanza passaggiera episodica: come entra esce, senza turbare l'equilibrio perfetto delle altre parti. Di qui la sua molteplice parvenza, e quel suo variare dal Capitano Spaventa della Vall'Inferno dell'Andreini al Giangurgolo degli scenari magliabechiani, dal capitano spagnuolo al guappo e all'altre maschere dialettali [...] Verso la fine del seicento, secondo il Quadrio —che, per perdanteria volle fissarne l'epoca al 1680— scompare: erano infatti mutate le condizioni che permettevano una rispondenza del tipo alla realtà [...]» (APOLLONIO, M., *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma-Milano, Augustea 1930, cit. en TAVIANI-MIRELLA SCHINO, F., *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze: La Casa Usher 1982, p. 266).

¹⁰Edición comentada en FERRONE, S. ed. *Commedie dell'Arte*, I, Milano: Mursia, 1985, pp. 197 y ss.: 216.

das¹¹. Unos años más tarde, el más célebre de los cómicos napolitanos que vistió los paños del español Capitán Matamoros, Silvio Fiorillo, llegó a interpretar hasta tres capitanes españoles: Matamoros, Cortarincones y Tempesta, añadiendo dos «capitani napoletani scrocchi»¹². Se conoce una descripción de las habilidades de Fiorillo, que fue el primer Pulcinella de la comedia napolitana, publicada por su colega «Frittellino» (Buñuelito) en 1628¹³:

[...] Inventor di questa stragofissima parte [di Pulcinella] fu il Capitan Mattamoros, uomo in altri comici rispetti di una isquisita bontà, posciaché per fare il capitano spagnuolo non ha avuto chi lo avanzi, e forse pochi che lo agguolino [...]

La constante presencia del Capitán constituía la verificación, en los tablados teatrales, de aquellas afectaciones de moda «spagnolesca» que Croce y otros investigadores atribuyeron en particular a la influencia ejercida en el territorio napolitano y en Milán por dos siglos de dominio español¹⁴. La estrecha relación entre el tipo del capitán español y Nápoles no sólo la demuestra el gran número de cómicos napolitanos que sobresalieron en esta parte. Así, por ejemplo, se presenta, cerca de 1630, una Capitán «forastero» en *L'Inavertito* de Nicolò Barbieri. La lengua es italiana, pero la escena, no por casualidad, es en Nápoles y las

¹¹Cit. en CROCE, B., *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII*, Bari: Laterza, 1926, pp. 45-46.

¹²*Li tre capitani vanagloriosi, Capricciosa rappresentazione di strani amorosi avvenimenti di SILVIO FIORILLO comico*, Nápoles: Maccarano, 1621. Veinte años antes. Fiorillo ya había firmado como «Matamoros» una edición impresa de dos composiciones suyas: *La ghirlanda egloga, in napolitana e toscana lingua. Di Silvio Fiorillo comico, detto il Capitan Mattamoros*, Nápoles: Longo 1602 (copia en la Biblioteca Nazionale de Nápoles).

¹³CECCHINI, P. M., («Frittellino»), *Frutti delle moderne comedie*, Padova: Guareschi, 1628, p. 32 y ss. cit. también en CROCE, B., *L'inventore del Pulcinella*, en *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari: Laterza 1911, pp. 204-205. Fiorillo había sido el primer gran Pulcinella napolitano pero seguía firmando sus cartas como «Capitan Mattamoros», nombre que hace explícita referencia a uno de los alardes del antiguo soldado español de los tiempos de Granada o de Lepanto, o sea el de ser el «azote de los moros». La biografía de Fiorillo, aunque con lagunas, aparece reconstruida en CECCHI, G., *Silvio Fiorillo in arte Capitan Matamoros*, Capua, Museo Provinciale Campano 1986; una edición de sus cartas desde Nápoles en *Corrispondenze dei Comici dell'Arte*, bajo la dirección de FERRONE, S., I, Firenze: Le Lettere 1993; y FABRIS, D., *Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1997.

¹⁴Para las influencias estrictamente lingüísticas, cf. en particular: BECCARIA, G. L., *Spagnolo e Spagnoli in Italia. Riflessi iberici sulla lingua italiana del Cinque e Seicento*, Torino: Giappichelli, 1968. La referencia clásica sigue siendo aun hoy CROCE, B., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari: Laterza, 1917, a pesar de que se limite al siglo XVI y que se ocupe del teatro sólo de manera lateral. Ulteriores contribuciones del mismo Croce sobre el siglo XVII son: *Secentismo e spagnolismo* en *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, op. cit., p. 189 y ss., e *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII*, op. cit. Para las relaciones entre Nápoles y España, ver en particular CONIGLIO, G., *I Viceré spagnoli di Napoli*, Nápoles, 1967; PEDIO, T., *Napoli e Spagna*, Bari: Cacucci, 1971 y las actas del Congreso internacional de estudios sobre «Napoli. Una capitale moderna» (Bielefeld 1994, en preparación).

estrofas que siguen registran probablemente una verdadera arietta cantada¹⁵:

Son il Capitano Bellerofonte Martellione: / della stirpe di Chirone, / quel sì fier comilitone / ch'ognor mand'alme a Plutone. / Son l'idea del ver campione, / son più nobile d'Ottone, / e più bravo / di Gerione / e del figlio di Milone. / In bellezza son Adone, / nel cantar un Anfione, / nella grazia un Endimione, / nelle cacce un Ateone, / ma più scaltro di Scinone, / e più forte d'un leone, / e più fiero d'un dragone. / Son quel bravo, in conclusione, / che discaccia Austro e Aquilone / al pesar dell'oblivione.

En 1641 le hace eco el Capitán Baldassarre en *Li buffoni* de Margherita Costa¹⁶:

[...] Mi qualidad primera es espagnolo, / Puor todas las provincias conossido, / Cavaglier del piaser, / Escamberada des prences, / Amigo y consehiero de los Reis [...] / Mapamundo real todas dottrinas, / Poeda, musigo y improvisador / Y scherzoso facetico y dottor [...].

La ironía que perfilaba en negativo un retrato del Capitán español en el teatro descende ciertamente de las míseras condiciones de vida de la mayor parte de los militares españoles de bajo rango en los dominios italianos: «hacer el don Diego» se convirtió en dicho a partir de las representaciones cómicas en Munich en 1568¹⁷. En *L'inavertito* de Barbieri, el Capitán dialoga con un joven, el estudiante Cinzio. Belando, en *Gli Amorosì inganni*, une al mismo «scolare» Cinzio una máscara que habla en dialecto siciliano, Catonzo. En otros textos cómicos no faltan personajes napolitanos como «l'Ortolano». Con esto nos acercamos ya mucho a aquellos estereotipos que pasarán, en la segunda mitad del siglo XVII, a aderezar los «intermezzi» de las primeras óperas en música puestas en escena en Nápoles. Examinaremos uno de estos intermedios,

¹⁵ Cf. su edición en FERRONE, S. ed. *Commedie dell'Arte*, cit., II, pp. 107 y ss.: 199. El editor señala que «il brano era probabilmente cantato» y que «la presenza di calchi dallo spagnolo è spiegabile con la tradizione che assegna lo spagnolo (o il napoletano) alle parti del Capitano».

¹⁶ *Ibidem*, pp. 233 y ss.: 291.

¹⁷ Cf. CROCE, B., *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, cit., p. 182 y ss. Sobre las condiciones de los soldados españoles y sus actitudes, cf. PUDDU, R., *Il soldato gentiluomo*, Bologna: Il Mulino, 1982. Una opinión diferente la expresa Siro Ferrone, quien considera no necesaria la ecuación soldado=máscara de capitán, y quien al contrario afirma su contenido autobiográfico y positivo para los *capocomici* italianos. La nueva ecuación sería, por lo tanto *capocomico*=aspiración al rango de capitán, con un ejemplo para todos: Capitán Spavento de Andreini (FERRONE, S., *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino: Einaudi, 1993, pp. 20-26). El mismo autor destaca también la presencia de soldados españoles, casi siempre procedentes de Nápoles, quienes empezaron la carrera de actores, después de la militar: ejemplar es el caso del Capitán Brandimarte, o sea Luis de Palomeras, quien antes de entrar en la compañía de los Confidenti había sido militar durante veintitres años (*op. cit.*, p. 42, nota 77).

en el que se encuentran juntos precisamente todos los elementos procedentes de la *commedia del arte* que se ha venido describiendo hasta aquí, ya que los personajes son los cuatro tipos del Napolitano, del Calabrese, del Galán y del Español. Pero, antes, es necesario detallar con más precisión los motivos que indujeron a mantener por tan largo tiempo el tipo del Capitán español en los tablados de la Nápoles del siglo XVII.

Como minuciosamente han reconstruido Croce y Nicolini, la guarnición española establecida en Nápoles hasta al menos 1651 se componía de seis o siete mil soldados harapientos y hambrientos, a los cuales se añadían a menudo las quintas de reclutas a la espera de ser enviados hacia los frentes de Europa del norte. A diferencia de sus capitanes y de los pícaros, a éstos no les empujaba a Nápoles su deseo de aventuras y de gloria, sino la desesperación y la esperanza de ganancias que luego, regularmente, no conseguían¹⁸. Las violencias cotidianas ejercidas sobre la inerme población napolitana provocaron odio y desprecio que se transformaban en sátira en los escenarios teatrales. Los primeros indicios pueden encontrarse poco antes del motín de 1547, en la representación de la comedia de los *Ingannati*, procedente de Siena y organizada en Nápoles en 1545; en ella, la sierva Pasquella sabe frenar los deseos del Capitán español, llamado en este caso Giglio¹⁹:

[...] Non mi voglio impacciar con spagnuoli. Sète tafaniu di sorte che o mordete o infastidite altrui [...] v'aviam tanto pratici oramai che guai a noi! E vi conosciamo bene, Dio gratia; e non c'è guadagno coi fatti vostri [...]

El epílogo de la larga oposición napolitana por medio de la sátira teatral a las violencias del dominador español, se evidencia en una cantata sacra navideña de Cristoforo Caresana, fechada en 1674. Titulada *La Caccia al Toro*, la cantata alude explícitamente a la fuerte oposición popular ejercida por los napolitanos a la introducción de las corridas, con la identificación del toro/demonio con el opresor español, en una fase muy delicada del motín de Messina²⁰. Una señal análoga puede quizás encontrarse ya en 1672 en el «melodrama sacro» *La Fenice d'Avila*

¹⁸En la *Tabernaria* de Della Porta, se encuentra la descripción realista de un soldado español, harapiento y muerto de hambre, pero orgulloso de ser «tan bien nacido como el Rey de España», cit. en CROCE, B., *I Teatri di Napoli dal Rinascimento*, cit., p. 46. El caso entra en las actitudes estudiadas por PUDDU, *Il soldato gentiluomo*, cit.

¹⁹*Gl'Ingannati*, comedia anónima estrenada en Siena en 1525, editada en *Il teatro italiano. II. La commedia del Cinquecento, t. II*, Torino, Einaudi 1977, pp. 87 y ss.: 124.

²⁰*La Caccia al Toro. A 5 voci con violini. Per la nascita di N.S.*, manuscrito de la Biblioteca Oratoriana dei Gerolamini de Nápoles, fechado «diciembre 1674» (cf. grabación en CD: *Cristoforo Caresana. Per la nascita del Verbo*, Cappella della Pietà dei Turchini, dir. A. FLORIO, 1996, Opus 111 OPS 30-152),

Teresa di Giesù, puesto en música por Francesco Provenzale, en el que el diablo se disfraza (entre otras cosas) «da Soldato».

No es casualidad que la desaparición del Capitán español de la *Commedia dell'arte*, fechada por Quadrio alrededor de 1680, coincida con la decisiva reforma del virrey Del Carpio quien, después de la victoriosa solución de Messina, y antes de 1685, había inteligentemente procedido a dar de comer a los soldados españoles, por primera vez favoreciendo la distensión y las relaciones amistosas con la población civil²¹.

La lengua siempre había supuesto un obstáculo a la convivencia pacífica. Ocasiones para confrontarse en Nápoles con el teatro en lengua española no habían faltado, ya que las compañías de cómicos españoles se habían establecido en la ciudad desde 1620 al menos²², y los principales autores napolitanos, como Muscettola o Perrucci, se ejercitaron en la traducción de las obras maestras de Tirso, Lope de Vega o Calderón²³. En realidad, la fuerte presencia de compañías españolas en la ciudad era el resultado de una imposición de la voluntad de los virreyes y arraigaba en la fuerte presencia de soldadas de nación española en la guarnición de Nápoles. Pero las relaciones con el público italiano eran casi nulas. El problema lingüístico no existía para la aristocracia (por razones de etiqueta y de «relaciones públicas») ni para la categoría social de los «doctores», empleados estatales que utilizaban como lenguaje burocrático escrito una mezcla de castellano y de napolitano que encontramos hoy en los documentos de archivo. En 1632, con motivo de la fiesta de la Inmaculada Concepción, en lugar de la acostumbrada comedia de Palacio se representaron tres intermedios «dos de Italianos y uno de Españoles», utilizando por lo tanto las respectivas compañías de cómicos presentes en la ciudad²⁴.

Pero el resto de la población encontraba enormes dificultades para entender el español, al cual se oponía orgullosamente la lengua nacional, con claras motivaciones de identidad cultural y política. El escritor Giulio Cesare Capaccio se quejaba, a principios del siglo XVII, de que se hubiera introducido en el teatro napolitano «lo Spagnuolo, la cui lingua non è intelligibile a tutti e che è tolto da costumi che non sono i

²¹ Cf. Fausto Nicolini, *Aspetti della vita italo-spagnuola nel Cinque e Seicento*, Nápoles, Guida 1934, pp. 278 y ss. e *passim*.

²² Cf. PROTA-GIURLEO, U., *I teatri di Napoli nel Seicento*, Napoli: Fiorentino, 1962.

²³ Para Perrucci, a la espera de un amplio estudio específico de Franco Carmelo Greco, se remite a la introducción de la edición del tratado *Dell'arte rappresentativa*, a cargo de Anton Giulio Bragaglia, Firenze: Sansoni, 1961.

²⁴ Cf. RANEO, J., *Étiquetas de la corte de Nápoles (1634)*, edición a cargo de A. Paz y Melia, *Revue Hispanique*, XXVII, 1912, p. 86.

nostris»²⁵. En enero de 1630, siendo virrey el duque de Alcalá, se representó en el Palacio Real de Nápoles la comedia española *La palabra cumplida*, que gustó poco a los napolitanos presentes «essendo in lingua spagnuola e scabrosetta, e per essere recitata con qualche furia, come usano gli spagnoli»²⁶. El problema de la lengua se mantuvo en los escasos intentos de representar operas en castellano, hasta al menos 1682, fecha en que se repuso en el palacio virreinal de Nápoles *Celos aun del aire matan*, de Calderón, no sabemos si en la versión musical de Hidalgo, representada por primera vez en Madrid en 1660²⁷. Sólo unos años habían transcurrido desde el primer intento de representar un ópera toda en español en Nápoles: esta «novedad hasta aquí no conocida en Nápoles», como recuerda el libreto, fue «*Il Ratto di Proserpina* in lingua castigliana, che fu la prima volta che in lingua castigliana in poesia fusse recitata in musica nel Palazzo Regio, e in Napoli opera intiera»²⁸. La representación en Palacio de *El Robo de Proserpina* estaba prevista para el 22 de diciembre de 1677, cumpleaños de Mariana de Austria, pero, precisamente por las dificultades que encontraron los cantantes napolitanos en memorizar las partes recitadas y cantadas en el insólito castellano, fue postergada hasta el 2 de febrero 1678. El significado «político» de esta representación íntegramente en español, al poco tiempo de la triunfante conclusión de la revolución de Messina, es evidente y puede que haya sido también la motivación de su única reposición conocida, realizada en 1681 bajo el gobierno del nuevo virrey de Los Vélez, con el nuevo título de *Las Fatigas de Ceres Comedia Armonica*²⁹.

²⁵ El Español, cuyo idioma no es entendido por todos y que se ha originado a partir de costumbres que no son las nuestras. Cit. en CROCE, B., *I Teatri di Napoli dal Rinascimento*, cit., p. 51.

²⁶ «Siendo en idioma español y algo escabrosa y por haber sido recitada con cierta furia, como usan los españoles» Así en una crónica de la época citada en CROCE, B., *ibidem*, p. 66. En las páginas siguientes, Croce cita otros casos análogos ocurridos en los años sucesivos.

²⁷ *La Gran Comedia Zelos aun del ayre Matan. De Don Pedro Calderon de La Barca. Fiesta que se representó à Sus Magestades en el Coliseo del Buen Retiro. Y repetida en Napoles por el Excelentiss. Señor Príncipe de Poblín, y de Venosa, ec. En la ocasion del Desposorio de la Excelentiss. Señora D. Lavinia Ludovisio, con el Excelentiss. Señor Duque de Atri*, Nápoles (sin indicación de impresor) 1682. La obra de Calderón e Hidalgo había sido repuesta en Madrid en 1679, 1684 y finalmente en 1697: años más cercanos a la reposición napolitana, cuyo único libreto conservado (en Roma, Biblioteca Casanatense) no especifica el autor de la música. Cf. BIANCONI, L., *Funktionen des Operntheaters*, cit., p. 80; y STEIN, L.K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford: Clarendon Press 1993, pp. 254 y ss.

²⁸ «*Il Ratto di Proserpina*, en idioma castellano, que fue la primera vez que en lengua castellana en poesía fuera recitada en música en el Palacio Real, y en Nápoles ópera entera.» Libreto de la primera representación de *El Robo de Proserpina*, Nápoles, Porsile 1677 y *Giornali di Innocentio Fuidoro. 1677 e 1678*, cit. en la Introducción a la edición moderna *El Robo de Proserpina y Sentencia de Júpiter*, a cargo de GONZALEZ MARIN, L. A., Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, pp. 13 y 45.

²⁹ Los libretos de ambas representaciones, prácticamente idénticos entre ellos y no coincidentes con la única partitura llegada hasta nosotros (manuscrito en la Biblioteca del Conservatorio de Nápoles) se conservan (junto con el ya mencionado de *Celos* de 1682) en la Biblioteca

Justamente en vísperas de la rebelión de Messina, en 1673, se representó, probablemente en el Teatro di San Bartolomeo, un «Melodrama per musica» del poco conocido compositor napolitano Francesco Antonio Boerio³⁰ titulado *Il Disperato innocente*, con libreto de Baldassarre Pisani. La partitura manuscrita, conservada en la Biblioteca del Conservatorio de Nápoles, está encabezada por el título *La Lisaura* (del nombre de la protagonista)³¹ y contiene un Prólogo y un intermedio, con personajes típicos de la commedia dell'arte, pero también de la tradición literaria en lengua napolitana³².

El Prólogo es la parte más interesante musicalmente y también desde la perspectiva de la historia del teatro al ser interpretado por «Micco da Calascione e Cuosmo con Violini»: dos personajes que evocan, en clave satírica, situaciones realistas del mundo teatral contemporáneo, pero con la mirada puesta en modelos literarios de Basile y Cortese³³.

Casanatense en Roma. Para la interpretación política de la iniciativa y otras informaciones generales útiles, vid. la edición moderna citada de 1996 (aunque con las precisiones formuladas en mi reseña, publicada en «Revista de Musicología», XIX, 1996, pp. 421-426). Para las actitudes de los virreyes con respecto al motín de Mesina (1674-1678) cf. GALASSO, G., *Napoli spagnola dopo Masaniello. Política cultura società*, Firenze: Sansoni, 1982, I, pp. 179-216.

³⁰De la biografía de Francesco Antonio Boerio no conocemos prácticamente nada, aparte de sus compromisos en las actividades del Oratorio De San Felipe Neri en Nápoles, testimoniando por sus composiciones sacras que aun hoy se conservan en aquel archivo. También sobreviven algunas piezas para tecla, incluidas en el llamado «manoscritto Cimmino» datado en 1675 (Nápoles, Biblioteca del Conservatorio, Ms. 34.5.28), algunas cantatas y la partitura del *Disperato innocente*.

³¹La partitura de *Lisaura*, «appartenente al Real Conservatorio di Musica en S. Sebastiano» (según una nota redactada antes de 1802 por el archivero Giuseppe Sigismondo) se encuentra hoy en la Biblioteca del Conservatorio di S. Pietro a Majella de Nápoles, Ms. Rari 6.7.3 (*olim* 32.3.22). El Prólogo ocupa los folios 2v-11 (justo después de la sinfonía inicial); el Intermedio los folios 158-210. Obsérvese que el manuscrito no puede considerarse una partitura de uso para el espectáculo de 1673, sino una copia para estudio o coleccionismo, como lo testimonia la presencia de numerosas secciones musicales en las que no se ha copiado (por descuido) el texto cantado (por ejemplo, la parte del Ragazzo, fol.208 del Intermezzo).

³²La presencia de intermedios cómicos en los melodramas napolitanos de la época es insólita, pero no única. Baste con citar los «tramezzi» del *Teodosio* de 1677, de los que, sin embargo, sólo se conserva el libreto: *Il Teodosio melodrama per musica da rappresentarsi in Palazzo nella Sala de' Viceré [...] con un nuovo prologo, e tramezzi posti nel fine dell'opera in questa seconda impressione*, Nápoles, Cavallo 1677 (copia en la Biblioteca Universitaria di Bologna), cf. BIANCONI, L., *Funktionen des Operntheaters*, cit., p. 67. El hecho de que el «tramezzo II» en este libreto corresponda exactamente con una de las escenas cómicas centrales del *dramma sacro* de Provenzale *La Colomba ferita* (1670), puede avalar la hipótesis de que muchos intermedios simplemente se copiaran como escenas (por lo general cómicas y con personajes en italiano) dentro de libretos y partituras.

³³El texto del Prólogo parece relacionado, además de con Basile y Cortes, con el más reciente poema *La Tiorba a taccone di Filippo Sgruttando da Scafato*, publicado en 1646 y reimpresso en 1678, y en el que se encuentran buena parte de los personajes populares citados por Micco e Cuosmo. Pero la parte más interesante es la sátira del mundo teatral contemporáneo, desde «certi maste de cappella» (ciertos maestros de capilla) quienes «manco sanno fare / no' Ceccone o Tarantella» (ni siquiera saben componer un Ceccone o una tarantela) hasta todos los demás «Asene vestute» (burros vestidos), sobre todo los críticos. Los dos comediantes introducen «n'opera musechesca / Meza grave e brulesca» (una ópera en música medio seria y medio cómica) y le piden al público tolerancia para el poeta y el músico (los autores) y por perder «la

Estructura y significado del Intermedio resultan claros en la perspectiva de lo que se ha descrito con anterioridad acerca de la herencia de la *commedia dell'arte*. Los cuatro tipos presentes en el intermedio, ya mencionados anteriormente, son de hecho característicos de ésta: Napolitano, Calabrese, Galán, Español. Se trata de la única documentación musical que poseemos de una escena cómica napolitana con tales personajes, aunque no debió de tratarse de una situación insólita en los escenarios operísticos del San Bartolomeo. Benedetto Croce, por ejemplo, recuerda un soneto de Aniello Cerasuolo («obscuro poeta dialectal» del finales del siglo XVII) dedicado al célebre cantante Matteuccio, en el que intervienen, en las lenguas respectivas, «No spagnuolo», «no calabrese» (un campesino de Calabria), «no vecchiarello sciorentino» (un vijo florentino) y «Giorgio lo tetisco» (Jorge el alemán)³⁴.

En los mismos años, también Andrea Perrucci, en su importante tratado sobre el arte cómico, menciona los mismos tipos teatrales³⁵:

[...] e tanti altri oggi si praticano in diversi linguaggi, havendoli fatti in Toscano, altri in Napolitano [...] e molti altri autori praticandolo per lo più i Forastieri per deridere i Napolitani vanagloriosi, se ne sono fatti anche in Spagnuolo, in Romanesco, in Calabrese, ed in Siciliano [...]³⁶

Perrucci diferencia las comedias a la española de las italianas, entre otras cosas, porque «[...] gli Atti delle Commedie Italiane all'improvviso

parola pe' tre ora»: es decir, que se hable a lo largo de todo el espectáculo. Cfr. textos y música en la grabación *Francesco Provenzale. Cantate, canzonette e dialoghi. Cantate napoletane dell'età barocca. Vol. II*, Cappella della Pietà dei Turchini, dir. A. Florio, CD Symphonia 1995 SY 94S29.

³⁴ Así los versos, citados en CROCE, B., *I Teatri di Napoli*, cit., pp. 122-123: «No spagnuolo (ntis'io) disse: Esto tiene, / mas dolzura de Orfeo y de Anfione —. / No calabrese disse. — Aiu ragione, / mannaia d'oiè, e commu canta bene! — [...]» (oí a un Español decir: [...] un calabrés contestó — Tienes razón, voto a Baco, y como canta bien! — [...]): en noviembre de 1698, Matteuccio se fue a España.

³⁵ PERRUCCIO, A., *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, Nápoles: Muzii, 1699, regola VII, ed. moderna a cargo de BRAGAGLIA, A. G., Firenze: Sansoni, 1961, p. 210. Perrucci subraya en diferentes puntos la importancia de los autores teatrales españoles, Lope de Vega en particular, de cuyas comedias y tragedias traducidas al italiano se sacaron muchas óperas, también en Nápoles (y también de parte del mismo Perrucci); a los españoles, por ejemplo, atribuye la invención de los «Tramezzi» en lugar de los antiguos coros: «[...] Or come dicevo, gli Spagnuoli ci facevano tre piccioli Tramezzi di persone umili, e ridicole [...] Questi Tramezzi, o sono affatto disparati dall'Opera, introducendovi persone ridicole a far qualche burla, o successo ridicolo di Villani, Faccendonni, Artisti, Pitocchi, e genti di Plebe o di Contado, o di persone gravi [...]» (como decía, los Españoles hacían tres pequeños entremeses de personas humildes y ridículas [...] estos entremeses, completamente distintos de la obra, introduciendo personas ridículas para gastar bromas, o sucesos cómicos de villanos, pícaros, artistas, pediguñeos y gentes plebeyas o del campo, o de personajes serios [...], ed. cit., p. 154).

³⁶ «[...] y muchos más hoy en día se practican en diferentes lenguas, pues los hay en italiano y otros en napolitano [...] y otros muchos autores practicándolo sobre todo los forasteros para mofarse de los Napolitanos vanagloriosos, se han hecho en español también, en romano, en calabrés, en siciliano [...]

sogliono per lo più, come disse il Duca di Guisa, terminare con le bastonate, e quegli degli Spagnuoli, co i Balli»³⁷. Y aconsejando acerca de cómo acrecentar la comicidad de las partes ridículas «storpiate in tutte le lingue»³⁸, esto es lo que sugiere sobre un posible idioma «De gli spagnoli»:

Reniego de Barrabas, beso sus manos; servidor señor Alferéz [...]

y recomienda acabar (justamente como en una pieza española) con una «Xaccara» (o sea la jácara) «ove è ridicolosamente misto lo Spagnuolo col Calabrese»³⁹:

XACCARA, CALABRESE, SPAGNUOLA.

Soy amante di na Quatrara,
 Que me enciende con linda cara;
 Ma despues ben haia crai,
 Yo riniegu quannu l'amai.
 Mucha mbruoglia tiene à la ntragna,
 Y por esso nchicchia, ed engagna;
 Si na zica non ha di pietad,
 Mbiè chi servidi essa Beltad?
 Vueruo Amor, que seas matado
 Esto pieto me has todo tripado
 Con el perfido tujo vizon
 M'hai grupatu este coracon [...]

Se trata de mínimos indicios de una práctica de improvisación de la *commedia dell'arte* en Nápoles de la que apenas podemos imaginar su barroca exuberancia, y en la que las partes del capitán español que se han recordado forman parte de esta herencia, hasta hoy casi inalcanzable.

³⁷ «[...] los Actos de las Comedias italianas suelen normalmente, como dijo el Duque de Guisa, acabar en palos, y los de los Españoles en Bailes.

³⁸ «Deformando todas las lenguas».

³⁹ «en la que se mezclan de forma ridícula el español y el calabrés» PERRUCCI, ed. cit., pp. 252 y 254. De la *jácara* también existe un versión manuscrita contemporánea del mismo Petrucci (Nápoles, Biblioteca Nazionale, Ms. XIII.E.56, c. 81) bajo el título de *Serenata Calavrisi Spagnoliata*: la publica Alfredo Barbina, *Giangurgolo e la commedia dell'arte*, cit., I, pp. 92-93. Acerca de la fortuna de la *jácara*, tanto popular, como en el teatro cortesano, en la España de la segunda mitad del siglo XVII, cf. STEIN, L.K., *Songs of Mortals*, cit., pp. 232-233.