

Melografía y acompañamiento
cordófono en el imaginario
literario de Espinel
(con notas intertextuales al *aire* de
Bermudo, Lope y Cervantes,
más una coda gongorina)

Melography and Chordophone
Accompaniment in the Literary
Imaginary of Espinel (with Intertextual
Notes to the *Air* of Bermudo, Lope
y Cervantes, plus a Gongorine Coda)

Francisco Javier Escobar Borrego

<https://orcid.org/0000-0001-5400-2712>

Universidad de Sevilla

ESPAÑA

fescobar@us.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.2, 2023, pp. 527-545]

Recibido: 03-11-2022 / Aceptado: 13-01-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.02.37>

Resumen. Una de las claves esenciales en el pensamiento literario-musical de Vicente Espinel viene dada por su sensibilidad e inclinación hacia los textos poéticos destinados al canto y a la representación performativa, como se evidencia tanto en la pareja musical Liseo y Célida de *Diversas rimas* (1591) como en *Marcos de Obregón* (1618). Desde dicho prisma conceptual tendente a la hibridación artística entre literatura y música, este artículo aporta un análisis consagrado a la presencia de la melografía y el acompañamiento de vihuela y guitarra en el imaginario creativo de Espinel. Para ello, se atiende al humanismo musical hispalense, en el que se formó el autor de Ronda junto a Francisco Guerrero, y a

la tratadística circunscrita a los instrumentos cordófonos, con especial atención a la *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo. Por último, se tienen en cuenta otras relaciones intertextuales de calado que atañen a los vínculos estéticos entre Espinel y tres escritores de la Edad de Oro elogiados por él mismo: su discípulo Lope de Vega, Miguel de Cervantes y Luis de Góngora.

Palabras clave. Vicente Espinel; Juan Bermudo; Lope de Vega; Miguel de Cervantes; Luis de Góngora; melografía; vihuela; guitarra; hibridaciones artísticas; intertextualidad.

Abstract. One of the essential keys in the literary-musical thought of Vicente Espinel is given by his sensitivity and inclination towards poetic texts intended for singing and performative representation, as evidenced both in the musical couple Liseo and Célida in *Diversas rimas* (1591) as in *Marcos de Obregón* (1618). From this conceptual perspective tending to the artistic hybridization between literature and music, this article provides an analysis dedicated to the presence of melography and the accompaniment of vihuela and guitar in Espinel's creative imagination. For this, it attends to Seville's musical humanism, in which the author of Ronda was trained together with Francisco Guerrero, and to the treatises circumscribed to chordophone instruments, with special attention to the *Declaración de instrumentos musicales* (1555) by Juan Bermudo. Finally, other important intertextual relationships are taken into account that concern the aesthetic links between Espinel and three writers of the Golden Age praised by him: his disciple Lope de Vega, Miguel de Cervantes and Luis de Góngora.

Keywords. Vicente Espinel; Juan Bermudo; Lope de Vega; Miguel de Cervantes; Luis de Góngora; Melography; Vihuela; Guitar; Artistic hybridizations; Intertextuality.

Quien esto hubiere de hacer ha de ser buen
cantor que sepa música y compás.
(Juan Bermudo, «De otra vihuela de siete
órdenes», *Declaración de instrumentos*, IV, 64)

1. NOTAS MELOGRÁFICAS EN *DIVERSAS RIMAS* DE ESPINEL A PROPÓSITO DE CÉLIDA Y LISEO

Si se atiende a la caracterización del personaje femenino de Célida en *Diversas rimas* (1591) de Vicente Espinel, resulta de interés enfatizar que se encuentra plenamente ligado a la música por sus palmarias virtudes desarrolladas a nivel de canto y en lo que a la destreza instrumental se refiere¹. De hecho, en el estado de la cuestión, se hace necesario profundizar en el dúo cantor, aunque no siempre

1. Sobre la intersección de códigos entre literatura y música en Espinel, véase: Garrote, 1993; García Fraile, 1997; y Lara Garrido, 2001. Este artículo se enmarca en la línea especializada de Música y poesía del Grupo de Investigación Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y selecciones (HUM-233), bajo la dirección de M.ª Belén Molina Huete.

consonante y armónico, formado por Célida y Liseo, con sones de acompañamiento cordófono muy presentes en el pensamiento estético e híbrido de Espinel. En cuanto a las extremadas dotes mélicas de Célida las deja ver el autor malagueño en el Soneto VII, «Mientras la rubia crine al aire ondea», en calidad de cierre de la composición («que de la voz angélica y divina / por la oreja me fue herida el alma», vv. 13-14), si bien tales cualidades ocasionan pesar y tribulación al doliente poeta músico a causa de la poderosa y atractiva fuerza de su voz a la manera de sirena («mas el daño no vi que estaba junto», v. 12)². Tal caracterización de la amada, cuya luz rectora al modo heliocéntrico herreriano en apelación a la vista la complementa aquí Espinel con el sonido mélico mediante la escucha, se reconoce en varias composiciones representativas de *Diversas rimas*, como es el caso de la Canción I en diálogo intertextual respecto a otros representativos poemas como la Canción III y el Soneto XVI.

En efecto, la Canción I ofrece, en virtud de un acentuado cariz metapoético, una apelación de aliento petrarquista-garcilasiano por Espinel a la «Canción» (vv. 73-75), resultado estético-creativo de su acerbo lamento amoroso dado que le ruega que recuerde a Célida su «mal y su inclemencia» (v. 75). Asistimos, por tanto, a un atractivo tema con variaciones sustentado sobre la falta de correspondencia de la cantora Célida hacia el también músico Liseo que Espinel amplía deliberadamente en la Canción III «Si en esa clara luz pura y serena, / y el grave movimiento»³. Esta composición incluye, como se reconoce en la Canción I, el apóstrofe final al propio poema («Canción, si te pidiere alguno cuenta», vv. 144-146) a modo de coda, con una nueva súplica que, en esta ocasión, se traduce en el hecho de no desvelar a nadie por parte de Célida detalles precisos «de cómo vas o a dónde» (v. 145). El desgraciado amor contado y cantado por Espinel dialoga, por ende, en clave mélica e híbrida con la tradición garcilasiana en «se oyó de la corneja el triste canto» (v. 115), con ecos de la Égloga I, 109-110 y II, 260-261, mientras se escuchaba, en dicho paisaje sonoro, «aullar las ninfas sobre el alto monte» (v. 117), en correspondencia intertextual con destacados versos del poeta toledano al hilo de diferentes composiciones de *Diversas rimas* como cancionero petrarquista-garcilasiano; así en el Soneto XVI, cuyo verso 6, «cortado a su medida el sufrimiento» a propósito del dinámico «curso y movimiento» que imprime el poeta «de la antigua pasión al pensamiento» (vv. 2-3)⁴, trae a la memoria el verso 10, «mi alma os ha cortado a su medida», del Soneto V de Garcilaso.

En lo que concierne a la Canción I, Espinel adopta, en las lábiles fronteras entre realidad y ficción, la voz de la enunciación poético-narrativa desde la máscara ficticia de un pastor («oye un pastor que canta», v. 4), en un principio sin la mención explícita de Liseo, pertrechado «de su zampoña la rudeza» (v. 8) adiestrada con rústica mano (v. 13), con el objeto de cantarle a Célida, «del virgíneo coro / honra, luz y tesoro» (vv. 5-6), inspirado por el son de su belleza (v. 7) y de su «dulcísima

2. Espinel, *Diversas rimas*, p. 43.

3. Espinel, *Diversas rimas*, pp. 66-71.

4. Espinel, *Diversas rimas*, p. 72.

armonía» (v. 17)⁵. Esta beldad, por ende, no se limita únicamente a la corporeidad física sino a las granadas excelencias de su meliflúo cantar del que, por la «belleza inmensa» y la gracia extremada (vv. 22-23), la misma diosa Diana se llegaba a quedar no solo atónita y suspensa sino también «invidiosa, contenta y admirada» (vv. 21, 24).

Seguidamente, Espinel afina y perfila las cualidades de la desdeñosa amada del pastor músico realizando de esta manera su «clara voz que del ebúrneo cuello / sale hiriendo el aire / con dulce son y angélico donaire;» (vv. 32-34), acompañada de «el instrumento bello [...] / tocado blandamente / de la nevada mano» (vv. 35-38). Tal instrumento, la lira de siete cuerdas empleadas por las Musas en alusión a cada una de las Pléyades, cobra protagonismo en la composición por su origen etiológico atribuido a efectos de invención por Mercurio, quien se la brindó a Apolo Delio, «inventor primero y solo, / desenvuelto y tocado / con tal aire, destreza y subida arte» (vv. 43-45), y este, a su vez, al músico cantor por excelencia, Orfeo, responsable de la adición de dos cuerdas. Dicho motivo o subtema musical, amplificado por Espinel en «La casa de la Memoria» (II, 278), su traducción del *Arte poética* de Horacio, 709, la Epístola, II, 189 y las Canciones IV, 37-39 y V, 33, puede referirse, al tiempo, al interés de determinados músicos como él o Gregorio Silvestre por el fomento, divulgación y, en cierta medida, aportación de innovaciones organológicas en instrumentos destinados al acompañamiento del canto, lo que conllevaba estar en diálogo permanente con los *luthiers* o violeros de la época.

Y es que, en el dilatado transcurso del siglo XVI, resultan visibles los avances instrumentales recogidos en destacados tratados pedagógicos, con preferencia cordófono y especializados en la práctica de la vihuela, como el *Libro de música de vihuela de mano, intitulado «El maestro»* de Luis Milán (1535-1536), *Los seis libros del Delfín de música de cifras para tañer vihuela* (1538) de Luis de Narváez y *Silva de Sirenas* (1547) de Enríquez de Valderrábano. No menor relevancia gozaron obras como el *Libro de música para vihuela intitulado «Orfénica lira»* de Miguel de Fuenllana (1554), con apuntes a la vihuela de cuatro órdenes, cuerdas dobles o al unísono, denominada a veces guitarra de empleo doméstico, o sea, con la cuarta cuerda octavada y afinación ya fuese de temple viejo (Sol, Re, Fa #, Si) o nuevo (La, Re, Fa #, Si), el *Libro de música de vihuela* (1552) de Diego Pisador, el *Libro llamado «Arte de tañer Fantasía»* de Tomás de Santa María (1565), el *Libro de música en cifras para vihuela intitulado «El Parnaso»* (1576) de Esteban Daza u *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Antonio Cabezón, con elogios y evocación tanto de parte de Espinel como de su amigo Pedro Laínez, publicado en 1578; es decir, el año aproximadamente de referencia en el que el autor malagueño, en virtud de su *alias* picaresco en *Marcos de Obregón*, optó por evocar, bajo un discurso narrativo ficticio, su etapa sevillana, con delincuentes, daifas y otros personajes del hampa de por medio, tras la sonada derrota de Alcazarquivir.

5. Espinel, *Diversas rimas*, pp. 51-54.

Ahora bien, en este pórtico contextual circunscrito a los avances organológicos auriseculares, especial mención merece, en lo que atañe al pensamiento híbrido de Espinel y a tenor de los versos analizados de la Canción I, el tratado didáctico, de tonalidad sevillana, *Declaración de instrumentos musicales*, editado por Juan de León en Osuna en 1555, al cuidado de Juan Bermudo. Este teórico y compositor ecijano, que demuestra una especial sensibilidad e interés por el estudio de instrumentos cordófonos —aporte que Lope de Vega celebraba en las cualidades de su mentor Espinel—, influyó en Francisco Guerrero, maestro, a su vez, del poeta-músico de Ronda⁶. En dicho marco de hibridaciones estéticas entre literatura y música, atenderé, por último, a los vínculos y relaciones estéticas de Espinel con Lope, Góngora y Cervantes, con quien el autor de *Diversas rimas* y *Marcos de Obregón* mantuvo una actitud de admiración, pero también a nivel de rivalidad creativa. Pasemos a verlo.

2. VIHUELAS Y GUITARRAS AL SERVICIO DEL CANTO: CON CALAS AL AIRE DE BERMUDO, LOPE Y CERVANTES (MÁS UNA CODA GONGORINA)

La *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo ostenta un notorio corte pedagógico-humanístico, lo que explica la presencia de citas que subrayan, entre otras cosas, la pervivencia del apuleyanismo hispalense tan fértil en círculos académicos como el de Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera y Mosquera de Figueroa, cuya estela alcanzó a Espinel en la década de los setenta del siglo XVI⁷. La fértil tradición humanística de la Sevilla de mediados de siglo da carta de naturaleza a citas eruditas de Bermudo, a propósito de las técnicas contrapuntísticas, procedentes de la edición comentada de Apuleyo por Filippo Beroaldo, sabio boloñés que fue modelo para el arcediano hispalense Diego López de Cortegana, es decir, el que fuera traductor al castellano del *Asinus aureus*, a raíz de su *editio princeps* en 1513 en el taller de los Cromberger⁸. Estamos, en definitiva, ante un referente canónico para la paulatina forja de la novela picaresca en nuestras letras áureas, que interesó a Espinel, como deja ver en *Marcos de Obregón*, y con testimonios textuales sevillanos de envergadura como *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, obra en la que colaboró el autor malagueño con un epigrama.

Por lo demás, la *Declaración de instrumentos musicales* fue revisada por Bernardino de Figueroa, reputado músico adscrito a la Capilla Real de Granada, muy relacionado con Gregorio Silvestre, y el gran compositor sevillano Cristóbal de Mo-

6. Escobar, en prensa a.

7. Escobar, en prensa a.

8. «[...] la música primitiva fue tan simple que en solo un tetracordo de cuatro cuerdas y de un diapasón estaba encerrada. No tañían sino a sola una voz y cantaban solamente las alabanzas de los mayores en los versos. También afirma esto Filippo Beroaldo en los comentarios de Apuleyo y añade más, que era muy falta de melodía» («De contrapunto en general», V, 15, fol. 128r). Cito el volumen por el ejemplar R/5256 de la Biblioteca Nacional de España (en lo sucesivo BNE). Para ello, modernizo las grafías, la acentuación y la puntuación, regularizando las mayúsculas (Iglesias Feijoo, 1990; Arellano Ayuso, 1991, 2007, pp. 36 y ss., 2012; Pérez Priego, 1997, pp. 82 y ss.). Seguiré estos criterios en la edición de textos antiguos áureos. Sobre el pensamiento teórico-didáctico de Bermudo y su *Declaración*: Otaola, 2000.

rales, entonces al servicio del Duque de Arcos, elogiado en el volumen por su «buena memoria» y en cercana comunicación con su autor. De hecho, la *Declaración* brinda preliminares de Bermudo, en concreto, el prólogo epistolar «Al ilustrísimo señor el señor [sic] D. Francisco de Zúñiga, conde de Miranda [...]» (s. fol., [fols. 2v-3v]), el «Prólogo primero para el piadoso lector» (s. fol. [fols. 4v-6r]) y el «Prólogo segundo para el piadoso lector» (s. fol., [fols. 6v-8v]), más la «Epístola recomendatoria de la presente obra del señor Bernardino de Figueroa. El maestro de Capilla Real de Granada a los deseosos de saber el arte de la música práctica y especulativa» (s. fol., [fol. 4r]). Dos textos complementarios cierran este abanico de paratextos: «El autor al codicioso músico» (fol. 142r), de Bermudo, en calidad de posliminar, y, como antesala al quinto libro de la obra, la «Epístola del egregio músico Morales. Cristóbal de Morales, maestro de Capilla del señor Duque de Arcos, al prudente lector [...]» (fol. 128v), redactada en Marchena el 20 de octubre de 1550, en la que enaltece la armonización de teoría y práctica en el tratado que dejaría su resonancia en el entorno humanístico musical de Francisco Guerrero y Cristóbal Mosquera de Figueroa⁹.

En este sentido, las obras de Cristóbal de Morales como sus himnos y misas, así la de *Requiem* para Juan Téllez Girón, conde de Urueña, las cita el compositor ecijano como ejemplos paradigmáticos de estudio y demostración de sus explicaciones pedagógicas junto a otros reconocidos músicos: Bernardino de Figueroa, Juan Vázquez y sus villancicos, Antonio de Cabezón, Enríquez de Valderrábano, Miguel de Fuenllana y Gregorio Silvestre, cuya obra poética conocía bien Espinel seguramente por los lazos con la Capilla Real de Granada gracias a figuras como Francisco Pacheco y Córdoba¹⁰. Por lo demás, Bermudo brinda nociones técnicas, ilustradas en clave didáctica con figuras, «demostraciones» y cifras, no solo a nivel instrumental sino también para el arte de canto llano y de órgano, contenido de visible interés pedagógico para Espinel. Sobre este particular, Bermudo se adentra en cuestiones eruditas que atañen a la sutil diferencia entre el canto natural de las aves, con alusiones al ruiseñor o Filomena, por tanto, como se advierte en *Diversas rimas* más allá de los ecos poéticos de Garcilaso de la Vega y fray Luis de León, frente a la música aprendida mediante técnica y artificio por el hombre. Procede de esta manera, en consonancia con la dicotomía *ars / natura*, «para entender muchas dificultades que hay en libros viejos de canto de órgano [...]», según manifiesta en sus notas «Para el lector» en el libro III (fol. 49v).

Por otra parte, cobra realce, asimismo, la huella de contenidos de relieve procedentes de este tratado didáctico en el pensamiento híbrido de Espinel. Uno de los más significativos acaso venga dado por la continua mención de Guido d'Arezzo y el himno «*Ut queant laxis*», con reminiscencias en el poemario del escritor y músico de Ronda¹¹. Se trata, en efecto, de una de las fuentes recurrentes para Bermudo, tanto en su asimilación directa de tratados pedagógicos del fuste del *Micrologus de disciplina artis musicae* como por la recepción crítica de Guido

9. Escobar, en prensa a.

10. Para un desarrollo de esta cuestión: Escobar, 2023.

11. Escobar, 2023.

en el teórico italiano Franchino Gaffurio. A Guido lo aduce Bermudo como modelo de referencia en numerosos pasajes; así, a raíz de las voces y características de la práctica del canto llano y de órgano («De las letras del canto llano», III, 1, fol. 31r; «De las voces del canto», III, 3, fol. 32r; «De las claves del canto», III, 5, fols. 33v-34v), y con motivo de la diferencia entre el músico práctico y el teórico, de suerte que el primero, parangonado metafóricamente a un pregonero, debe atender al segundo, concretado en la figura de un corregidor, para su buena formación y debida praxis interpretativa («Contra algunos bárbaros tañedores», IV, 14, fol. 68r). No faltan aclaraciones de Bermudo, siguiendo a Guido, sobre el «monacordio» («Del origen del monacordio», IV, 16, fol. 69v), las particiones del tono y la clasificación de los modos y tonos («De la división y significación de esta palabra tono», V, 1, fol. 121r), las cualidades de los modos conforme a «*Micrologio*» («De las propiedades de los modos», V, 4, fol. 122r), en qué contextos arrancan y concluyen los modos («Dónde pueden los modos comenzar y clausular», V, 7, fol. 123v), o las recomendaciones y consejos aplicables a la composición del canto llano («Epílogo de avisos para componer», V, 9, fol. 124v; «De la diferencia que hay entre todo lo puntado», V, 13, fol. 126v). Incluso, con una función didáctica destinada al canto de órgano, Bermudo incluyó la representación visual de una mano para el canto llano, a modo de figura integrada también en *El arte Tripharia*, con evocación de la línea conceptual de Guido («De las figuras de canto de órgano», II, 17, fol. 25v). Por último, integrando en su formación estos edificantes conocimientos hímnicos de calado didáctico-musical a la estela de su fuente italiana, Bermudo compuso himnos, motetes y tientos, como precisa en el arranque de «De dos señales de canto» (III, 24, fol. 43v).

En cuanto a Franchino Gaffurio, este erudito, amigo de Josquin Des Pres y autor de *Theorica musicae* (1492), *Practica musicae* (1496) y *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518), compuso himnos, de ahí su sensibilidad hacia el pensamiento de Guido, motetes, misas y variaciones sobre el *Magnificat*. Desde este prisma conceptual, Bermudo, como pudo comprobar Espinel en el tratado, subraya su difusión en el entorno musical sevillano de esos años en el que con posterioridad se formaría el autor malagueño, al calor de Francisco Guerrero, siguiendo, por ende, la tradición teórico-práctica y didáctico-musical de Cristóbal de Morales y de Bermudo. Baste recordar el excursus del compositor de Écija sobre los himnos cantados, con alusión a «Los tres de San Joan Baptista», citando a Guido como *auctoritas* («De algunos avisos para los cantantes»; I, 18, fol. 17v), con ampliación y desarrollo de esta cuestión relativa a la correcta entonación de los himnos en «De ciertos avisos para entonar los salmos» (II, 14, fols. 23v-24r), y especialmente al himno «*Ut queant laxis*» en el capítulo 45 del libro IV («De otra manera más clara para lo mesmo [es decir, «Donde dejará el tañedor para que tome el coro]», fol. 86r): «*“Virgines proles”* del nocturno comúnmente se canta por “*Vt queant laxis*”». Sin embargo, más calado reviste un fragmento del capítulo III del libro III («De las voces del canto», fol. 32v), en una visible armonización de las ideas de Guido y Gaffurio, como sucede en el capítulo III del libro III («De las voces del canto», fols. 32v-38r), a la hora de comprender el nivel técnico de lectura que pudo haber alcanzado Espinel bajo la férula y disciplina mediadora de Guerrero, avezado en el ideario de Bermudo. Se detecta, en concreto, en lo que atañe a la conjunción

didáctica de teoría y práctica musical, con implicaciones creativas a nivel de *ars canendi* en su obra literaria y complicidad, de paso, con el obispo Pacheco y Córdoba a propósito de Guido y la modalidad himnica "*Vt queant laxis*"¹²:

Por ser cosa dificultosa tener la música en la memoria, vino Guido, monje de San Benito, el cual, después de Boecio, ilustró la música, inspirado divinalmente en un himno de San Joan Baptista, que comienza «*Vt queant laxis*». Examinándolo con devoción, halló seis sílabas en el principio del dicho himno y juzgó convenir a las consonancias musicales, lo cual el señor Joan, sumo pontífice vicésimo segundo, que en la música pocos le excedieron, [sic] i probó. De lo que digo autor es Franchino. El himno dice: «*Vt queant laxis / resonare fibris / mira gestorum / famuli tuorum, / solue pol[[i]uti / labij reatum, Sanct[e] Ioannes*». Hallareis, en lo que he dicho en latín, las seis voces de la música si miráis la primera sílaba de cada un versico. Por orden se siguen Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Doscientos y veinte y siete años ha que Guido aplicó estas voces a la música, lo cual fue en el año de mil y trecientos y veinte de la Encarnación de nuestro Redentor. Entre las cinco distancias que tienen estas seis voces, las cuatro son de tono y la una de semitono. De una voz a otra es tono, excepto desde el Mi al Fa, que es semitono. No se engañen los principiantes pensando que todas las veces hacen semitono, que dicen voces de semitono, porque bien pueden decir Mi, Fa y ser tono y Re, Mi y ser semitono. Esto prueba el glorioso agustino en su música [...].

No es de extrañar, por tanto, que un acreditado discípulo de Espinel y excelente conocedor de dicha tradición himnica como Lope de Vega aplaudiese el cultivo de esta modalidad genérica por parte de su mentor en *Laurel de Apolo* (Silva I, 696-730), en concreto, «y sus *Himnos divinos*, / iguales a los griegos y latinos / de aquellos falsos dioses» (vv. 715-717)¹³. Y es que, al calor de esta tradición himnica, Lope llegó a evocar en calidad de autoridades los nombres de Guido d'Arezzo y Franchino Gaffurio, con los que estaba familiarizado Espinel siguiendo la estela musical hispalense de Bermudo, Morales y Guerrero. Baste recordar en el amplio y rico universo literario-musical de Lope «A Gabriel Díaz, maestro de Capilla insigne, en el Real Monasterio de la Encarnación» a propósito del compositor Gabriel Díaz, dedicatario de la comedia *Carlos V en Francia* al hilo de un villancico en ecos bajo su rúbrica autorial¹⁴.

Ahora bien, en armonía con tales nociones didácticas sobre canto llano y de órgano, con predilección por modalidades himnicas, en su tratado Bermudo se centra, igualmente, en aspectos instrumentales cordófonos, muy del agrado de Espinel y Lope, como la vihuela o guitarra de cuatro órdenes. La *Declaración* de Bermudo proporciona, en este sentido, una pedagógica y detallada relación de tipos organológicos de vihuela en Mi, La, Re y sucesivas notas tanto en «Arte de entender todo género de vihuela» (II, 30, fols. 27v y ss.) como en «Del modo que se ha de tener

12. Para otros argumentos adicionales: Escobar, 2023.

13. Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, p. 182; también: Escobar, en prensa b.

14. Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, en *Obras completas. Comedias, XII*, pp. 805-806; y Escobar, en prensa b.

para pintar tres vihuelas» (IV, 56, fol. 92r). Son contextos expositivo-argumentativos en los que no faltan ni la guitarra de cuatro órdenes («La guitarra común tiene cuatro órdenes de cuerdas; las cuales cuerdas se pueden llamar cuarta, tercera, segunda y prima [...]. No es otra cosa esta guitarra sino una vihuela quitada la sexta y la prima», en «De la distancia que tiene la guitarra y bandurria», II, 32, fol. 28v) ni relevantes intérpretes de estos instrumentos cordófonos:

Tengo por mejores tañedores a Narváez, a Martín de Jaén, vecinos de la cibdad de Granada, a López, músico del señor Duque de Arcos, a Fuenllana, músico de la señora Marquesa de Tarifa, a Mudarra, canónigo de la Iglesia Mayor de Sevilla, y Anrique, músico del señor conde de Miranda, y a otros semejantes que, por no los conocer, en este no señalo. («De algunos otros avisos para principiantes», II, 35, fol. 29v).

En efecto, de la vihuela o guitarra de cuatro órdenes se han transmitido melodías gracias a Alonso Mudarra y sus *Tres libros de música en cifra para vihuela* (1546), así la *Romanesca o Guárdame las vacas*, y Miguel de Fuenllana, como acompañamiento de cantos y romances de marcado sabor popular, a buen seguro conocidos por Espinel, tan inclinado a las hibridaciones poético-musicales¹⁵; por ejemplo, el del Conde Claros para voz y guitarra, evocado por Bermudo, en un contexto de transmisión oral popular, en «De otra división de la música» («el canto de conde Claros tañido con guitarra [...]», I, 3, fol. 3v) y en «De las propiedades de los modos» («Tañéis para oídos populares, basta el Conde Claros de música golpeada [...]», V, 4, fol. 122r), u otros romances musicalizados a partir de cifra y tablatura como el de «Mira, Nero de Tarpeya», con error por haplografía de Tarpe en el impreso en vez de «Tarpeya»¹⁶. Estos versos, en particular, con recepción y presencia en el primer auto de *La Celestina* en la voz de Calisto, obra muy del agrado de Espinel, son rememorados por Bermudo en dos sugerentes versiones en cifra para vihuelas de seis y siete órdenes. Dice así el teórico ecijano: «Por razón de ejemplificar lo ya dicho en el arte de cifrar, pongo las cifras siguientes, y es un romance viejo del modo cuarto, y va por la vihuela de A Re [...]. No pongo valores sobre las cifras porque basta el canto de órgano» («Ejemplo de cifras», IV, 74, fol. 101r); con amplificación posterior para la vihuela de siete órdenes (fol. 101r-v): «Las cifras siguientes son para la vihuela de siete órdenes y es el romance superior». No faltan, en fin, otras notas de Bermudo sobre romances y cantarcicos en el canto llano gratos a Espinel a efectos de poesía melográfica («De algunos primores en canto llano», V, 11, fol. 126v):

Ya he visto a buenos cantores querer sacar el canto llano de un cantarcico o de algún romance, aunque sea común, unas veces errarlo y otras, con gran dificultad, sacarlo, porque les falta el sobredicho ejercicio [alude a «saber sacar cierta y fácilmente cuantos cantarcicos se dicen»]. Solo el cantor ejercitado sabrá sacar con certidumbre cualquier canto llano de los tales cantares y entenderá en qué modo tañen en el órgano.

15. Véanse en lo referente a argumentos complementarios: Garrote, 1993; y Lara Garrido, 2001.

16. Para las fuentes de dicho romance: Alonso, 2015, 2016.

En este marco didáctico-musical, Bermudo recuerda, a nivel etiológico, a Mercurio como dios implicado en el nacimiento y origen de la vihuela, con resonancias en los versos analizados de Espinel en *Diversas rimas*, hasta que pasó, a su entender, el instrumento a Orfeo. Si bien es cierto que dicha topicalización encontró arraigo en autores áureos como el vallisoletano Juan de Pineda en sus *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, es Bermudo, en la Sevilla del Siglo de Oro, una fuente principal a la hora de difundir dicha creencia etiológica, con amplia fundamentación teórica musical ligada a la tradición clásica, en el círculo humanístico hispalense de Guerrero, maestro de Espinel, y Mosquera de Figueroa, autor del preliminar de las conocidas *Canciones y Villanescas espirituales*, con huellas en *Diversas rimas*¹⁷. Lo hace el tratadista, en concreto, en el capítulo XXXVI del libro II («De algunas preguntas acerca de la vihuela», fols. 29v-30r), para luego aducir representativos y refinados paradigmas de interpretación como fueron Miguel de Fuenllana, «tañedor de la señora Marquesa de Tarifa», o «el estudioso músico Guzmán», es decir, Luis de Guzmán:

Quién fue el inventor primero de la vihuela, respóndese que Mercurio, y la halló en la manera siguiente. Como el río Nilo, dicen, salga muchas veces fuera de madre, a la vuelta que mengua, deja en los campos muchos animales muertos, entre los cuales quedó una tortuga o galápago. Como este animal se pudiese y se quedasen los niervos estirados, fueron heridos los dichos niervos por Mercurio e hicieron sonido harmónico. Ocasionado de este hecho, el dicho Mercurio hizo la vihuela y diósel a Orfeo, porque era muy estudioso en la música. La vihuela que Mercurio inventó tuvo cuatro cuerdas y Orfeo la perfeccionó. Porque a la cuerda sexta le dieron el número mayor, siendo más baja en la entonación, no se pudiera llamar la sexta, prima y la primera, sexta. Con gran razón y sobre el acuerdo de todo el mundo, se dieron los sobredichos nombres a todas las cuerdas.

Es más, numerosas notas complementarias sobre el papel de Mercurio, Apolo y Orfeo en la invención de la música brinda Bermudo en «De la antigüedad y origen de la música» (I, 11, fol. 11v), si bien, más adelante, aludirá, de nuevo, a Mercurio y Orfeo en ocasión de la vihuela y la guitarra¹⁸; etilogía sobre la que vuelve el pedagogo ecijano en «Del origen del monacordio» (IV, 16, fol. 69r): «De este instrumento de cuatro cuerdas Mercurio fue inventor, de forma que, antes de Mercurio, solo el monacordio de una cuerda se usó». Y es que, sabedor de este contexto mítico-musical, Lope de Vega, a modo de reconocimiento a la supuesta aportación cordófona de su mentor Espinel perfeccionando la vihuela-guitarra como hiciera Orfeo respecto al legado de Mercurio, le consagró el soneto «Al maestro Vicente Espinel», concluyendo con la mención, en el último terceto, de Mercurio («pero diré que si Mercurio, en suma, / la instruyó en Italia y Cadmo en Grecia, / vos nuevamente a la dichosa

17. Escobar, en prensa a.

18. Bermudo se erige, en efecto, como un destacado divulgador de esta etilogía en el humanismo hispalense áureo: «[...] Mercurio fue el inventor de poner la música en cuatro cuerdas a imitación de los cuatro elementos y duró esta manera de instrumento hasta el tiempo del gran músico Orfeo. [...] Mercurio usó la guitarra y Orfeo la aumentó y la hizo vihuela [...]; por lo cual me pareció resucitar la guitarra del gran Mercurio. [...] En tantos puntos que da esta guitarra, como la de Mercurio, por ser cosa fácil de hacer, no las [sic] pinto» («De una guitarra antiquísima y de otra nueva»; IV, 66, fols. 96v-97r).

España»)¹⁹. Igualmente, en su dedicatoria en *El caballero de Illescas* consagrada a Espinel, junto a Guerrero, deudor de Bermudo y Morales, lo llegó a parangonar a Orfeo al hilo de las cuerdas de la lira en alusión acorde y concorde a la controvertida innovación cordófona del autor malagueño («Bien fuera justo consagrarle una lira de oro, como a español Orfeo, o colocar la suya donde puso la astrología la que, con siete cuerdas, a imitación de los siete planetas, hizo aquel sabio y ahora se miran transformadas en siete estrellas»)²⁰. Más allá de la topicalización de raigambre órfica, atendiendo al catasterismo de las Pléyades a propósito de la lira de siete cuerdas, con Mercurio y Orfeo como protagonistas, Lope debió de tener en mente este contexto organológico, tan difundido por Bermudo en el humanismo musical sevillano de Guerrero y Mosquera, que había dejado sus huellas en los versos de la Canción I de Espinel de *Diversas rimas*, cuyos preliminares, por cierto, se cerraban con versos laudatorios del poeta madrileño²¹.

En otros términos, como supo comprender su discípulo Lope, el interés de Espinel por instrumentos cordófonos en calidad de respaldo del canto como la vihuela, ya fuese de mano o bien de arco, esto es, la viola da gamba²², resulta palmario no solo en los versos referidos de la Canción I de *Diversas rimas* sino también en *Marcos de Obregón*. Así, en esta obra narrativa de sabor picaresco y trufada de hibridaciones literario-musicales, el escritor malagueño alude a la disciplina de la música como una auténtica ciencia, según defendía Bermudo, sobre la que se reflexionaba a unos niveles muy elevados, aunque con una intención de transmisión divulgadora, en veladas artísticas. Entre estas reuniones a las que asistió Espinel, como deja ver en la ficción Marcos, se distinguen, en un lugar preeminente, las organizadas en Madrid por Bernardo Clavijo, organista de la Capilla Real, en el período comprendido entre 1605 y 1626, año de su fallecimiento, y padre de la arpista Bernardina de Clavijo. Es más, en tales tertulias ilustradas con la música no faltaban, por supuesto, el timbre y texturas de la vihuela de mano como acompañamiento del canto, con énfasis en la vihuela de siete órdenes, a la que se refería Bermudo en la *Declaración*, en este caso, interpretada por Lucas de Matos, del que se ha conservado un documento sobre su salario como instrumentista datado en Madrid el 7 de julio de 1614²³, por tanto, cinco años antes de la publicación de *Marcos de Obregón*:

19. Sobre los argumentos de Lope circunscritos al aporte organológico y cordófono de su mentor en consonancia con la espinela, y con Mercurio y Orfeo de fondo: Escobar, en prensa b.

20. Lope de Vega, *Obras completas. Poesía*, VI, p. 711; y *El caballero de Illescas*, en *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, fols. 124r-125v.

21. Para una ampliación de estas cuestiones al trasluz de las estrategias y mecanismos de canonización de Espinel por parte de Lope en la intersección de códigos entre música cordófona y mitología, con la tradición sevillana de Bermudo, Morales y Guerrero muy presente: Escobar, en prensa a y en prensa b.

22. Que permite, como una técnica más, el punteado a la manera de las vihuelas cercanas organológicamente a la guitarra.

23. «Carta de Pago de Juan Bautista Labaña, maestro de matemáticas del Príncipe Ntro. Sr. para cobrar del Conde de Saldaña 500 reales que dicho Sr. Conde libró al Lic. Lucas de Matos a cuenta de su salario» (Pérez Pastor, 1891-1907, II, p. 315); también: Griffiths, 2002.

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 arpa²⁴.

Por tan granado conocimiento de tratados pedagógicos de filiación hispalense como la *Declaración* de Bermudo no es de extrañar que al agudo, híbrido y bien formado ingenio de Espinel se le haya venido atribuyendo, al igual que hará de manera interesada Lope en la dedicatoria a su amigo en *El caballero de Illescas*, el haber incorporado a la vihuela-guitarra, habitual en el acompañamiento *battente* de romances, canciones, décimas y sonadas, una quinta cuerda como desarrollo tímbrico-sonoro destinado al acompañamiento; o sea, contando con un sólido apoyo y arropo del fraseo armónico-melódico principal como en el *cantus firmus*, según analizaba el pedagogo ecijano en la *Declaración*²⁵. De hecho, lo vienen a subrayar tratadistas como Nicola Doizi de Velasco, quien, en «Al músico, cantor y cantante» de su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra* (1630), refiere, a propósito de los aires españoles, que conoció a Espinel en Madrid siendo el responsable de la adición de la quinta cuerda; es decir, en consonancia con la idea difundida por Lope y no menos acorde con la perfección organológica y cordófona de Orfeo, al decir de Bermudo, siguiendo el aporte inicial de Mercurio:

La [guitarra] que he podido hallar es ser instrumento muy antiguo en España, si bien solo de cuatro cuerdas (digo cuatro, en diferente punto cada una, pues no se entienden en estas 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 (p. 2)²⁶.

24. Espinel, *Marcos de Obregón*, II, pp. 144-145.

25. Para un análisis detallado de esta idea: Escobar, en prensa b.

26. BNE, R/4042. Por otra parte, no deja de tener interés que, en los preliminares, Gonzalo de Mendoza, Caballero de la Orden de Santiago, le consagre al autor la décima «A tan alta jerarquía»; sobre el concepto de décima espinela ligada al acompañamiento cordófono a propósito de la amistad de Espinel y Lope: Escobar, en prensa b.

Asimismo, Gaspar Sanz, en «Prólogo al deseoso de tañer» de su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674), pondera, como había procedido Lope, las cualidades musicales del escritor malagueño en términos similares a los de Doizi a efectos de aires españoles, al que evoca entre aciertos y desaciertos de su tratado:

Los italianos, franceses y demás naciones la gradúan de española a la guitarra. La razón es porque antiguamente no tenía más que cuatro cuerdas y, en Madrid, el maestro Espinel, español, le acrecentó la quinta y, por eso, como de aquí, se originó su perfección. Los franceses, italianos y demás naciones, a imitación nuestra, le añadieron también a su guitarra la quinta y, por eso, la llaman guitarra española (s. fol.)²⁷.

En cuanto a las relaciones organológicas entre la vihuela y la guitarra había argumentado, por su parte, Bermudo, leído por Espinel en el entorno humanístico musical de Guerrero, en la *Declaración* con motivo de la requinta:

La guitarra a los nuevos tiene todas cuatro cuerdas en el temple y disposición de las cuatro de la vihuela común. Digo que, si la vihuela queréis hacer guitarra a los nuevos, quitadle la prima y sexta, y las cuatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra. Y si la guitarra queréis hacer vihuela, ponedle una sexta y una prima. Suelen poner a la cuarta de la guitarra otra cuerda, que le llaman requinta. No sé si, cuando este nombre pusieron a la tal cuerda, formaba con la dicha un diapente, que es quinta perfecta, y, por esto, tomó nombre de requinta. Ahora no tienen este temple, mas forman ambas cuerdas una octava, según tiene el laúd o vihuela de Flandes. Este instrumento, teniendo las tres o cuatro órdenes de cuerdas dobladas, que forman entre sí octavas, dicen tener las cuerdas requintadas» («De las guitarras que se usan ahora», IV, 65, fol. 96r)²⁸.

El toque instrumental a lo barbero, con predominio de rasgueados al aire popular español, conocido por Espinel y aplaudido por Lope, da sentido, en consonancia con la poesía melográfica o destinada al canto en calidad de sonadas en *Diversas rimas*, al episodio, con huellas de la novela corta italiana y aire cómico teatral, de *Marcos de Obregón* en el que, en el madrileño barrio de la Morería vieja, la esposa del doctor Sagredo, la hermosa Mergelina de Aybar, con nombre de raigambre napolitana, queda encandilada por un barbero, con sabrosas sonadillas de por medio, como «veneno envuelto en una guitarra» y «gracia con que mueve aquella voz y garganta»²⁹; por tanto, un episodio que denota resonancias de fondo, a modo de emulación creativa, respecto al personaje cervantino de Silerio y su toque guitarrístico *battente* en *La Galatea*, como acompañamiento de su canto, con el objeto de seducir, en un primer momento, a Nísida, nombre femenino igualmente de tonalidad partenopea, aunque luego decidiese mudar este prístino objetivo en beneficio

27. BNE, M/160.

28. Sobre la guitarra de cinco órdenes apunta Bermudo: «Puede se hacer una guitarra de cinco órdenes en tal temple que, heridas todas las cuerdas en vacío, hagan música [...]» («De otra guitarra nueva», IV, 67, fol. 97r).

29. Espinel, *Marcos de Obregón*, I, pp. 99-104. En cuanto al acompañamiento guitarrístico y el toque a lo barbero: Del Campo y Cáceres, 2013.

de su amigo Timbrijo. En palabras del cantor guitarrista, con función de narrador autodiegético, técnica esencial en *Marcos de Obregón*: «y fue [el artificio] que acordé de vestirme como truhán y con una guitarra entrarme en casa de Nísida»³⁰. Si bien Espinel elogió a Cervantes en una octava de «La casa de la Memoria» y el alcalaíno había hecho lo mismo en otra octava de *La Galatea* mediante el guiño de cuño garcilasiano «ora tome la pluma, ora la lira», andando el tiempo, el escritor-músico malagueño entraría en competencia novelística, sobre todo tras la publicación de *El Quijote*, con el que había sido antaño su principal modelo y paradigma narrativo³¹. De hecho, no faltaron la rivalidad y las relaciones estéticas contrapuntísticas entre Cervantes y Espinel, con imitaciones híbridas y emulaciones de este en *Marcos de Obregón* respecto a *El Quijote*³².

Deudas imitativas y ecos emulativos al margen, lo cierto es que Espinel transmite, en el fragmento analizado de *Marcos de Obregón*, un mensaje para el debate y la reflexión didáctica acerca de las implicaciones derivadas de la enseñanza de la música vocal-instrumental, con notorias repercusiones a efectos de *ars canendi*, como se señalaba en la *Declaración* de Bermudo y tan presentes en el pensamiento melográfico de Guerrero; y lo hace, como técnica de distanciamiento respecto al imaginario cervantino, hasta en lo referente a la danza y performatividad coreográfica de aliento popular, a la que Espinel fue sensible en *Marcos de Obregón*, con énfasis en el caso de la mujer³³, en una dilatada tradición moralista desde *El Cortesano* de Castiglione a *La conversión de la Magdalena*, de Malón de Chaide. A este respecto no hay que olvidar el tratamiento estético, en paralelo, del motivo temático del viejo y la niña, abordado por eruditos sevillanos de la talla de Pero Mexía en la *Silva de varia lección*, muy leído en el círculo humanístico hispalense de Mosquera y Guerrero, y con comentario didáctico-musical aplicado a las relaciones sentimentales en *Marcos de Obregón* a raíz de la manifiesta diferencia de registros y alturas tímbricas en el canto como de edad en los seres humanos. Lo refleja este pasaje de cuño didáctico y de marcada hibridación literario-musical como un saber para la vida: «[...] pero que tenga yo cincuenta años y mi señora mujer quince o

30. Cervantes, *La Galatea*, p. 122. Para el contexto melográfico y cordófono cervantino conforme al son *battente*, el marco espacial napolitano y la trama amorosa, con reminiscencias en la reescritura y *aemulatio* de Espinel: Escobar, 2018.

31. En lo referente a las octavas de Espinel y Cervantes en calidad de Parnasos:

»No pudo el hado inexorable avaro,
por más que usó de condición proterva
arrojándote al mar sin propio amparo,
entre la mora desleal caterva,
hacer, Cervantes, que tu ingenio raro
del furor inspirado de Minerva,
dejase de subir a la alta cumbre,
dando altas muestras de divina lumbre.
(Espinel, *Diversas rimas*, vv. 217-224, p. 137).

Del famoso Espinel cosas diría
que exceden al humano entendimiento,
de aquellas ciencias que en su pecho cría
el divino de Febo sacro aliento;
mas, pues no puede el de la lengua mía
decir lo menos de lo más que siento,
no digo más, sino que al cielo aspira,
ora tome la pluma, ora la lira.
(Cervantes, *La Galatea*, p. 378).

32. Palomino Tizado, 2020, 2021a, 2021b.

33. En lo concerniente a los movimientos dancísticos, con sus propios entornos y paisajes sonoros, e incluso con implicaciones educativas para las jóvenes: Espinel, *Marcos de Obregón*, I, p. 105; II, pp. 22, 252, 269.

dieciséis, es como querer que un contrabajo y un tiple canten una misma voz, que por fuerza han de ir apartados ocho puntos el uno del otro;»³⁴; esto es, siguiendo, aunque a modo de contrapunto y réplica, la trama narrativa de novelas ejemplares como *El celoso extremeño*, con ambientación sevillana, que vio la luz cinco años antes que *Marcos de Obregón* y en la que Loaysa, acompañando su interpretación «a la loquesca» de romances moriscos al son de su instrumento, seduce a la joven Leonora, esposa del viejo Carrizales, mientras deleitaba con sus dotes musicales al esclavo negro Luis:

Puesto allí [en la puerta de la casa de Carrizales] Loaysa, sacaba una guitarrilla algo grasienta y falta de algunas cuerdas, y como él era algo músico, comenzaba a tañer algunos sones alegres y regocijados, mudando la voz por no ser conocido. Con esto, se daba priesa a cantar romances de moros y moras, a la loquesca, con tanta gracia, que cuantos pasaban por la calle se ponían a escucharle, y siempre, en tanto que cantaba, estaba rodeado de muchachos. Y Luis, el negro, poniendo los oídos por entre las puertas, estaba colgado de la música del virote, y diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer; tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos. Y cuando Loaysa quería que los que le escuchaban le dejaran, dejaba de cantar y recogía su guitarra y, acogiéndose a sus muletas, se iba³⁵.

Por lo demás, la figura del barberillo templando el instrumento cordófono en el ámbito doméstico resultaba reconocible en el imaginario popular, más allá de la prosa de ficción novelística como he señalado al trasluz de la impronta cervantina en el pensamiento creativo e híbrido de Espinel. Baste recordar, a modo de coda final, unos conocidos versos de Góngora, autor evocado con loores por el malagueño como autoridad en «La casa de la Memoria» y en *Marcos de Obregón* con motivo del consabido romance burlesco «Arrojóse el mancebito» (1589) dedicado a Hero y Leandro («Confiado yo en que sabía nadar y los otros no, arrojéme al charco de los atunes, como dice don Luis de Góngora [...]»)³⁶, al hilo del también romance «¡Qué

34. Espinel, *Marcos de Obregón*, I, p. 134.

35. Cervantes, *Novelas ejemplares*, p. 337. Para la variante redaccional comprendida en el manuscrito Porras de la Cámara: *Novelas ejemplares*, p. 690; y en lo que atañe al enredo amoroso: Sánchez Jiménez, 2022. En *El celoso extremeño*, enaltece, además, Cervantes la función de la guitarra como instrumento de acompañamiento entre romances, tonadillas y zarabandas (*Novelas ejemplares*, pp. 339-342).

36. Espinel, *Marcos de Obregón*, II, pp. 183-184; y Góngora, *Romances*, I, pp. 480-488. El elogio del poeta cordobés bajo la rúbrica de Espinel en «La casa de la Memoria» es el siguiente:

Aquel ingenio cortesano y terso
que el Betis cría y engrandece el Tajo,
que en jovial estilo y dulce verso
para su eternidad halló el atajo;
ora siga esta senda o por diverso
camino alivie el inmortal trabajo,
que Góngora será desde este día
de las Musas el gusto y alegría;

ya que la propiedad antigua imitas,
tierno pimpollo, en verso regalado,
y en la materna lengua resucitas
del latino el concepto más cendrado,
extiende el claro ingenio que limitas
de tu pesquera a descubrir el vado,
que hallarás en tu apacible puerto
un caudaloso Nilo descubierto.

(Espinel, *Diversas rimas*, vv. 233-248, p. 138).

necio que era yo antaño...!» (vv. 69-80). Con fecha de 1590, por tanto, datado un año después del romance aludido y uno antes de la publicación de *Diversas rimas*, dice así, con un toque guitarrístico a lo barbero, de marcada raigambre y sabor popular:

Salgo alguna vez al campo
a quitar al alma el moho,
y dar verde al pensamiento,
con que purgue sus enojos;
en mi aposento otras veces
una guitarrilla tomo,
que como barbero templo
y como bárbaro toco:
con esto engaño las horas
de los días perezosos,
y vame tanto mejor
cuanto va de cuerdo a loco³⁷.

En conclusión, la refinada sensibilidad de Espinel hacia la vihuela y la guitarra, como se propuso celebrar y aplaudir Lope, le llevó a asimilar progresivamente la tradición tratadística que hundía sus más granadas raíces en el humanismo musical hispalense representado por figuras de excepción como Bermudo, Morales y Guerrero, este último maestro del autor malagueño y atinado lector del compositor ecijano. Asimismo, el experimentado conocimiento de estos instrumentos cordófonos, ampliamente analizados en la *Declaración* de Bermudo con etiologías de cuño mitológico de por medio, le permitió una precisa y cabal representación literaria en su híbrida obra. Se demuestra, por lo general, atendiendo a la función de acompañamiento de textos melográficos o destinados a ser cantados, con resonancias, a la par, de la narrativa de Cervantes, no menos inclinado hacia el arte mélico, en su imaginario creativo; eso sí, a modo de reescritura emulativa por parte de Espinel que se prolongaría no solo al calor de *La Galatea* sino también en lo referente a las *Novelas ejemplares*, como he puesto de relieve a propósito de *El celoso extremeño*, y hasta llegar a la difusión de *El Quijote* de 1615. Y es que el escritor alcalaíno, de exquisita sensibilidad musical, fue elogiado por Espinel en «La casa de la Memoria», como hiciera también con Góngora, por lo que no es de extrañar que lo tuviese bien presente durante la labor de escritura literaria, tras su lectura de *La Galatea*, pero con el propósito de ir distanciándose, con el tiempo, del modelo en una suerte de rivalidad artística entre los dos ingenios. De hecho, Espinel se dio cuenta de cómo Cervantes había dejado constancia de su sutil armonización de canto e instrumentación cordófona en testimonios del jugo estético de *La Galatea*, prosímometro de cariz pastoril en el que llegó a enaltecer, antes de la desavenencia entre ambos escritores, las excelentes cualidades literario-musicales de Espinel. Lo hizo, además, atendiendo al episodio del músico Silerio y su frustrado deseo hacia Nísida, que debió de agrandar en buena medida al autor de Ronda, entre otras razones, por su paralelismo y analogía con los amores no logrados de la pareja musical Liseo y Célida, que en 1585 todavía estaba fraguando para su publicación en

37. Góngora, *Romances*, I, pp. 535-536.

Diversas rimas, y, claro está, por el son *battente* guitarrístico a lo barbero, a modo de arrope cordófono del canto. Tal hilo conductor, en armonía con el refinado imaginario gongorino, habría de auspiciar el tratamiento de este híbrido motivo temático en *Marcos de Obregón*, obra contrapuntística respecto a *El Quijote*.

Por último, un magnífico testigo del paulatino proceso compositivo de Espinel a efectos de arte melográfico y acompañamiento cordófono fue, sin duda, su discípulo Lope de Vega, quien tuvo su propia relación de admiración y ulterior desavenencia polémica para con Cervantes y Góngora. Lo deja ver en su dedicatoria en *El caballero de Illescas*, al hilo de la supuesta integración de la quinta cuerda a la guitarra por el autor malagueño al son *cantabile* de espinelas y sonadas, idea continuada entre las décadas de los treinta y sesenta del XVII por teóricos interesados por los aires españoles como Doizi de Velasco en *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra* y Gaspar Sanz en *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Igualmente, se hizo eco el dramaturgo madrileño de los aportes de su valorado maestro en *Laurel de Apolo* evocando, para ello, la tradición himnica en la que estaba avezado Espinel tras la estela de distinguidos referentes que habían orientado la estela musical hispalense de Bermudo, Morales y Guerrero como Guido d'Arezzo y Franchino Gaffurio, rememorados en un preliminar de la comedia *Carlos V en Francia*; o dicho en otros términos, más allá de la aludida coda gongorina: melografía y acompañamiento cordófono en el imaginario literario de Espinel con notas intertextuales al *aire* de Bermudo, Lope y Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Álvaro, «Sobre el texto y las fuentes del romance "Mira Nero de Tarpeya"», *Revista de Filología Española*, 95.1, 2015, pp. 9-23.
- Alonso, Álvaro, «"Mira Nero de Tarpeya": el romance, *La Celestina* y la poesía italiana», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 32.1, 2016, pp. 32-46.
- Arellano Ayuso, Ignacio, «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano Ayuso y Jesús Cañedo Fernández, Madrid, Castalia, 1991, pp. 563-586.
- Arellano Ayuso, Ignacio, *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- Arellano Ayuso, Ignacio, «A propósito de sor Juana Inés de la Cruz y la edición de textos del Siglo de Oro», *Taller de Letras*, núm. extra 1, 2012, pp. 15-32.
- Bermudo, Juan, *Comienza el libro llamado «Declaración de instrumentos musicales»*, Osuna, Juan de León, 1555. Biblioteca Nacional de España, R/5256.
- Campo, Alberto del, y Rafael Cáceres, *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2013.

- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid / Barcelona, Real Academia Española / Galaxia Gutenberg, 2014.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid / Barcelona, Real Academia Española / Galaxia Gutenberg, 2014.
- Doizi de Velasco, Nicola, *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo* [Nápoles, Egidio Longo], 1630. Biblioteca Nacional de España, R/4042.
- Escobar, Francisco J., «"Resuene el cuento de Silerio": *Psalle et sile* o intersecciones dialogísticas en *La Galatea* (con tres variaciones y rondó final)», *e-Spania*, 29, 2018, pp. 1-43.
- Escobar, Francisco J., «"El armónico son que el aire lleva": el *ars canendi* de Vicente Espinel», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11.1, 2023, pp. 749-765. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.42>
- Escobar, Francisco J., «La estela humanística de F. Guerrero y J. Navarro en "La casa de la Memoria" de Espinel (con nuevos datos sobre la voz literario-musical de Mosquera de Figueroa)», *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, en prensa a.
- Escobar, Francisco J., «Versos y notas teóricas del práctico Lope al calor de su amistad con Espinel (con sones de Palomares y Blas de Castro)», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, en prensa b.
- Espinel, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. María Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1980, 2 vols.
- Espinel, Vicente, *Diversas rimas*, ed. Gaspar Garrote, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.
- García Fraile, Dámaso, «Música y literatura a principios del xvii: Vicente Espinel (1550-1624)», en VV. AA., *Música y literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997, pp. 333-346.
- Garrote, Gaspar, «Espinel y la música. Revisión de un problema y nuevos datos», en Vicente Espinel. *Historia y antología de la crítica*, ed. José Lara Garrido y Gaspar Garrote Bernal, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1993, I, pp. 331-348.
- Góngora, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- Griffiths, John, «Lucas de Matos», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. Emilio Casares, et al., Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, VII, pp. 360-361.

- Iglesias Feijoo, Luis, «Modernización frente a "old spelling" en la edición de textos clásicos», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Pablo Jauralde Pou et al., Londres, Tamesis Books, 1990, pp. 237-244.
- Lara Garrido, José, «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, música y lírica cantada desde un ramillete de textos nuevos», *Canente*, 2, 2001, pp. 83-161.
- Otaola, Paloma, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del «Libro primero» (1549) a la «Declaración de instrumentos musicales»*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- Palomino Tizado, Natalia, «Burros y bandoleros entre Cervantes y Espinel», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 16, 2020, pp. 131-144.
- Palomino Tizado, Natalia, «Nunca hazañas de escuderos se escribieron. Porfía e imitación entre Cervantes y Espinel», *Anales Cervantinos*, 53, 2021a, pp. 323-346.
- Palomino Tizado, Natalia, «Muertos y libros. Cervantes y el Marcos de Obregón», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 17, 2021b, pp. 149-159.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, Madrid, [Tipografía de los Huérfanos], 1891-1907, 3 vols.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «Sellos de cera y tormentas de fuego: cera y deseo femenino en el sistema simbólico de El celoso extremeño», *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 40, 2022, pp. 101-111.
- Sanz, Gaspar, *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza; con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y dances de rasgueado*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674. Biblioteca Nacional de España, M/160.
- Vega Carpio, Lope de, *El caballero de Illescas. Comedia famosa*, en *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, en Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Siles, 1620, fols. 124r-150r. Biblioteca Nacional de España, R-13865.
- Vega Carpio, Lope de, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- Vega Carpio, Lope de, *Obras completas. Comedias, XII*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995.
- Vega Carpio, Lope de, *Obras completas. Poesía, VI. Otros versos*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2005.