

SOBRE UN “LATINISTA, POETA Y MÚSICO...” LLAMADO VICENTE ESPINEL

por M.^a ISABEL OSUNA LUCENA

Generalmente es conocido Vicente Espinel por su aportación literaria tanto de índole poética como narrativa.

Sin embargo, en ambientes musicales y concretamente guitarrísticos, es la polémica en torno a su posible invención de la 5.^a cuerda de la guitarra, lo que polariza la atención hacia él.

En nuestro trabajo hemos profundizado sobre este punto, acercándonos a conocer por un lado su personalidad a partir de sus propios escritos y las opiniones de sus contemporáneos. Y por otro, hemos desarrollado un análisis de la afinación de los instrumentos del tipo laúd, como punto esencial para la elaboración de nuestras conclusiones.

Vicente Espinel is generally known for his contributions to literature, both narrative and poetic. However, in musical, particularly guitar circles, it is the controversy surrounding his possible introduction of the fifth string to the instrument which is of particular interest. In this study we deal with the matter in depth, achieving a clearer picture of his personality through his writings and those of his contemporaries. We also analyse the tuning of instruments of the lute type, as an essential step towards our conclusions.

A Don Enrique Sánchez Pedrote.

Me corresponde, no por obligación, sino por gratitud, dedicar unas palabras al profesor Sánchez Pedrote.

Generalmente, se ha comentado sobre su simpatía, su “don de gentes” y su humanidad, sin embargo sería injusto olvidar que fue precisamente esa humanidad la que impregnó de sencillez una profunda, densa y amplia cultura; un saber sin estridencias ni ostentaciones, matizado por sus inigualables dotes de conversador nato.

Basaba su conocimiento en su experiencia y vivía como experiencia cualquier actividad relacionada con cualquier tipo de conocimiento.

Le cabe la gloria de ser un *pionero*, de ser el primero que alzó la voz para reclamar los estudios de la *Historia de la Música* en la nueva etapa de la Universidad española, enseñanza que, por derecho histórico, nunca debió abandonarse.

Pero sobre todo alzó la voz, no sólo en favor de una disciplina perteneciente a un curriculum, sino que tuvo el valor de reivindicar públicamente el carácter formativo de la actividad musical.

Promovió ciclos de conciertos y conferencias con un alto nivel divulgativo, siempre con el deseo de que la Música formara parte del soporte cultural medio. Solía decir: "... al menos que los universitarios no presuman de ignorancia musical..."

Pues bien, su semilla se extendió. Por un lado hoy son numerosas las Universidades españolas que imparten entre sus enseñanzas la H.^a de la Música, lográndose incluso la soñada especialización en Musicología. Y por otro, el interés del español medio, no sólo del universitario, se ha elevado considerablemente, ocupando la música un espacio habitual en una cultura integradora y por tanto más equilibrada.

Es grande y profunda la deuda que muchos tenemos con D. Enrique Sánchez Pedrote, y sería injusto e ingrato no reconocerlo.

Tengo el honor y la responsabilidad de continuar su tarea docente en la Universidad de Sevilla y como prueba de esta continuidad, quiero que mi recuerdo hacia Don Enrique sea el artículo que aquí presento, como resultado de la profundización sobre un aspecto que traté en el primer trabajo que realicé bajo su tutela, centrado en la evolución de la Guitarra.

Sobre un "latinista, poeta y músico..." llamado Vicente Espinel

"Estando yo razonablemente instruido en la lengua latina, de manera que sabía entender una epigrama y componer otra, y adornando con un poco de música —que siempre han tenido entre sí algún parentesco estas dos facultades—, por la inquietud natural que siempre tengo y he tenido, quise ir a donde pudiese aprender alguna cosa que me adornase y perfeccionase el natural talento que Dios y naturaleza me había concedido." (Vicente Espinel: Marcos Obregón, I, 9).

Como él mismo nos indica en su obra relativamente autobiográfica: *Vida del escudero Marcos Obregón*, varias son las facetas a estudiar en la figura de Vicente Espinel, siendo muy significativos los elogios que inspira a sus contemporáneos, y el trasfondo musical que impregna toda su obra literaria. Pero antes

de pasar al análisis que nos ocupa, vamos a encuadrar a nuestro autor dentro de su contexto histórico-estético.

I. *Entorno social y datos biográficos*

La Música tenía un valor importante en la cultura de los Siglos de Oro.

La filosofía humanista, indiscutible pilar del devenir de la época, defendía un concepto íntegro del hombre-individuo en todos los niveles de su existencia, ocupando la Música un lugar predominante y aglutinador de todos los saberes, tanto en lo concerniente a su función educacional, en el más puro sentido platónico-agustiniano, como en la no menos importante práctica en la vida cotidiana.

Mientras los príncipes, aristócratas y burgueses producían, patrocinaban y discutían sobre música en sus numerosas veladas intelectuales; el pueblo, a su manera, también recurría a este arte para reír, soñar o llorar.

“Aquellos que no podían costearse una espineta o clavicordio, se harían de un laúd, que podían procurarse a bajo precio en las barberías”¹.

Comenzaron a proliferar músicos profesionales y músicos aficionados, el gran maestro Landini se quejaba de que todo el mundo pretendiese escribir música. A esto hemos de añadir la enorme difusión que supuso la aplicación de la imprenta a los libros de música.

Se hicieron adaptaciones reducidas de grandes obras polifónicas para facilitar su ejecución instrumental y junto a la publicación de libros de composiciones, en su gran mayoría religiosas, y a los libros de índole teórica y especulativa, surgieron una serie de tratados en lenguas vernáculas destinados a los llamados ministriles o instrumentistas, así como libros destinados al aprendizaje musical.

Añadiremos como dato importante el valioso papel que interpretó la mujer en la vida intelectual del Renacimiento y concretamente en la preparación y difusión de la Música, con gran respeto y admiración por parte de todos. Eran numerosas las agrupaciones fundadas y dirigidas por mujeres y en casi todos los conventos femeninos se cultivaba amplia y sabiamente la Música.

Estas ideas estéticas que nacieron en Italia y se difundieron por toda Europa llegaron a España y a través de Andalucía a las Américas (recordemos el importantísimo núcleo cultural y económico que se estableció en torno a Sevilla).

Volviendo a nuestro autor, iremos desglosando en nuestra exposición en qué medida la obra de Vicente Espinel constituye una fuente incuestionable para revalidar todas estas afirmaciones.

1. LANG, P. H.: *La música en la civilización occidental*. Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1963, p. 237.

Centrándonos en su personalidad, diremos en primer lugar que se trata de un hombre representativo de una mentalidad y sensibilidad fruto de su época. Viviendo como aventurero, soldado o sacerdote, fue siempre músico, poeta, narrador y por encima de todo, amante de la belleza.

Vivió setenta y cuatro años, entre 1550 y 1624, precisamente durante una de las épocas más fecundas e interesantes de la historia musical española.

Musicalmente perteneció a la que podríamos considerar 4.^a generación del Renacimiento en España, que discurre a lo largo de los reinados de Felipe II (1556-1598) y de Felipe III (1598-1621), heredero de hombres tan insignes como Cristóbal de Morales, Juan Vásquez, Fray Juan Bermudo, o más específicamente aún, continuador en la línea de Juan del Enzina, Luys de Milán, Alonso de Mudarra, entre otros.

Entre sus contemporáneos más notables hemos de citar a Francisco Guerrero, Francisco de Salinas, Juan Navarro, Tomás Luis de Victoria, Miguel de Fuenllana..., si a estos añadimos algunos músicos contemporáneos no españoles como William Byrd, Thomas Morley, Torcuato Tasso, Orlando de Lassus, Luca Marenzio, Giovanni Gabrieli y Claudio Monteverdi, podremos encuadrar a Vicente Espinel dentro de una perspectiva que sobrepasa los límites renacentistas, antes comentados, y nos sitúa ante una estética de transición que conduce al Barroco, lo que constituye un auténtico cambio de Era por lo que respecta a la composición y a la práctica musical.

Hasta la fecha no tenemos constancia de quién o quiénes fueron los maestros de música de Espinel, ya que todas las referencias en este sentido nos presentan a un músico consumado y reconocido.

Como más adelante comentaremos son muy significativos los elogios que dedica a Francisco de Salinas y a Juan Navarro (M.O., II, 14) utilizando unos términos que delatan un gran conocimiento de la Teoría musical de la época.

Igualmente hemos de señalar las distintas referencias al sentido neoplatónico de la música, de acuerdo con la filosofía musical del Renacimiento en general, y particularmente defendida por los compositores españoles (M.O., II, 14).

Según apunta Haley, él se define como latinista, poeta y músico (M.O., I, 9), siendo numerosas las alusiones a sus canciones, interpretadas por otros o por él mismo, y en este caso el gran interés que despierta por su original y creativa forma de interpretarlas.

Desgraciadamente no se ha encontrado hasta ahora ninguna página de música de Espinel, por lo que sólo podemos recurrir a sus propios comentarios y a los que inspira a sus contemporáneos. Quizás podríamos considerarlo como un verdadero continuador de aquella poesía cantada, poesía para ser escuchada y no leída, que está en el límite de la literatura musical culta y la popular y cuyos antecesores se pierden en los tiempos.

Profundizando en las opiniones que suscitó entre sus contemporáneos, tres

son las facetas musicales más elogiadas durante su vida, a través de las cuales podemos dibujar un perfil aproximado.

Como músico teórico, Lope de Vega, en su dedicatoria de *El Caballero de Illescas* elogia a Espinel como “*insigne monstruo*” de la Música especulativa. Teniendo en cuenta su estancia en la Universidad de Salamanca, y sus contactos con Salinas, como él mismo nos confirma, es muy posible que de alguna manera recibiera enseñanzas del ilustre organista ciego, sin duda uno de los teóricos más importantes de todos los tiempos.

Como músico-poeta y hombre de letras, se relaciona Espinel con numerosos círculos intelectuales de su época: en Salamanca; en Madrid (en casa del Maestro Clavijo); posiblemente frecuentara en Sevilla la tertulia de Francisco Pacheco. Y en Milán, junto al Duque de Medina Sidonia y más adelante al servicio de Ottavio Gonzaga (a quien dedicó dos composiciones poéticas), también mantiene contactos con las reuniones musicales que tenían lugar en casa del magistrado Antonio de Londoña, como el propio Espinel apunta en su libro (M.O., II, 5). En todos estos contactos va madurando su formación, dejando tras de sí una merecida fama como humanista en el más amplio sentido del término.

Como músico práctico, es considerado como un gran innovador, no sólo por su forma de cantar y tañer, sino como inventor o difusor de la quinta cuerda de la guitarra (Lope de Vega). A lo largo de nuestra exposición aportaremos nuestra hipótesis sobre este punto.

En resumen, a Espinel se le admiraba, tanto en España como en Italia, como magnífico latinista y poeta, pero sobre todo por ser hombre de una completísima cultura musical. Buen testimonio de esto lo podemos encontrar en las actas de los concursos y oposiciones en los que Espinel tomó parte: “*Diestro en canto, así llano como de órgano, y sabe contrapunto*”; “*es maestro en el canto de órgano; tiene poca boz*”², con estas notas recogidas en diversos documentos señalados por Haley, podemos percatarnos de la impresión que causaba a cuantos le escuchaban.

Por otra parte, en una nómina de los músicos más eminentes de su tiempo, preparada por Cristóbal Suárez de Figueroa, podemos leer: “*De guitarra, Vicente Espinel, (autor de las sonadas y cantar de sala)...*”³.

También hay noticias de que en Madrid, el *Maestro de Capilla del Obispo (Espinel)*, componía en ocasiones la música sacra que se interpretaba en San Andrés, y de que hizo promesa de dedicar a San Isidro Labrador dos Himnos y un Oficio⁴.

2. HALEY, G.: *Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A life and its Literary Representation*. Providence, Rhode Island, Brown University Studies, n.º 25, 1959, pp. 190-195.

3. SUÁREZ DE FIGUEROA: *Plaza Universal*, Madrid, 1615, fol. 193 r.

4. Citado en la introducción de la edición de *Vida del escudero Marcos de Obregón*, preparada por CARRASCO URGOITI, M.ª Soledad. Clásicos Castalia. Madrid, 1988, T. I, p. 22.

Por último, Antonio Ferrer del Río apunta que a finales del siglo XVII aún se oían en las Iglesias de Ronda algunos de sus cantos religiosos ⁵.

Todas estas composiciones están perdidas hasta la fecha. Sin embargo a partir de los numerosos comentarios y anécdotas relatados a través de su obra, a los que hay que añadir algunas de las más valiosas citas de sus coetáneos, podemos señalar cuál fue realmente su aportación musical e intentar valorarla en su justa medida.

II. *Aportación musical*

Podemos establecer la deducción a partir de los dos puntos de referencia que hemos apuntado:

- A. De forma directa, a partir de sus propios escritos, entre los que podemos leer datos “de primera mano”, valiosísimos para acercarnos al estudio, tanto de unas figuras, como de una época.
- B. De forma indirecta, a partir de citas de contemporáneos y músicos posteriores.

A. Son muy numerosas las referencias que aparecen en sus obras con respecto a compositores, a la práctica o sencillamente a juicios personales relacionados con la música. En este sentido vamos a detenernos en algunos pasajes que nos parecen más significativos, por cuanto reflejan el pensamiento teórico-estético del autor, a partir de la práctica habitual enmarcada en un contexto social concreto y que constituyen una verdadera crónica musical de su tiempo. Estos relatos aparecen en el libro que hemos citado anteriormente y no en vano, ya desde el prólogo nos advierte:

“Yo querría en lo que escribo que nadie se contentase con leer la corteza, porque no hay en todo mi ESCUDERO hoja que no lleve objeto particular fuera de lo que suena.”

A lo largo de toda la obra interviene frecuentemente el propio autor (Espinell), interpretando con la guitarra (nunca con la vihuela):

“... Y para sosegar más su enojo mandóme que tomase una guitarra que sacamos de la cueva: hícelo, acordándome del cantar de los hijos de Israel cuando iban en su cautiverio. Fueron con el viento en popa, mientras yo

5. *Ibidem*. Vida del escudero Marcos de Obregón, p. 22.

cantaba en mi guitarra, muy alegres, sin tener alteración del mar ni estorbo de enemigos hasta que descubrieron las torres de la costa de Argel y luego la ciudad; que como los tenían por perdidos, hicieron grandes alegrías en viendo que eran las galeotas del renegado. Llegaron al puerto, y fue tan grande el recibimiento por verle venir, y venir con priesa, que le hicieron grandes algazaras, tocaron trompetas y jabebas y otros instrumentos que usan, más para confusión y trulla que para apacibilidad de los oídos.” (M.O., II, 8).

Durante la época de Espinel aún permanecía la idea, un tanto subjetiva, de agrupar los instrumentos en “nobles” y “plebeyos”, llegándose a una cierta marginación. Al noble se le suponía, como señala P.H. Lang, empleando instrumento más íntimos y refinados, como el laúd, el arpa..., mientras los de timbre estridente como las gaitas, chirimías, trompetas, etc., no se consideraban apropiados para gente educada y exquisita ⁶.

Sin embargo, la utilización de algunos de estos instrumentos “plebeyos”, como los cornetos, chirimías, sacabuches y bajones era muy común en un gran número de Capillas, por ejemplo la de la Catedral de Sevilla, cuyo máximo esplendor tiene lugar con la figura de Francisco Guerrero, elogiado por Espinel en el canto 2.º de *La casa de la Memoria*.

Creemos que Espinel se refiere no tanto a los instrumentos en sí como a su utilización, ya que en efecto, en la música árabe sirven para dar una sonoridad de conjunto, más que unas alturas definidas.

Sus apariciones con la guitarra continúan:

“... Al fin me resolví con un gentil ánimo, llevando a mi amo por lengua y él a mí por escorzonera. Y para más acertar la cura, cogí debajo de la saltambarca una guitarra, procurando con todas las fuerzas posibles salir con la cura y para esto poner todos los medios necesario...” (M.O., II, 10).

“... Y luego, sacando la guitarra, le canté mil disparates, que ni ella los entendía, ni yo se los declaraba. Fue tanta la fuerza de imaginativa suya, que antes que de allí me saliese quedó riendo y rogándome que volviese allá muchas veces, y que le diese aquellas palabras escritas en su lengua.” (M.O., II, 10).

“Recogime porque sentí venir por la calle sus padres y tomando mi guitarra canté:

“¡Ay bien logrados pensamientos míos!”

6. LANG, P. H.: Op. cit., p. 237.

Holgáronse mis amos de hallarme cantando, que como él tenía en el corazón las cosas de España se regalaba con oír canciones españolas.” (M.O., II, 10).

Nos parece interesante detenernos en el hecho de la utilización de la guitarra (la música), para “sosegar su enojo”, “acertar la cura”... Se trata de la teoría neoplatónica, muy en boga en tiempos de Espinel, aunque en realidad nunca se había abandonado, y que defiende los afectos y efectos de la música tanto al que la realiza como al que la escucha ⁷.

Más adelante incidiremos sobre este punto.

Vuelve a aportar sus criterios en el siguiente pasaje:

“... Vi la venta desde lejos, aunque me parece poco por los chaparros y arbolillos que la encubren, y me parecía que, al mismo paso que yo llevaba, ella se alejaba de mis ojos y la sed se me aumentaba en la boca: no creí que pudiera llegar a ella hasta que oí música de guitarras y voces que salían de la misma venta. “Ahora –dije– no me puedo engañar”; y entrando, hallé mucha gente que iba y venía haciendo mediodía. Alentéme con ver una tinaja de agua de que siempre he sido muy apasionado; refresquéme y púseme a oír la música, que, siendo ella de suyo manjar tan sabroso para el oído, es de creer que en aquella soledad llena de matas y apartada de poblado, parecería mucho mejor su melodía que en los palacios reales, donde hay otras cosas que entretienen. Como el calor estaba en su punto y la venta muy llena de gente, fue menester la suspensión que la música pone para poder llevar la siesta con algún descanso; que esta facultad no solamente alienta el sentido exterior, pero aun las pasiones del alma mitiga y suspende; y es tan señora que no a todos se da, por grandes ingenios que tengan, sino a aquéllos a quien naturaleza cría con inclinación aplicada para ello; pero los que nacen con ella, son aptos para todas las demás ciencias, y así habían de enseñar a los niños esta facultad primero que otra, por dos razones: la una, porque descubran el talento que tienen; la otra, por ocupallos en cosa tan virtuosa, que arrebatara todas las acciones de los niños con su dulzura.

Aunque un autor moderno inadvertidamente dice que los griegos no enseñaban a los mozos el primero tono, como si no fuera más grave que muchos de los otros, fue por ignorar la facultad, que quiso decir que no

7. Podemos recordar las historias o leyendas en torno a las curaciones que realizaba Pitágoras (o quizás Damón), mediante fórmulas melódicas previamente establecidas por él. Léase la anécdota descrita en: FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música. Madrid, 1988 (1.ª ed. Torino, 1976), p. 52.

les enseñaban música lasciva, que, como por el oído entran en el alma las especies, si es honesta y grave y la suben a la contemplación del Sumo Hacedor; y si es deshonesto, con demasiada alegría la ponen en pensamientos lascivos. Y es tan juez el oído desta facultad, que me acuerdo que un mozo que cantaba con mucha gracia, vino a ensordecer, y, pidiéndole después que cantase, teniendo la voz tan buena como de antes, hacía tan grandes disparates que se reían todos los que le oían cantar, que realmente el oído es la clavija de la voz humana.

Estos músicos cantaron con tanta gracia, que después de haber comido se pasó la siesta alegremente...” (M.O., III, 14).

Aquí describe la enorme subjetividad de la captación de la música, lo que llamamos perfil psicológico de los hechos: *“en aquella soledad llena de matas..., parecía mucho mejor su melodía que en los palacios reales, donde hay cosas que entretienen”*. El hombre deja libre su imaginación y se centra en los sonidos puros.

Es más, *“esta facultad... las pasiones mitiga y suspende”* y *“no a todos se da”*, sino a los que tienen sensibilidad para captarla, independientemente de su categoría intelectual.

Este es sin duda uno de los pasajes más personales de toda la obra, donde el autor refleja definitivamente su alto concepto educacional de la música, habiendo *“de enseñar a los niños esta facultad primero que otra”*, exactamente igual que se realizó en las Ciudades-Estados de la Grecia clásica.

Y cambiando sustancialmente de contexto social escribe:

“Vuelto a Milán, como aquella república es tan abundante de todas las cosas, eslo también de hombres muy doctos en las buenas letras y en el ejercicio de la música, en que era muy sabio don Antonio de Londoña, presidente de aquel magistrado, en cuya casa había siempre junta de excelentísimos músicos, como de voces y habilidades, donde se hacía mención de todos los hombres eminentes en la facultad. Tañíanse vihuelas de arco con grande destreza, tecla, arpa, vihuela de mano, por excelentísimos hombres en todos los instrumentos. Movíanse cuestiones acerca del uso desta ciencia, pero no se ponía en el extremo que estos días se ha puesto en casa del maestro Clavijo, donde ha habido juntas de lo más granado y purificado deste divino, aunque mal premiado ejercicio. Juntábanse en el jardín de su casa el licenciado Gaspar de Torres, que en la verdad de herir la cuerda con aire y sciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasajes de voz y garganta, llegó al extremo que se puede llegar; y otros muchos sujetos muy dignos de hacer mención dellos. Pero llegado a oír al mismo maestro Clavijo en la tecla, a su hija doña Bernardina en la arpa y

a Lucas de Matos en la vihuela de siete órdenes, imitándose los unos a los otros con gravísimos y no usados movimientos, es lo mejor que yo he oído en mi vida. Pero la niña –que ahora es monja en Santo Domingo el Real– es monstruo de naturaleza en la tecla y arpa.

Mas, volviendo a lo dicho, un día, acabando de cantar y tañer y quedando todos suspensos, preguntó uno que cómo la música no hacía ahora el mismo efecto que solía hacer antiguamente, suspendiendo los ánimos y convirtiéndolos a transformarse en los mismos conceptos que iban cantando, como fue lo de Alejandro Magno, que estaba cantando las guerras de Troya, con grande ímpetu se levantó y puso mano a su espada, echando cuchilladas al aire como si se hallara en ella presente. Dije yo a esto: “Lo mismo se puede hacer ahora, y se hace”. “Replicóme diciendo que después que se perdió el género enharmónico no se podía hacer”. Dije yo: “Con el género enharmónico me parece que era imposible hacerse, porque como la excelencia de ese género consiste en la división de semitonos y dieses, no puede la voz humana obedecer a tantos semitonos y dieses como aquel género tiene. Y así aquel príncipe de la música, el abad Salinas, que lo resucitó, solamente lo dejó en un instrumento de tecla, pareciéndole que la voz humana con gran trabajo y dificultad podía obedecerlo. Yo le vi tañer el instrumento de tecla, pareciéndole que la voz humana con gran trabajo y dificultad podía obedecerlo. Yo le vi tañer el instrumento de tecla que dejó en Salamanca, en que hacía milagros con las manos; pero le vi reducirlo a que voces humanas lo ejecutasen, habiendo en el coro de Salamanca en aquel tiempo grandes cantores, de voces y habilidad, y siendo maestro aquel gran compositor Juan Navarro. Y que se puede hacer y se hace con el género diatónico y cromático, como haya las mismas circunstancias y requisitos que el caso quiere, sucederá cada día lo mismo; y en las sonadas españolas, que tan divino aire y novedad tienen, se ve cada día ese milagro. Los requisitos son: que la letra tenga conceptos excelentes y muy agudos, con el lenguaje de la misma casta; lo segundo, que la música sea tan hija de los mismos conceptos que los vaya desentrañando; lo tercero es que quien lo canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía para ejecutarlo; lo cuarto, que el que lo oye tenga el ánimo y gusto dispuesto para aquella materia. Que desta manera hará la música milagros. Yo soy testigo que, estando cantando dos músicos con grande excelencia una noche una canción que dice:

Rompe las venas del ardiente pecho.

fue tanta la pasión y accidente que le dio a un caballero que los había llevado a cantar que, estando la señora a la ventana y muy de secreto, sacó

la daga y dijo: “Veis aquí el instrumento, rómpeme el pecho y las entrañas”, quedando admirados los músicos y el autor de la letra y sonada, porque concurren allí todos los requisitos necesarios para hacer aquel efecto”.

No les pareció mal a los presentes, porque todos eran doctísimos en la facultad.” (M.O., III, 5).

Vamos a articular las ideas centrales contenidas en este texto a través de los dos apartados siguientes:

1. *Práctica intelectual de la Música:*

Hasta aquí hemos visto al autor más o menos envuelto y comprometido con una práctica musical en ambientes populares.

El instrumento utilizado era la guitarra, y la música era vehículo de sentimientos y pasiones sin detenerse en especulación alguna.

Ahora, sin embargo, el entorno ha variado sensiblemente y vemos cómo Espinel asiste y participa en las discusiones teóricas con un gran sentido educativo, ya que se basa en ejemplos prácticos extraídos de su propia vida.

Como ya dijimos, durante la segunda mitad del siglo XVI proliferaron las veladas musicales, debido al auge social de la música, sin que por ello dejara de ser “*ese mal premiado ejercicio*”. Los instrumentos que aquí se citan son los considerados nobles y apropiados al ambiente refinado que se describe: tecla, arpa, vihuela de arco (para referirse a la ‘viola da gamba’), y vihuela de mano, que normalmente tenía seis o siete órdenes. Aparte se encuentra el órgano, mencionado en un contexto eclesiástico.

Pero la gran novedad e importancia de estas tertulias era el hecho en sí de la reunión. Hasta entonces los músicos se dividían entre los teóricos, “los que sabían” y los prácticos, “los que hacían”. Los contactos entre ambos eran casi inexistentes, e incluso con cierto desprecio por parte de los primeros hacia los segundos.

La situación cambió radicalmente, la práctica de la música de salón se convirtió en verdaderas reuniones de literatos, artistas plásticos, filósofos y músicos, que conforme al espíritu reinante, terminan superando el estatus anterior, convirtiéndose en prácticos intelectuales⁸.

8. No olvidemos la categoría de los intelectuales reunidos en Sevilla en torno a la figura del pintor Pacheco (el suegro de Velázquez), cuya tertulia frecuentaban Gutierre de Cetina, Baltasar de Alcázar..., músicos como Francisco Guerrero, Mudarra, Peraza, el pintor y músico Luys de Vargas..., entre otros muchos. Espinel cita a algunos de los asistentes a estas veladas, por lo que es posible que tuviera algún contacto con ellos durante su estancia en Sevilla.

Para acercarse al ambiente humanístico en esta ciudad, véase: LLEO, V.: *Sevilla, Nova Roma*. Publicaciones de la Excm. Diputación de Sevilla, Sección de Arte, Sevilla, 1979.

Surgen así grandes compositores o tañedores-teóricos, como Salinas en España, y más concretamente en la época manierista: Zarlino, Galilei o Caccini..., en el área italiana, por citar algunos de los ejemplos más relevantes de la evolución de la música occidental.

Este es el sentido que recogen las frases “*en cuya casa había siempre junta de excelentísimos músicos, como de voces y habilidades*”...; y “*Movíanse cuestiones acerca del uso desta ciencia*”.

En cuanto a aspectos prácticos de la interpretación, menciona los “*pasajes de voz y garganta*”, es decir, la realización de melismas tan usuales tanto en la música culta como en la popular, y aporta un dato sobre el virtuosismo instrumental: “*imitándose los unos a los otros con gravísimos y no usados movimientos*”, dando a entender que ejecutaban *improvisando* el procedimiento del ‘contrapunto imitativo’, con ornamentaciones o movimientos arriesgados y creativos.

En tiempos de Espinel podemos considerar que el contrapunto imitativo era un sistema conservador, frente a las nuevas tendencias que precedían a la ‘monodía acompañada’, es decir, el ‘canto solístico acompañado’. Sin embargo, la imitación en sí nunca se ha abandonado en la composición, aunque se haya variado el ámbito sonoro. No podemos asegurar en qué medida esta música que relata el autor se aproximaba a las tendencias más avanzadas de la composición.

2. Teoría y Estética de la Música:

El punto central de estos pasajes gira en torno a la controversia esencial suscitada en la música en los tiempos manieristas de V. Espinel, esto es: la supervivencia de los géneros griegos y su posible influencia en la doctrina del ethos.

A lo largo de nuestra exposición hemos insistido en la creencia por parte del autor en la propiedad de la música de producir efectos sobre las personas. Pues bien, vamos a detenernos a recordar la base histórica sobre la que se sustentan estas teorías estéticas. Para ello hemos de remontarnos a la Grecia clásica, cuyas teorías filosóficas perduraron en Occidente durante muchos siglos, adaptándose a las nuevas circunstancias que lo requerían.

Sin duda uno de los pilares de la filosofía griega lo constituía la llamada ‘escuela pitagórica’, esencial para la trayectoria de la música.

La música, para los pitagóricos, era considerada como un microcosmos, un sistema que integraba la altura de los sonidos y el ritmo regido por las mismas leyes matemáticas que obran toda la creación, visible o invisible. Pero la música no era un reflejo pasivo del orden universal, era también una fuerza que podía afectar al universo, de ahí que, a medida que fueron asentándose estas teorías, se

considerase a la Música como cuestión de Estado, quién regulaba su estudio y aplicación.

En un período posterior, se subrayaron los efectos que produce la música sobre la voluntad, el carácter y la conducta del ser humano, estableciéndose la doctrina del 'ethos', a través de la cual se sistematizaban en qué medida los géneros y fórmulas melódicas afectaban de una u otra manera.

No queremos extendernos demasiado, en realidad todas las culturas musicales de la Antigüedad se basaban en la teoría del 'ethos', y de hecho hasta la actualidad, ha permanecido vigente, en cierto modo, en gran parte de la música religiosa y en la música étnica y tradicional.

Otra cuestión era el sistema de los 'géneros'. La distancia que hay entre las alturas de los sonidos se llama intervalo, y los intervalos se combinan formando sistemas o escalas.

En Grecia, el grupo interválico básico para la formación de sus escalas era el 'tetracordio', constituido por cuatro notas, de las cuales la distancia entre la más aguda y la más grave era de una cuarta justa (cuando hablemos de la afinación de los instrumentos repasaremos estos conceptos).

El tratado musical griego más antiguo que existe: *Elementos armónicos*, de Aristógeno (ca. 330 a. de C.), presenta un sistema melódico muy desarrollado, organizado mediante tetracordios de tres tipos o géneros principales: 'diatónico', 'cromático' y 'enarmónico'. Hemos dicho que el tetracordio tenía cuatro notas y que sólo tenía que ser exacta la distancia entre la más aguda y la más grave.

Pues bien, mientras Pitágoras defendía que todos los intervalos se debían a proporciones matemáticas, Aristógeno proponía un número infinito de matices entre las notas intermedias del tetracordio, a partir de la experiencia auditiva, estableciendo un sistema de fracciones por el que dividía el 'tono' en doce partes iguales.

Y, esta diversidad de matices, es la que afectaría al 'ethos' de una melodía⁹.

Volviendo a nuestro autor, en este pasaje se comenta la desaparición del género 'enarmónico', debido a la pérdida en occidente de la capacidad de producir microtonos (esta capacidad sigue vigente en músicas no occidentales y en ciertos estilos flamencos).

Pero hay más. Espinel apunta el hecho de su permanencia en un instrumento. Parece ser, ya que el órgano de Salinas se ha perdido, que el gran teórico había subdividido el tono en centésimas repartiéndolas entre cuatro teclas y utilizaba este instrumento, junto con el coro preparado por Juan Navarro, para experimentar sus teorías.

9. Existen muchos estudios específicos y generales sobre la teoría musical griega. Como acercamiento proponemos el libro de JAY GROUT, D.: *Historia de la música occidental*, 1.º tomo. Alianza Música, Madrid, 1984, y la reedición revisada y ampliada por Claude V. PALISCA, en la misma editorial, Madrid, 1990.

Sin duda Espinel conoció este hecho entre 1570 y 1572, durante su estancia en Salamanca. Pero ya en 1555, Nicola Vicentino, músico del cardenal Ippolito d'Este, había inventado un “archicembalo” enarmónico de dos teclados, con teclas divididas, que se tocaba con éxito en Ferrara ¹⁰. En cualquier caso, nos encontramos ante uno de los aspectos más controvertidos e innovadores del momento, como era la aceptación o no, de la afinación temperada, relatándonos nuestro autor uno de los episodios más avanzados de la aportación española a la teoría musical.

Hasta el siglo XVIII no se estableció de forma definitiva el ‘temperamento igual’ para la afinación de los instrumentos, esto es, la aceptación convenida de la división matemática del tono en dos semitonos idénticos, pero este sistema comenzó a defenderse, en un marco de polémicas encendidísimas, desde el último tercio del siglo XVI, porque era mucho más conveniente para la nueva técnica armónico-tonal de la composición ¹¹.

3. *Aportación de V. Espinel:*

El último punto que vamos a comentar es la propuesta que apunta Espinel en el sentido de aplicar a “sus sonadas españolas”, el contenido teórico-estético que venimos exponiendo y que él explica de forma definitiva con un ejemplo práctico. Este contenido se resume en los siguientes requisitos:

1. “que la letra tenga conceptos excelentes y muy agudos, con el lenguaje de la misma casta”;
2. “que la música sea tan hija de los mismos conceptos que los vaya desentrañando”;
3. “que quien lo canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía para ejecutarlo”;
4. “que el que lo oye tenga el ánimo y gusto dispuesto para aquella materia”... “Que desta manera hará la música milagros”.

El maestro Salinas, tan elogiado por Espinel, hablará en su importantísimo tratado *De musica libri septem*, de “música que se dirige a los sentidos y a la inteligencia juntamente” ¹².

10. REESE, Gustave: *La Música en el Renacimiento*, 1 (1954, W.W. Norton & Company, Inc.). Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 393-395.

11. Una de las obras más significativas y definitivas para exponer de forma práctica esta teoría *El clave bien temperado*, de J. S. BACH.

12. SALINAS, F. de: *De musica libri septem*. Salamanca, 1577, traducido por Ismael Fernández de la Cuesta. Colección Opera Omnia. Madrid, 1983.

Durante la Edad Media, la función de ejecutar y escuchar se confundían en la misma persona, cuyo paradigma más significativo era la Liturgia.

Sin embargo, con la proliferación de las formas profanas y la laicización de la música, y sobre todo con el desarrollo de la música instrumental, se produce la total separación entre las dos partes: surge así el público y la exigencia de satisfacer. Por lo tanto, se compondrá pensando en el destinatario y procurando que éste se sienta, a su vez, captado por los sonidos.

Así pues, dentro del proceso de racionalización, lo que facilitará enormemente la captación, se asimilará la doctrina del 'ethos', que nunca había desaparecido, a una formulación estructurada bajo la llamada 'teoría de los afectos', ampliamente desarrollada en la 'música reservata', y cuyos principales requisitos son los señalados por Espinel ¹³.

B. Opinión de sus contemporáneos:

En esta ocasión no vamos a detenernos a comentar las personalidades citadas por nuestro autor y pasaremos directamente a analizar el papel que desempeñó Espinel en la evolución de la Guitarra, para lo cual nos basaremos en los testimonios de sus coetáneos referidos a su actividad musical y en nuestros propios estudios sobre la afinación de los instrumentos de cuerda de la época ¹⁴.

Ya hemos comentado lo bien considerado que estaba en los círculos literarios y musicales. También hemos apuntado las distintas noticias sobre sus composiciones, así como la atribución de la creación de un nuevo género musical, llamado "sonadas y cantar de sala" ¹⁵. Posiblemente en este tipo de género interpretara temas de origen popular con una textura más refinada, recogiendo una tradición propia del estilo español (recordemos los ejemplos tomados por Salinas, los villancicos de Juan Vásquez, las villanescas espirituales de Francisco Guerrero y las canciones de los vihuelistas).

Sin embargo, hay un punto sobre su aportación, que ha acaparado especialmente a los historiadores y que ha motivado más de una controversia:

Se trata de la atribución a Espinel de la adición de la 5.^a cuerda a la guitarra española. Vamos a intentar aclarar en la medida que podamos esta cuestión.

Antes de analizar la trascendencia histórica que pueda tener la adición de la 5.^a cuerda a la guitarra, vamos a recordar los distintos testimonios citados por

13. Uno de los máximos defensores fue G. CACCINI, quien en su tratado *Le nuove Musiche*. Firenze, 1601, enumera las fórmulas melódicas requeridas para cada tipo de 'afecto-efecto' pretendido.

14. OSUNA, M.^a I.: *La guitarra en la Historia*. Col. Opera Omnia. Ed. Alpuerto. Madrid, 1983.

15. Sonadas españolas, ver el artículo de POPE CONANT, I.: "Vicente Espinel as a Musician", *Studies in the Renaissance*, V (1958), pp. 133-144.

Pérez de Guzmán, Haley y, nuevamente referidos por Navarro González, a partir de los cuales realizaremos una “segunda lectura” que nos servirá de soporte para desarrollar nuestra hipótesis.

ANDRÉS DE CLARAMONTE, en *Letanía metal*, Sevilla 1613, escribe: “*Pues el gran Padre Espinel / en cinco nos la ha templado, / si al varón diuino y fiel / quatro órdenes le an cantado; / cante en cinco órdenes él*”.

A su vez LOPE DE VEGA, gran amigo y admirador, dice: “*Perdónesele Dios a Vicente Espinel, que nos traxo esta novedad, y las cinco cuerdas de la guitarra, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles...*” *La Dorotea. Obras sueltas*, VII. Madrid, 1777, p. 64. El mismo autor vuelve a citarlo en la dedicatoria del *Caballero de Illescas*: “*Deve España a v. m. Señor Maestro... las cinco cuerdas del instrumento, que antes era tan bárbaro con quatro; los primeros tonos de consideración de que aora están tan rica, y las diferencias...*” Y repite en el *Laurel de Apolo*: “*inventor süave / De la cuerda que fue de las vigüelas / Silencio más grave...*”

CERVANTES también lo cita en el capítulo II del *Viaje al Parnaso*: “*Este aunque tiene parte de Zoilo, / es el grande Espinel, que en la guitarra / tiene la prima y en el raro estilo*”.

Ya citamos más arriba las palabras de Suárez de Figueroa, y en cuanto a los guitarristas posteriores, vamos a anotar a los siguientes comentarios extraídos de sus propios tratados:

El portugués Nicolás DOYCI DE VELASCO, en su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, publicado en Nápoles en 1630, escribe: “*Lo que he podido hallar, es ser instrumento muy antiguo en España. Si biê sólo de quatro cuerdas (digo quatro, en diferente punto cada una, pues no se entienden con éstas, las que se duplican en unisonus, o en ottava) y que Espinel (a quien yo conocí en Madrid) le acrecentó la quinta, a que llamamos prima, y por estas razones la llaman justamente en Italia, Guitarra española*”.

Y completamos con el testimonio de Gaspar SANZ que aparece en su *Instrucción de Música sobre la guitarra española*, publicada en Zaragoza entre 1674, 1675 (3.^a ed.) y 1697 (8.^a ed.): “*Los Italianos, Franceses, y demás Naciones, la graduan de Española a la Guitarra; la razón es, porque antiguamente no tenia mas que quatro cuerdas, y en Madrid el Maestro Espinel, Español, le acrecento la quinta, y por esso, como de aqui, se originó su perfeccion. Los Franceses, Italianos, y demas Naciones, a imitacion nuestra, le añadieron tambien a su Guitarra la quinta, y por esso la llaman Guitarra Española*”.

Hasta aquí todo está claro, sin embargo parece ser que antes de nacer Espinel ya existían en España guitarras con cinco órdenes (órdenes = cuerdas dobles), como lo atestiguan los documentos que aportamos a continuación:

En el libro de Miguel de FUENLLANA, titulado *Orphenica Lyra*, publicado en Sevilla, en 1554 (libro sexto, fol. CLVIII bis y fol. CLIX), aparecen cuatro

piezas para “vihuela de cinco órdenes que dizen guitarra”. Y por otra parte, Fray Juan BERMUDO en su libro *Declaración de Instrumentos musicales*, publicado en Osuna en 1555, nos habla de “guitarras de cinco ordenes” (fol. XXVII v.). Y en otro lugar: “Digo que si la vihuela quereis hazer guitarra a los nuevos quitadle la prima y la sexta y las quatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra, y si la guitarra quereis hacer vihuela ponedle una sexta y una prima. Suelen poner a la quarta a la guitarra otra cuerda, que le llaman requinta. No se, si quando este nombre pusieron a la tal cuerda, formaba con la dicha quarta un diapente, que es quinta perfecta: y por esto tome nombre de requinta.” (fol. XCVI).

La polémica está servida.

La pregunta es, si en tiempos de Espinel, era suficientemente conocida y estaba constatada la guitarra de cinco cuerdas, ¿por qué se preocupan tantos autores en dejar constancia por escrito de su “innovación”?

Pensamos que la clave puede estar en la evolución de la *afinación* del instrumento, más que en el número de cuerdas, y en este sentido vamos a desarrollar nuestra hipótesis de trabajo.

Ya hemos apuntado la importancia que ha tenido siempre la filosofía en la concepción estética de la música y en el comportamiento de los músicos. En este sentido, los instrumentos han sido precisamente eso: “instrumentos”, sobre los cuales se han aplicado las teorías musicales propias de una cultura o de una época.

También hemos visto cómo las teorías se encuadraban dentro de unos principios cosmológicos con un importantísimo soporte de simbología clásica-religiosa, permaneciendo vigente durante toda la Edad Media y el Renacimiento. Por ejemplo, la construcción de los instrumentos se hacía según las proporciones de la división áurea, etc.

Cuando llegaron los árabes a España introdujeron un instrumento que, si bien no inventaron, sí asimilaron como propio: el laúd, instrumento de cuerda, con el cuerpo abombado y mástil. Tenía cuatro cuerdas, y se adaptaba al sistema de escalas griego, delimitando cada cuerda dentro del ámbito de un tetracordio, con sus géneros cromático y enharmónico, ya que no tenía trastes. Además las cuerdas se afinaban entre sí por intervalos de cuartas.

A lo largo de la Edad Media, los instrumentos sufren diversas modificaciones para ser adaptados a las concepciones musicales escolásticas, y el laúd será uno de los más especulativos.

Durante el Renacimiento, lo vemos convertido en el instrumento por excelencia, sobre el cual se experimentarían los cambios producidos por la evolución de la teoría musical. Será el más apreciado en toda Europa, ya que su condición de ser polifónico y trasportable, le capacitaba para reproducir en cualquier ocasión las piezas más nuevas y extendidas de la polifonía. Al principio los trastes eran

movibles, pero poco a poco se hicieron estables, siendo uno de los primeros instrumentos sobre el que se aplica definitivamente la teoría del ‘temperamento igual’ (escalas de semitonos iguales).

El laúd podía tener 4, 5 ó 6 órdenes de cuerdas, el más común, y señalamos de antemano la importancia de la *colocación central* de la nota ‘a’ = ‘la’, o el intervalo 3.^a Mayor, como fruto de la asimilación conjunta del sistema hexacordal medieval y la nota central o ‘mese’ del sistema tetracordal griego ¹⁶.

Las afinaciones (en alturas relativas) eran las siguientes:

- 4 órdenes: C-f-a-d = Do-fa-la-re.
Los intervalos son: 4.^a-3.^a-4.^a
- 5 órdenes: C-f-a-d-g = Do-fa-la-re-sol.
Los intervalos son: 4.^a-3.^a-4.^a-4.^a
Como vemos la nota ‘a’ = ‘la’, sigue estando en el centro.
- 6 órdenes: G-C-f-a-d-g = Sol-Do-fa-la-re-sol.
Los intervalos: 4.^a-4.^a-3.^a-4.^a-4.^a
Este era el más utilizado y el más ortodoxo, ya que mantenía en el centro la nota ‘mese’ y el intervalo de 3.^a Mayor, símbolo de la Stma. Trinidad

Paralelamente, existía *la guitarra*, instrumento con caja plana y mástil trasteado, cuyo origen se pierde en el tiempo, como señala el propio Gaspar SANZ, en el “*PRÓLOGO AL DESEOSO DE TAÑER: ... Unos linajudos de instrumentos han querido buscar el solar, y genealogía a la Guitarra, y desenterrando huesos en sus instentinos sonoros, no han averiguado el intento. Solo digo, que en España es muy antiguo este instrumento...*”

Normalmente tenía 4 órdenes y se utilizaba siempre para acompañamiento de música popular, recuérdense las citas del Marcos de Obregón.

Se afinaba de dos formas: “a los nuevos” y “a los viejos”.

- 1.^o: C-f-a-d = Do-fa-la-re, como la vihuela-laúd de 4 órdenes.
Los intervalos son 4.^a-3.^a-4.^a
- 2.^o: Bmoll-f-a-d = Sib-fa-la-re, es decir, bajando un tono la cuarta cuerda.
En cualquier caso, la 3.^a Mayor siempre estaba en el centro del instrumento.

16. OSUNA, M.^a I.: Op. cit., pp. 51-65.

La vihuela era un modelo de laúd “a la española”, una guitarra que cumplía exactamente los requisitos del laúd en cuanto a número de cuerdas, trastes y afinaciones y se tocaba en ambientes refinados españoles. Algunos la llamaban “el laúd español”. Recuérdense igualmente los pasajes apuntados del Marcos de Obregón.

Es decir, la guitarra propiamente dicha, y la vihuela o guitarra cortesana, ocupaban un lugar específico dentro de la sociología de la música. En esto radica la importancia del hecho de que Espinel utilizara la *guitarra* para interpretar “*sonadas españolas*”, o sea, canciones con una textura elaborada, pero asimiladas a un origen y contexto popular. De ahí su innovación y de ahí el asombro que provocaba en círculos intelectuales.

El laúd y la vihuela evolucionan a partir de presupuestos teóricos y desaparecen: la vihuela como tal, hacia la primera mitad del siglo XVII, y el laúd, después de sufrir muchas transformaciones, hacia 1750.

Mientras, la guitarra siguió evolucionando, lentamente, pero siempre a partir de la práctica y por motivos funcionales (miremos a nuestro alrededor y veremos que el instrumento popular más extendido en nuestros días es... “la guitarra eléctrica”).

Volvamos a nuestro tema.

Por un lado, los testimonios contemporáneos de la adición a la guitarra de la 5.^a cuerda por parte de Espinel, son numerosos. Y por otro, ya existían guitarras de cinco cuerdas antes de su nacimiento.

La solución que aportamos se deduce del análisis de la afinación del propio instrumento.

En este sentido, dos son las citas fundamentales de dos autores realmente significativos, como son F. Juan Bermudo y Gaspar Sanz. Citas que se reafirman en su aplicación práctica en las obras de Miguel de Fuenllana y Lucas de Ribayaz.

Según las palabras de Bermudo, la afinación de la guitarra de 5 órdenes es exactamente igual a la de la vihuela de 5 órdenes. Afinación que aplicará Fuenllana en sus obras “*para vihuela de cinco órdenes que dixen guitarra*”.

Por tanto, el instrumento sigue respetando la teoría escolástica manteniendo el intervalo de 3.^a Mayor en el centro.

Sin embargo, en el tratado de Gaspar Sanz, y, según él mismo dicta las normas para “*templar*” la guitarra, descrita en los folios 8v. y 9r., los intervalos resultan así: (dos de diatesaron) 4.^a-4.^a; (uno de ditono) 3.^a; y (otro diatesaron) 4.^a. Es decir: Sol-Do-fa-la-re, que transportándose a la afinación actual resulta: La-Re-sol-si-mi.

Como vemos resulta clara y absolutamente desplazada la importantísima 3.^a Mayor.

G. Sanz dice explícitamente que Espinel añade la 5.^a cuerda y en su afinación

indica sin lugar a dudas que la 5.^a cuerda es la más grave ¹⁷. Tres años más tarde aparece el tratado de Ribabay proponiendo una intervalística idéntica a la de G. Sanz.

Por lo tanto, podemos afirmar que a lo largo del siglo XVII, aquella afinación clásica que respetaba la teoría escolástica se ha perdido definitivamente, ya que más adelante se añadirá otra cuerda a distancia de 4.^a, pero nuevamente en el bajo, consolidándose la afinación de la guitarra actual:

4.^a-4.^a-4.^a-3.^a-4.^a = Mi-La-Re-sol-si-mi, que ya nada recuerda sus orígenes simbólicos.

Quizás sea esta la razón de la pregunta que esbozábamos más arriba: ¿por qué se preocupan tanto los autores contemporáneos por insistir en que fue Espinel quien había añadido la 5.^a cuerda a la guitarra? (no olvidemos que algunos la citan como ‘prima’, pero no especifican si era aguda o grave, y la designación numérica de la cuerda puede variar).

Precisamente por el *atrevimiento*.

Volvamos a leer las palabras que aparecen en *La Dorotea*: “Perdonésele Dios a Vicente Espinel, que nos traxo esta novedad, y las cinco cuerdas a la guitarra, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles...”.

Perdonésele el romper unas estructuras inamovibles por los teóricos “los que saben”, pero sí por los prácticos “los que hacen”. La cuestión está en averiguar “cuánto sabía” y “cuánto hacía” Espinel, lo que no podrá ser definitiva mientras no aparezca su música.

Por esta razón hemos querido señalar con un extracto de sus escritos, que estamos ante un verdadero músico que supo captar y enjuiciar su tiempo musical, manifestándose como un auténtico expectador y partícipe de una de las etapas más apasionantes de la evolución de la Música en Occidente.

Posiblemente nunca sepamos si inventó esta innovadora y provocativa guitarra. En cualquier caso, sí podemos afirmar que la divulgó sin ningún tipo de reparos, contraviniendo los sistemas oficiales. No en vano él se definió como “*latinista, poeta y músico...*” y viajero, libre de cantar con la guitarra y de participar en veladas intelectuales.

Fue, sin duda, uno de esos pocos hombres privilegiados capaces de vivir y crear, manteniéndose aceptado y admirado por todos los niveles intelectuales de su historia.

17. Luis GARCÍA ABRINES defiende la misma idea en el prólogo de su edición facsímil del tratado de G. SANZ: *Instrucción de Música sobre la Guitarra española*. Zaragoza, 1966, p. XXVI.