

PERFIL Y SEMBLANZA DE VICENTE ESPINEL

p o r

Andrés Pardo Tovar

Para la REVISTA MUSICAL CHILENA

Son contados los escritores que resisten la prueba de una segunda lectura. En el caso de los clásicos españoles, concretamente, nuestra sensibilidad se rebela contra una estética que responde a una dimensión psicológica ya superada, a un concepto del arte y de la vida del que nos separan cuatro siglos de evolución histórica. Existe una obra, sin embargo, en la que siempre podremos encontrar motivos para sentir y estímulos para pensar, porque en ella reflejó su autor dilatada experiencia humana y honda sensibilidad artística. Sí: la *Vida del escudero Marcos de Obregón* es uno de los muy contados libros españoles del siglo xvii que nos dejan entrever la intimidad del escritor, dueño —en este caso— de una personalidad múltiple y atractiva como pocas: músico, poeta, humanista y narrador fue Vicente Espinel, a más de aventurero, soldado, sacerdote y regocijado catador de **belleza**.

I. *El hombre y su época.*

Setenta y cuatro años: 1550-1624. Quince lustros, fecundos en acontecimientos históricos, abarca la vida de Vicente Espinel, quien nace en Ronda, villa de la provincia de Málaga, cinco años después de reunirse el Concilio de Trento (1545) y seis antes de la abdicación del emperador Carlos v (1556). Su existencia, pintoresca y agitada, llega a su fin cuatro años después del desembarco de los Padres Peregrinos en Nueva Inglaterra (1620): su muerte coincide con la rendición de Breda, episodio que sirvió a Velázquez para realizar uno de sus mejores óleos.

La vida del músico y escritor español se inicia, pues, en los últimos tiempos de Carlos v; discurre a lo largo de los reinados de Felipe II (1556-1598) y de Felipe III (1598-1621) y se extingue a poco de haber ascendido al trono Felipe IV. Espinel perteneció a la generación que sigue a la de Juan del Encina (c. 1499-d. 1530), Cristóbal de Morales (1500-1553), Luis Milán (c. 1500-?), Francisco de Salinas (1513-1590) y Bartolomé Escobedo (c. 1515-1563). Doce años mayor que Lope de Ve-

ga (1562-1635) y nueve menor que el Greco (1541-1614), fue contemporáneo de San Juan de la Cruz (1542-1591), Mateo Alemán (1547-1614), Cervantes (1547-1616) y Tomás Luis de Victoria (1548-1611).

Resulta interesante, además, recordar quiénes fueron sus contemporáneos no españoles, entre los que figuran William Byrd (1543-1623), Emilio dei Cavalieri (c. 1550-1602), Jacobo Handl (1550-1591), Orazio Vecchi (1550-1605), Malherbe (1555-1628), Thomas Morley (1557-1603) y Torcuato Tasso (1544-1595), nombres vinculados específicamente a la estética de transición que conduce del Renacimiento al Barroco.

Resonante fue el horizonte histórico que enmarcó la vida de Espinel: veintiún años tenía cuando se libró la batalla de Lepanto (1571), treinta y ocho al ser destruida la Invencible Armada (1588) y cincuenta y nueve al decretarse la expulsión de los moriscos (1609). Símbolos fueron los dos primeros acontecimientos de la rápida decadencia del poderío español, que en el breve lapso de 17 años se precipita desde la épica cumbre de "la más alta ocasión que vieron los siglos" hasta el desconcierto de la humillación y la derrota. La expulsión de los laboriosos moriscos, con su cortejo de dramáticos incidentes, hubo de traer a Espinel el recuerdo de los *zéjel* por él escuchados durante su turbulenta permanencia en Sevilla. Como aquel en que las tres hermosas moriscas "iban a coger olivas... y tornaban desmaidas y las colores perdidas":

Tres mo- ri- llas me e-na- mo- ran en Ja- en A- xa y
 Fá-ti- ma y Ma- rién. Tres mo- ri- llas tan ga- rri- das i- ban
 a co- ger o- li- vas ' en Ja-én y ha- llá- ban- las co
 gi- das en Ja- én A- xa y Fá- ti- ma y Ma- rién

Siete años antes del nacimiento de Espinel, habíanse publicado en Barcelona las poesías de Garcilaso y de Boscán; en 1553 ve la luz en Amberes el célebre *Lazarillo*, prototipo de pícaros y antepasado espiritual

del escudero de Marcos de Obregón; en 1558 se publica la *Diana*, de Montemayor, cifra de la prosa preciosista del Renacimiento, y fallece el autor de la *Guía de Pecadores*. Fechas cuyo significado contrasta con el que encierra el nacimiento de Tirso de Molina (1571), la publicación de *Los Nombres de Cristo*, de fray Luis de León (1583), y el nacimiento de Calderón de la Barca (1600). En 1615 se publica la segunda parte de *El Ingenioso Hidalgo* y en 1626, a los dos años de morir Espinel, la *Vida del Buscón*, de Quevedo. En esta forma, nuestro músico-poeta, que nace bajo el signo renacentista del suave y transido lirismo de Garcilaso, muere en vísperas de publicarse la obra en que el áspero señor de la Torre de Juan Abad condensa, en fórmulas típicamente barrocas, su desolado y amargo concepto de la vida.

Así ubicado, Espinel se nos presenta como un hombre del Renacimiento que llega, con el fardo de sus recuerdos y la cornucopia de sus experiencias, hasta los umbrales de la época barroca, algunas de cuyas vivencias alcanza a captar, reflejándolas en su obra. Penumbra su vida, y contraluz su obra, de un tiempo ritmado por el punteo de las vihuelas y el concierto de voces perdidas en la distancia.

II. *España renacentista.*

Espinel —para quien la vida era ocasión y condición de goce— fue un hombre representativo si no de la mentalidad, sí de la sensibilidad imperial española. Esencialmente artista, y artista de su tiempo, moviéndose por el mundo con facilidad, en actitud despreocupada que ni siquiera alcanzó a modificar el carácter sacerdotal de que se vio investido en su edad madura. Por ello, resulta imposible abarcar su compleja personalidad prescindiendo de un examen, siquiera sea somero, del ambiente de su patria: la España renacentista del siglo xvi.

Renacentista e imperial. Porque las instituciones imperiales conllevaban una especialísima psicología colectiva, un concepto autárquico de la existencia y una mentalidad integrada por los aportes de la filosofía escolástica, el dogma católico y el nacionalismo hispano, factor este último indeclinable y fundamental. Si el Imperio Romano fue, en su etapa avanzada, no ya simple colectividad mediterránea integrada por pueblos prácticamente esclavizados, y sí entidad supranacional estructurada jurídicamente, el español fue un conglomerado artificial de naciones y de territorio sometidos a la autoridad de un monarca que, ante todo, se declara defensor de la unidad de su propia fe religiosa, y no propiamente al *im-*

perium de una metrópoli y de sus instituciones. Como parece demostrarlo el hecho de que la capital de España nunca tuvo ni el carácter, ni el ambiente cosmopolita, ni el espíritu de verdadera metrópoli imperial: fue y siguió siendo una ciudad casi provinciana, hasta que las últimas posesiones españolas de ultramar o se emancipan o pasan a otras manos.

En lo que sí se reflejó la realidad del Imperio, fue en el ensanchamiento de la visión que los españoles tenían anteriormente del mundo y de la vida. Cabría pensar, sin embargo, que este dilatarse espiritual fue el producto de la cultura y de la sensibilidad renacentistas, que llegan de Italia, sí, pero después de haber sido prefiguradas en España por la civilización árabe.

Lo que algunos expositores denominan “el alma imperial de España” no fue otra cosa, en realidad, que “el alma tradicional de España”. Enriquecida y afinada al contacto de la cultura musulmana y, posteriormente, del humanismo italiano (¿sería necesario citar aquí la traducción de *El Cortesano*, de Castiglione; la aclimatación de las rimas italianas, tarea cumplida por Boscán y Garcilaso; la legión española de imitadores del Dante, y la otra, no menos significativa, de erasmistas hispánicos?). Pues bien: de esa “alma tradicional” son facetas esenciales o características el estoicismo y su versión cristianizada —el ascetismo—; el misticismo religioso; la psicología cabaleresca y su contrapartida —lo picaresco. Examinemos ligeramente estos aspectos complementarios, y antagónicos en ocasiones, de la idiosincrasia española del Renacimiento.

Hay en la *Vida de Marcos de Obregón* un capítulo que ilustra admirablemente la psicología estoica del español renacentista. Después de vivir varias semanas en la isleta de la Cabrera, no lejos de Mallorca, y de gozar de una deleitosa caverna¹, el escudero —vale decir, Espinel, porque ya veremos que mejor que novela picaresca su libro es conmovida

¹—“...y hallamos abajo una estancia muy apacible y fresca, porque del agua que se destilaba se formaban diversas cosas y hacían a naturaleza perfectísima con la variedad de tan extrañas figuras (...) desta destilación se venía a juntar un arroyuelo, que entre muy menuda y rubia arena convidaba a beber dél, lo cual hicimos con grandísimo gusto. El sitio era de gran deleite; porque si mirábamos arriba, víamos la boca de la cueva cubierta de

las flores de madreSelva que se descolgaban hacia abajo, esparciendo en la cueva una fragancia de más que humano olor. Si mirábamos abajo (...) víamos el agua fresca, y aun fría, y el suelo con asientos donde podíamos descansar en tiempo de tan excesivo calor (...) Enviamos por nuestra comida y una guitarra, con que nos entretuvimos con grandísimo contento...” (*Relación II, Descanso 8º*).

autobiografía y sus amigos caen en poder de “los turcos” o sea de un renegado español y de sus gentes. Y así quedaron “mis compañeros muy tristes y yo en el caso porque en todas las desdichas que a los hombres suceden no hay remedio más importante que la paciencia”. A continuación de lo cual añade el escritor: —“La fortuna se ha de vencer con buen ánimo; no hay más infelice hombre que el que siempre ha sido dichoso, porque siente las desdichas con mayor aflicción”. Aguda acotación que por lo demás nos demuestra cómo en la raíz del estoicismo español se encuentra la doctrina moral de Séneca: —*El sabio está al abrigo de todo y no pueden herirlo ni las injurias ni los desprecios* . . .

Sobrada razón tenía Ganivet al escribir en su *Ideario*: —“Cuando se examina la constitución ideal de España, el elemento moral y en cierto modo religioso más profundo que en ella se descubre, como sirviéndole de cimiento, es el estoicismo; no el estoicismo brutal y heroico de Catón, ni el estoicismo rígido y extremado de Epicteto; sino el estoicismo natural y humano de Séneca. Séneca no es un español, hijo de España, por azar; es español por esencia . . .”

Nada más explicable que un pueblo esencialmente estoico derivase hacia el ascetismo religioso, “forma superior de la moral” que constituye el primer tramo o “vía purgativa” del camino que, a través de la “vía iluminativa”, conduce por fin a la mística zona en que el alma se une a su Creador. La ascética es renunciación y purificación; es una “táctica moral” que permite al espíritu elevarse hasta la contemplación de Dios y unirse a su esencia. Por tal modo, la ascética es un medio y la mística —la “vía unitiva”— un fin supremo para el hombre de temperamento religioso. Ascético resulta ser así fray Luis de Granada en su *Guía de pecadores*, y esencialmente místico, en todas sus obras, el visionario San Juan de la Cruz.

Místicos —por lo que dice a la expresión musical del sentimiento religioso— fueron los mayores polifonistas españoles del siglo xvi, desde Cristóbal de Morales hasta Tomás Luis de Victoria. Un acendrado y austero fervor es la característica de sus obras religiosas. Fervor que en ocasiones llega, por el camino de la piedad, hasta la cima de la angustia. Así Victoria, al finalizar la tercera sección de su admirable responso *Tamquam ad latronem*, en que las entradas canónicas de las voces fingen una serie de dolorosas exclamaciones que brotan angustiadamente —como lo anota D’Indy— ante la visión del Cristo dolorido que, a cuestras la cruz, marcha hacia el lugar del suplicio:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (SUP.), Alto (ALT.), Tenor (TEN.), and Bass (BAS.). The lyrics are 'ad cru-ci-fi-gen-dum'. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal lines with lyrics: SUP. ad cru-ci-fi-; ALT. ad cru-ci-fi-gen - - - dum, ad; TEN. ad cru-ci-fi-gen-; BAS. ad cru-ci-fi-gen-dum. The second system continues the vocal lines with lyrics: SUP. -gen - dum, ad cru-ci-fi-gen- -dum.; ALT. cru-ci-fi-gen- dum, ad cru-ci-fi-gen- dum.; TEN. - dum. ad cru-ci-fi-gen- -dum.; BAS. ad cru-ci-fi-gen- dum.

El ideal caballeresco saturó a tal punto el alma renacentista española, que a comienzos del siglo xvii suscita su propia caricatura. Apoteósica caricatura, desde luego. Porque *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) no es otra cosa que el remate de una parábola que arranca del Mio Cid y tiene su clave en el *Amadis de Gaula* (1508). Es la comedia, que aparece cuando se agota el ciclo de la épica. Sólo que medio siglo antes de que Cervantes escribiera su amarga y conmovedora y caudalosa narración, ya se había iniciado —en el propio terreno de la literatura— una reacción contra la tensión heroica en que por espacio de varios siglos había vivido la nación española. Esa reacción encarnó en un tipo literario que fue trasunto de la vida misma: el pícaro, cuyo primer modelo coherente y sistematizado fue el *Lazarillo de*

Tormes (1554), pero que desde mucho antes bullía en las páginas de la literatura peninsular.

Si el ideal caballeresco —exaltación del valor, de la generosidad y del espíritu de aventura— pudo llegar a ser blasón de una raza y rasgo constitutivo del genio nacional, en la realidad de las clases desposeídas surgió la figura del pícaro como necesaria contrapartida del caballero. Este sueña y discurre por los caminos de la exaltación imaginativa; aquél se ingenia para sobrevivir. Si el caballero es el fruto del ocio afortunado, el pícaro es el producto natural de una economía minada en sus cimientos por la expulsión de los judíos españoles, por la despoblación de la península y por el ocio inveterado de sus gentes.

A mitad del camino que va del pícaro al caballero encontramos al *escudero*, al servidor de agudo ingenio, fecundo en recursos, eterno gracioso y filósofo sin saberlo, cuyo sentido práctico de la vida y cuya indeclinable lealtad son las virtudes que permiten al caballero —a su amo— vivir a espaldas de la realidad cotidiana. Es bien sugestivo que Espinel hubiera querido encarnar literariamente en la persona de un imaginario escudero, cuyas aventuras y opiniones semiocultan aquellas que vivió y que profesó su creador.

Quedaría por precisar —ya que la mayor parte de los tratadistas clasifican la obra de Espinel entre las novelas picarescas— cuál es el antecedente del suave lirismo, de la actitud emocionada y del don evocador que la distinguen de sus similares. Aun aceptando una clasificación que juzgamos arbitraria y desafortunada, habría que buscar a qué se debe ese inquieto temblor amoroso que perfuma muchas de sus páginas. Y a qué —también— ese clima emocional que hace estallar en llanto al protagonista cuando escucha —en boca de quienes le llevan prisionero— sus propias canciones.

Esa aura romántica y pasional no puede provenir sino de la admirable y turbadora *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499), cuya lejana presencia —transida de erotismo y palpitante de vida— se adivina en tantas obras españolas del siglo de oro. Inclusive en las estrofas más exaltadas de San Juan de la Cruz. Y en las producciones musicales de tantos compositores anónimos como figuran en los *Cancioneros*. Así el villancico incluido en el de Upsala (Nº 14), cuya fuerza emocional nos recuerda la escena en que Melibea¹, temblorosa de deseos, espera a su amante entre la noche de su huerto:

¹*Melibea*: Oh sabrosa traición! Oh dulce sobresalto! Es mi señor de mi alma? Es él? No lo puedo creer. Dónde estabas, luciente sol? Dónde me tenías tu claridad

TEN. I

TEN. II

BAJO

Si la no-che ha-ce os-cu-

Si la no-che ha-ce os-cu-

Si la no-che ha-ce os-cu-

ra (#) Y tan

ra Y tan cor-to es el ca-mi-

ra ha-ce os-cu - - ra Y tan cor-to

cor-to es el ca-mi- no C6- mo

no es el ca-mi- no C6-

es el - ca-mi- no

no ve-nís! C6- mo no ve-nís

mo no ve-nís! C6- mo no ve-nís! C6-

C6- mo no ve-nís C6- mo no ve-

escondida? Hacia rato que escuchabas?
 Por qué me dejabas echar palabras sin
 seso al aire, con mi ronca voz de cisne?
 Todo se goza este huerto con tu veni-

da (...) Mira sus quietas sombras cuán
 oscuras están y aparejadas para encobrir
 nuestro deleite!

FIN.

a- mi- go. La me-
 mo no ve- nís a- mi- go! La me- dia no- che
 - nís a- mi- go!

di- a no- chees pa- sa- da Yel que me pe-
 es pa- sa- da
 La me- di- a no- chees pa- sa- da

- na no vie- ne yel
 Yel que me pe- na no vie-
 Yel que me pe- na no vie- ne yel

D.C.

que me pe- na no vie- ne.
 ne no vie- ne.
 que me pe- na no vie- ne.

III. *Universalismo y nacionalismo.*

Entrado el siglo xvi, preséntase en España una admirable floración musical, culminación de un largo proceso artístico al que no tarda en agregarse la influencia determinante de la escuela polifónica franco-fla-

menca y, más tarde, la de los grandes maestros italianos. Esta floración tenía un rico antecedente en la música visigótica y mozárabe de los siglos VIII a XI, que conduce a la polifonía española del *Ars Antiqua*. Higinio Anglés anota que, según testimonio de la época, la "ciencia del organum" se enseñaba en la Universidad de Córdoba en el siglo XI, pero que fue la Catedral de Santiago de Compostela, a partir del siglo XII, el centro más importante del canto a varias voces, como pasó a serlo —bien que directamente influida por la escuela de Notre Dame de París— la Catedral de Toledo en la siguiente centuria. En el siglo XIV, el primado de la polifonía española parece haber pasado a Cataluña, reino donde florece también, por entonces, la música profana, tanto vocal como instrumental.

La influencia de los maestros de la primera escuela franco-flamenca (Dufay, Binchois, Ockeghem, Obrecht . . .) es sensible en España a partir de la segunda mitad del siglo XV. Pero los maestros españoles consiguen imprimir a sus creaciones originales un sello propio, como lo demuestran las obras incluidas en el célebre *Cancionero de Palacio*: villancicos religiosos, estrambotes, romances y villancicos amorosos. Más de 460 obras escritas en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI y anteriores por lo tanto, en su mayor parte, a la llegada de las primeras capillas flamencas, atestiguan la fuerte originalidad de los compositores peninsulares.

Ahora bien: estas obras presentan ya un carácter vigorosamente *nacionalista*, no sólo por la índole de los géneros y la virtualidad expresiva, sino también por la audacia y la libertad de su escritura. Son, además, una síntesis de las corrientes cultas y del sentimiento popular. Es así como se integra una escuela en cuyas producciones instrumentales y vocales armonizan dos elementos aparentemente antagónicos: técnicas y estéticas de carácter supranacional, mejor *européas* que propiamente españolas, y manifestaciones de la música popular tradicional.

A todo lo largo del siglo XVI y comienzos del XVII, los grandes músicos españoles aprovecharon en sus obras los ritmos y las melodías populares. Resultan ser así los precursores de todos los nacionalismos musicales del siglo XIX. Ya *Juan Ponce*, a fines del siglo XV, había realizado un arreglo polifónico de la canción tradicional *Ave color vini clari*, versión que transcribimos fragmentariamente en el capítulo V de este estudio. Espigando en la producción de los maestros del siglo XVI pueden encontrarse numerosos ejemplos de la utilización de elementos populares en sus obras, eruditas o artísticas propiamente tales. Veámoslo, si no.

Juan de Anchieta, músico vasco fallecido en 1523, fue cantor de la reina Isabel la Católica y maestro de capilla del infante don Juan. Entre sus obras polifónicas a capella figura una versión a tres voces del villancico *Dos ánades, madre*, cuya melodía es como sigue:

5.
 Dos á- na- des ma- dre, que van por a-
 Al cam- po de flo- res i- ban a dor-
 Fin.
 quí mal pe- nan a mí, mal pe- nan a mí.
 mir
 D. C.
 Dos á- na- des ma- dre del cam- po.

En el año 1492, los judíos fueron expulsados de España por orden de los Reyes Católicos. Acontecimiento que tuvo intensa repercusión en la península y que puede considerarse como el punto de partida de una crisis económica y social que se prolonga hasta nuestros días. La expulsión de los judíos —entre los que se contaban hombres de refinada cultura— se reflejó en el ambiente popular. Eco distante de ese acontecimiento es el cantar (una *tonadilla*) que el mismo Anchieta aprovechó como *canto fermo* en una de sus misas:

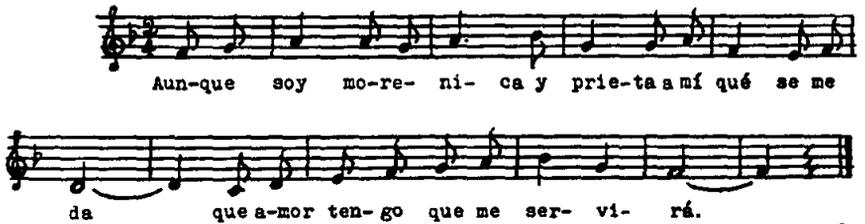
E- a ju- di- os a en- far- de- lar q' man- dan los re- yes q' pa- seis la mar'

Es sabido que el más eminente maestro de la escuela polifónica andaluza fue *Cristóbal de Morales*, nacido en Sevilla en 1500 y muerto en Málaga en 1553. Morales, después de haber sido maestro de capilla en Avila, viajó a Roma, donde formó parte de la capilla pontificia y gozó de excepcional prestigio. Su concepto del arte, austero y trascendental, nos recuerda a J. S. Bach: —“Toda música que no sirva para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos y sentimientos de los hombres, falta por completo a su verdadero fin”. Lo que no le impidió escribir una de sus misas sobre el popular villancico *Tristezas me matan*:



Tris- te- zas me- ma- tan, tris-te de mí. Hol- gan-do y ri-en
do tris-te de mí La que yo más quie- ro,
con o- tro la vi

Francisco Salinas (Burgos, 1513 - Salamanca, 1590), el sabio investigador y teórico a quien pudo calificar Espinel como "el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad, no solamente en el género diatónico, sino también en el cromático" (*Vida de Marcos de Obregón: Relación 1, Descanso undécimo*), transcribe en su tratado *De musica libri septem* fragmentos de canciones populares en apoyo de sus observaciones sobre prosodia musical. Entre ellos figura una melodía "que trasciende a serranilla", como anota López Chavarri:



Aun-que soy mo-re- ni- ca y prie-ta a mí qué se me
da que a-mor ten-go que me ser- vi- rá.

Otro maestro español que utilizó motivos populares en sus obras polifónicas fue *Juan Vásquez*, también del siglo xvi y de la escuela andaluza. Su *Agenda mortuorum* u oficio de difuntos (Sevilla, 1556) es una obra maestra, cuya austera belleza sólo es comparable a la maestría de una escritura en que las voces se mueven a base de sabias y emocionantes progresiones expresivas. En sus villancicos a tres y a cinco voces —que son verdaderos madrigales— utilizó frecuentemente canciones folklóricas como *cantus superior*, que repite textualmente pero variando cada vez la textura contrapuntal de las otras voces, con lo que anticipa la estructura característica de la chacona y de la passacaglia. He aquí uno de los cantares utilizados por Vásquez en sus obras polifónicas profanas (se trata de una melodía popular de clara progenie andaluza):

De los á-lamos ven-go ma-dra,
De los á-lamos de Se-vi-lla,
de ver có-mo los me-ne-a el ai-re.
a mi lín-da a-mi-ga.

Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente. Dentro de este ambiente intensamente nacionalista y *européo* a la vez, hubo de formarse Espinel. En cuya sensibilidad musical tuvo que influir también, en forma decisiva, el arte de los vihuelistas españoles del siglo xvi.

No hay que olvidar que los vihuelistas españoles —como lo observa Anglés— contribuyeron al advenimiento de la monodía acompañada. Fueron, a par de los laudistas italianos, precursores de las innovaciones de los músicos de la *Cammerata fiorentina*. Sus obras, escritas en *cifra* —tablatura propia de la vihuela—, fueron en un principio transcripciones de obras polifónicas vocales. Surgen luego otras de propia invención y carácter netamente hispánico, como las *fantasías*, *tientos* y *diferencias* (variaciones) y los villancicos, romances, sonetos, endechas y *ensaladas*. En este último tipo de producciones, aprovecharon largamente el folklore musical de su patria. Recuérdese, además, que tanto la vihuela *de péndola* (pulsada con plectro o plumilla) como la vihuela *de mano* (pulsada con los dedos) se emplearon no sólo como instrumentos solistas, sino también para el acompañamiento de las canciones monódicas. Enumeremos algunos de los principales vihuelistas españoles, a cuya línea perteneció Espinel.

Es curioso que se ignoren en absoluto las fechas de nacimiento y muerte de esos lejanos maestros. No sucede lo propio respecto de la publicación de sus obras. La lista es muy nutrida, y podría iniciarse con el nombre ilustre de *Luis Milán Eixarch*, nacido en Valencia hacia el año de 1500. Su *Libro de música de vihuela de mano*, intitulado *El Maestro*, se publicó en 1536, en su ciudad natal. Dos años más tarde, publicábase en Valladolid *Los seys libros del delphin de Música para tañer vigüela*, de Luis de Narváez, en cuyo prólogo consignó el autor —que también era poeta— unas estrofas que transparentan la formación humanística del autor, y la influencia que sobre él ejercieron las doctrinas de los neopitagóricos, como observa Menéndez y Pelayo:

*Lo criado
por música está fundado,
y por ser tan diferente,
tanto más es excelente
porque está proporcionado.*

*Con todo sentido humano
tiene grande concordancia,
muéstranos la semejanza
de la de Dios soberano.*

En 1546 se publican en Sevilla *Los tres libros de música en cifra para vigüela*, de *Alfonso de Mudarra*, músico que viajó extensamente por España e Italia y que falleció, siendo canónigo de la catedral de Sevilla, en 1570. Al año siguiente de la publicación de la obra de Mudarra, ve la luz en Valladolid el *Libro de Música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, de *Enrique Enríquez de Valderrábano*, natural de Peñaranda del Duero. En el prólogo a esta colección, escribió el autor estas frases, tan reveladoras del concepto humanístico y del simbolismo filosófico-moral —de origen neoplatónico— que por entonces primaba en España: —“Esta música se causa y perfecciona de siete Sirenas que hay en el alma, que son siete virtudes, las cuales despiertan el espíritu con su concordancia y armonía para conocer las cosas divinas y humanas, y el gran bien que deste conocimiento se sigue. Esta en ninguna criatura terrena la puso Dios con tanta razón y perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela”.

De *Diego Pisador* se publicó en Salamanca en el año de 1552 otro *Libro de música de vihuela*. Pisador, salmantino al parecer, musicalizó varios poemas de Garcilaso de la Vega y transcribió para vihuela varios motetes de Morales y otros polifonistas de su tiempo. Dos años después de la anterior publicación, aparece en Sevilla el *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, de Miguel de Fuenllana, músico ciego natural de Navalcarnero. En esa colección —“arsenal inagotable de tesoros musicales”, como escribe Anglés— figura el siguiente romance popular, con su respectivo acompañamiento para vihuela:

VOZ

Pa- se-

VIHUELA

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is labeled 'VOZ' and shows a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is labeled 'VIHUELA' and shows a guitar accompaniment in a bass clef. The lyrics 'Pa- se-' are positioned below the vocal staff.

á- ba-se el Rey mo- ro por la ciu-

Detailed description: This system contains the second two staves of music. The top staff is labeled 'VOZ' and shows a vocal line. The bottom staff is labeled 'VIHUELA' and shows a guitar accompaniment. The lyrics 'á- ba-se el Rey mo- ro por la ciu-' are positioned below the vocal staff.

dad de Gra- na-da car- tas le fue-ron

Detailed description: This system contains the third two staves of music. The top staff is labeled 'VOZ' and shows a vocal line. The bottom staff is labeled 'VIHUELA' and shows a guitar accompaniment. The lyrics 'dad de Gra- na-da car- tas le fue-ron' are positioned below the vocal staff.

ve- ni- das C6-mo Al-ha-ma e-

ra ga-na da Ay! de mi Al- ha- ma!

C6-mo Al-ha-ma e-ra ga-na-da Ay de mi Al-ha - - - ma!

La lista de vihuelistas españoles del siglo xvi concluye posiblemente con fray *Tomás de Santa María* y con *Esteban Daza*. Del primero se publicó en Valladolid, en 1565, un *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para vihuela y todo instrumento*. El segundo, once años más tarde y en la misma ciudad, hizo imprimir su *Libro de música*

en cifra para vihuela, intitulado *El Parnaso*. Por entonces, contaba Espinel 26 años de edad (1576).

Quedarían por precisar las características de la vihuela y por aludir al problema de los orígenes de la guitarra española, instrumento que parece derivarse del primero y que termina reemplazándolo por completo desde comienzos del siglo xvii. En opinión de Adolfo Salazar (*La música en la sociedad europea*: T. I, pp. 385-86), la guitarra española de cinco cuerdas "es, en rigor, un término medio entre guitarra y vihuela, con las características propias de aquélla y los adelantos de ésta". Lo cual está muy lejos de ser claro. Y menos aún cuando más adelante afirma (p. 393): —"La 'vihuela de mano' de Luis Milán, que es el instrumento español equivalente a la 'vihuela de Flandes' de Bermudo, no se diferenciaba de la guitarra sino en el número de cuerdas y la afinación de éstas (...). La misma guitarra, a tono con los tiempos, sufre cambios de afinación (...); mas al aplicar al instrumento vernáculo un arte y estilo profundamente distintos de lo tradicional, se guardó el nombre de guitarra para el modo antiguo de tañerla y se generalizó el de vihuela para significar el nuevo arte polifónico que llegaba con el laúd...". Tras de lo cual concluye así: —"Vihuela es, pues, en la España del siglo xvi, simplemente el nombre que sirve para indicar la música de laúd tocada (con su especial técnica) en la guitarra" (p. 394). Todo esto resulta todavía más oscuro y contradictorio si se recuerda que poco antes (p. 379) había dicho el ilustre musicólogo español: —"Vicente Espinel (que mejoró el arte vernáculo de la guitarra con primores técnicos y materiales propios de la vihuela) solamente menciona aquel instrumento popular para acompañar tonadillas...".

Carecemos de autoridad para dilucidar este punto y no sería éste el lugar para estudiarlo. En todo caso, recuérdese que a Espinel se atribuyeron dos interesantes aportes a la técnica del arte de su tiempo: la invención de la *espinela* (décima en la que riman los versos 1º, 4º y 5º; 2º con 3º, 6º con 7º y 10º, y 8º con 9º) y la adición de una quinta cuerda a la guitarra. Muchos expositores afirman, sin embargo, que lo que hizo Espinel respecto de la estrofa que lleva su nombre fue "perfeccionarla, dotándola de unidad y ligereza" (*S. Gili Gaya: Prólogo a la Vida de Marcos de Obregón* - Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1959). Respecto de la adición de la 5ª cuerda a la guitarra, tal atribución —debida a Lope de Vega, según parece— carece en absoluto de fundamento. La siguiente cita de fray Juan Bermudo es definitiva al respecto: —"Las vihuelas, sean de siete, seis o cinco órdenes (que es la llamada guitarra española) no se

distinguen en la materia ni en la forma". Obsérvese, de paso, que según lo anterior la guitarra resulta ser *una especie* de vihuela. El mismo expositor escribe también en otro capítulo de su *Declaración de instrumentos*: —"Suelen poner a la cuarta de la guitarra otra cuerda que le llaman requinta"¹. Ahora bien: como lo anota Salazar, Vicente Espinel nació por los años en que apareció el tratado de Bermudo. La consecuencia es obvia.

(CONCLUIRA).

¹El instrumento popular que sirve a los campesinos de Colombia para acompañar sus cantares se llama *tiple* y en él las cuerdas están dispuestas por órdenes duplos o triples. Una variedad del *tiple* es, precisamente, el *requinto*: siendo más pequeño que aquél, su tessitura resulta menos grave. Es curioso y viene al caso anotar que el *tiple* se asocia, dentro de un cuarteto típico, a una guitarra y a dos *bandolas*, encargadas de realizar la melodía "a primo y segundo", o sea en terceras (o sextas) paralelas. La *bandola* es un instrumento de cuerdas punteadas con plumilla y cuya forma recuerda la de los laúdes

renacentistas. Parece que en el siglo pasado, la *bandola* colombiana sólo tenía cinco órdenes, afinados por cuartas justas descendentes desde el sol⁴ (índice acústico germano-italiano) hasta el si². Se atribuye a don Pedro Morales Pino, noble intérprete del sentimiento musical criollo de antaño (1862-1926), la adición de un sexto orden a la *bandola*: el fa sostenido grave. Ahora bien: recuérdese que a fines del siglo xvi comenzó a darse al laúd, en España, el nombre de *vandola*, derivado de *mandora* o *mandola*, laúd italiano de once cuerdas.