

El camarín del desengaño

Juan de Espina,
coleccionista y curioso
del siglo XVII

PEDRO REULA BAQUERO

Introducción

Las primeras décadas del reinado de Felipe IV (fig. 1) se desarrollaron bajo la firme determinación de recuperar la moral política y las glorias del Imperio, que, según las nuevas élites gobernantes, habían sido arruinadas por los años de corrupción del gobierno del duque de Lerma. Este cambio de paradigma se escenificó simbólicamente en octubre de 1621 con la condena, estoico arrepentimiento y ejemplar ajusticiamiento de Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias. Los cuchillos y demás objetos de su ejecución fueron coleccionados a modo de símbolos del desengaño por un personaje que, a partir de ese momento, ocuparía un lugar peculiar en la escena pública madrileña. Se llamaba Juan de Espina Velasco, era hidalgo, clérigo de órdenes menores, y las fuentes lo describen como un hombre rico, extravagante, vanidoso, caritativo y polifacético en sus aficiones. Pero, fundamentalmente, lo recuerdan por habitar una casa misteriosa en la que encerraba, lejos del alcance del deseo de sus vecinos, una importante colección de objetos curiosos, exquisitas obras de arte, manuscritos de Leonardo da Vinci y extravagancias de la naturaleza. Entretenía a los reyes y a los cortesanos con misteriosas fiestas compuestas de números de comedia, saraos, pandorgas y, sobre todo, de ingenios mecánicos, espejos deformantes y autómatas con los que operaba, para asombro y admiración de los asistentes, la sospechosa magia natural. Enmarcadas en el ambiente festivo fomentado por el valido, las fiestas de Juan de Espina llegaron a alcanzar tal fama que merecieron la glosa, generalmente satírica, de los poetas académicos. Estas actividades lúdicas y acaparadoras de la atención cortesana contrastan poderosamente con una disposición hacia el desengaño de las cosas terrenas, el desprendimiento estoico y la búsqueda de una cierta sabiduría científica. Concentró sus máximos empeños teóricos en el desarrollo de un sistema de afinación de los instrumentos musicales que los hiciera capaces de las maravillas que, según se decía, los antiguos obraban sobre los hombres y la naturaleza. Así, dirigió a Felipe IV un texto en forma de memorial (véase fig. 5) con la propuesta de abandonar los falsos géneros diatónico y cromático para adoptar la verdad del perdido género enarmónico. La rareza de su carácter, la radicalidad de alguna de sus propuestas y el halo de misterio que lo rodeaba provocaron, finalmente, suspicacias y enemistades que

degeneraron en un encausamiento de la Inquisición y en una fama de mago y nigromante que arrastraría hasta finales del siglo XIX, llegando a convertirse en un personaje de ficción, protagonista de exitosas comedias de magia.

A los ojos de sus contemporáneos, la figura de Juan de Espina parece representar al curioso o virtuoso empeñado en desentrañar los misterios de la naturaleza y del artificio, pero la incompreensión de su época ha transmitido una imagen escindida en dos. Por una parte, la de la aún enigmática persona histórica; por otra, la del personaje de las habladurías y las sospechas que devino protagonista de vejámenes y comedias. Al modo de una imagen anamórfica, con este libro se pretende reunificar ambas apariencias distorsionadas para lograr una visión conjunta y complementaria y, al fin, vislumbrar una imagen elocuente de un breve episodio de la historia de la cultura del siglo XVII y de uno de sus más peculiares protagonistas.

Quizá por tratarse de un personaje de perfil novelesco, Juan de Espina ha sido contemplado por la historiografía, fundamentalmente, como un caso pintoresco del Siglo de Oro español al que no merecía la pena dedicar más atención que la de subrayar su extravagancia en referencias puntuales. Entiendo que ha podido influir de forma negativa en esta mirada de soslayo su fama legendaria de mago, que, por otra parte, quizá debería ser más objeto de estudio de los antropólogos, como así ha sido en el caso de Julio Caro Baroja, autor de uno de los trabajos más interesantes sobre el tema. Aun así, la efervescencia de los *visual studies*, la transversalidad de la historia cultural aplicada a distintas disciplinas y el interés por las cámaras de las maravillas han puesto –insisto en que sólo puntualmente– a Juan de Espina en el foco de atención.

Pienso que el uso reiterativo que ha hecho la historiografía de los mismos lugares comunes relativos a Espina y, sobre todo, la ausencia de publicaciones monográficas, exceptuando el opúsculo dado a la estampa hace ya más de un siglo por Emilio Cotarelo y Mori, justifican abordar un estudio sistemático e histórico de su figura. Así, esta investigación debería conducir, por una parte, a completar y corregir los datos históricos referidos a su persona y, por otra, a analizar sus actividades de forma integral y unitaria, de manera que puedan entenderse los distintos aspectos reunidos en la figura del virtuoso o diletante que representa.

Debido a los manuscritos de Leonardo da Vinci que obraban en su poder y a las comedias de magia de José de Cañizares, las facetas de Espina como coleccionista y mago son relativamente conocidas, pero aun así creo que es necesario insistir en estos temas con el fin de completar o ampliar su conocimiento. Del mismo modo, es importante profundizar en algunos asuntos concretos como los relacionados con la música, las pandorgas y la fiesta para poder integrarlos en un análisis que abarque una perspectiva de conjunto.

Existen numerosas correspondencias europeas con este tipo de personaje erudito que atiende al mismo tiempo a la magia natural, a las disquisiciones teóricas sobre el

Estado de la cuestión

Los historiadores han dedicado a Juan de Espina una atención muy parcial, integrada fundamentalmente en el estudio de cuestiones tan diversas como el coleccionismo artístico, los manuscritos de Leonardo da Vinci o la teoría musical. Se han hecho también lecturas globales de su persona, pero hasta el momento sólo ha sido objeto de una monografía. Por tanto, el desarrollo de este estado de la cuestión gira en torno al libro capital y casi fundacional de los estudios sobre Juan de Espina: *Don Juan de Espina. Noticias de este célebre y enigmático personaje*, escrito por Emilio Cotarelo y Mori y publicado en Madrid en 1908¹ (fig. 3).

Es cierto que, por su reducida extensión, más bien habría que considerarlo un opúsculo o un ensayo, pero el caso es que sigue siendo el único libro que lo ha tratado de forma exclusiva y el estudio a partir del cual todos los investigadores, necesariamente y sin excepción, han partido para sus trabajos. Las aportaciones posteriores a la publicación del libro de Cotarelo han sido más bien escasas y la generalidad de los estudiosos ha utilizado las fuentes citadas en él. Sin embargo, y a pesar del alarde de erudición de Cotarelo, no todas las aportaciones al conocimiento de Juan de Espina, como se verá a continuación, le son atribuibles.



3. Portada de *Don Juan de Espina. Noticias de este célebre y enigmático personaje*, de Emilio Cotarelo y Mori (1908). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Don Juan de Espina Velasco (1583-1642). Apuntes biográficos

Débame mi nación,
como a él la virtud,
a mí la noticia de ella

Francisco de Quevedo,
Grandes anales de quince días

Juan de Espina Velasco disfruta del privilegio de haber tenido a Francisco de Quevedo como primer biógrafo. A modo de epílogo de sus *Grandes anales de quince días*, el escritor incluyó una breve semblanza de la vida de Espina con el aparente propósito de ponderar las ejemplares virtudes de un caballero y contraponerlas a las costumbres de una época escandalosa por la corrupción de sus gobernantes. Los *Grandes anales* narran los acontecimientos ocurridos en la transición de los reinados de Felipe III y Felipe IV, y subrayan la necesaria enmienda de las prácticas de gobierno y la restitución de la Virtud. Así, el elocuente arranque de la semblanza avisa de su intención al contar la vida de Espina: «Desquitemos el escándalo de estas vidas y de estas costumbres, con la virtud difundida por todas las partes, artes y ciencias dignas de un caballero que las estudió por logro de ellas propias, pues les fue el discípulo usura de su perfección»¹.

Quevedo indicaba que la nación era deudora de las virtudes de Espina y que su voluntad fue dar noticia de ellas para que su fama no tuviera por término la sepultura. Sin embargo, para ello era necesario «desembarazar [...] el camino de la envidia y de la calumnia», y devolver a Espina la virtud que algunos de sus enemigos habían puesto en duda². Así, trata del honor heredado del linaje de sus padres, de la sabiduría adquirida en las artes y las ciencias, de su carácter recatado y de la gloria de sus colecciones para terminar justificando algunas acciones que fueron motivo de censura por parte de la vulgar opinión.

Musaeum clausum.

Las colecciones

Demás, de que si él afectara común aplauso, fueran más tratables, y permitidas las puertas de aquel museo, que antes con riguroso estatuto estaban defendidas, y escusadas al mayor número de los hombres.

Jerónimo Alonso de Salas Barbadillo,
Curioso y sabio Alexandro

«Abreviatura de las maravillas de Europa»

«Culto edificio»

Tras haber levantado acta del fallecimiento de Juan de Espina y hecha la lectura del testamento y las mandas, los testamentarios Juan Vázquez de Mendoza y Vicente de Sosa comenzaron los preceptivos trámites para la confección del inventario de los bienes hallados, su subasta en pública almoneda y la subsiguiente venta de la casa según los deseos expresados por Espina:

Joan Vázquez de Mendoza y Viçente de Sossa testamentarios Ynsolidun de don Joan de Espina Velasco = Dezimos que por su fin y muerte han quedado unas cassas en esta dicha villa en la calle que llaman de san Joseph que son las en que murió y otros vienes muebles además de los que por su testamento y memorias escriptas de su mano manda a Su Magestad dios le guarde que para que en todo tiempo conste dichos vienes que son a Vuestra Magestad, pedimos y suplicamos mande hacer el ynbentario de ellos por ante escrivano y en forma y tassación dellos. Y echo se haga almoneda en forma para que se cumpla su testamento y que las dichas casas se traygan al pregón los términos del derecho y se rematen en la persona que más diere por ellas pedimos justicia¹.

Si bien el gran protagonista de este trabajo es Juan de Espina, su casa, que Quedo denominó «abreviatura de las maravillas de Europa»², alcanzó una singular relevancia indisolublemente ligada a su dueño. El imaginario colectivo otorgó a la casa una entidad propia, casi a modo de *alter ego* de Espina, y la convirtió en un lugar encantado y preñado de prodigios. Así, el padre Sebastián González escribió en la glosa de su muerte que «era humor peregrino, y su casa parecía encantada»³. Este carácter de la casa como espacio modelado por Espina a su imagen y semejanza lo refleja, igualmente, Luis Vélez de Guevara en *El diablo Cojuelo* al decir que su «célebre casa, y peregrina silla son ideas de su raro ingenio»⁴. Incluso se puede encontrar algún pasaje en el que, en un contexto de mágicas hechicerías, un personaje del texto anónimo *La muleta del Conde-Duque* conjura a una fantasmal aparición «de parte de la casa de don Juan de Espina»⁵.

Otro de los textos que fantasean con las maravillas de una mansión semejante a la de Juan de Espina es la escena de la novela *Casos prodigiosos y cueva encantada*, publicada en 1628 por Juan de Piña, notario de profesión y amigo de Lope de Vega. En el marco de un pasaje fantasioso, en el que su protagonista Juan Bernardo recalca en una casa misteriosa habitada por un curioso personaje trasunto de Juan de Espina, la presenta en términos hiperbólicos y palaciegos, destacando en la introducción su admirable fábrica, belleza, proporción y riqueza, así como la distribución de sus estancias:

Halléme, dijo don Juan, en una casa, en medio de unos prados amenos y deleitosos jardines de flores y maravillas, donde la primavera hacía su habitación, en tanto que no en los de Chipre con la diosa, y en los pensiles con la admiración. La puerta, de peregrina arquitectura, las ventanas de balcones y rejas, la fachada labor mosaica, el pórtico no visto hasta allí, la delantera de solos cuarenta pies y doscientos de fondo, si por la mayor extrañeza del mundo había en ella cuantos nombres tienen lo que hay en los palacios reales, reducido a tal epitome y proporción, que no le faltó más de una cosa necesaria [...] Tenía zaguán, patio, salas, cuerdas, cámaras, retretes. Los cuartos eran tres: corredores, bóvedas, oficinas y cuanto se halla en el más alcázar; las fábricas, con excelencia de dinteles, jambas, dórico, cornisas, zocos, tizones, techos dorados, pavimentos, paredes con lazos y peregrinas labores, también de oro; lo mosaico, lo sutil, y la cuenta de los pies cúbicos y cuadrados, y todo el arte de la matemática, advertido a la elección para la hora en que a la fábrica se había de dar principio⁶.

No deja de ser un imaginativo texto que no tiene por qué responder a la realidad de la casa de Espina, pero sí refleja parte de esa leyenda que se generó en torno a su morada y el general deseo de acceder a su interior. Igualmente, el poeta y relevante miembro de las academias literarias Anastasio Pantaleón de Ribera subraya, además de la pretensión de verla, la belleza del «culto edificio» y la «argumentosa arquitectura» en la que «el arte mejoró la idea», anticipando así uno de los temas recurrentes de la estética

El camarín, «retrete de la curiosidad»

La riquísima tradición coleccionista y anticuaria desarrollada en Italia hace gala de una gran variedad terminológica aplicada a este tipo de espacios dedicados al estudio y a la acumulación de curiosidades. De entre todos ellos, Findlen y Franzoni recuerdan algunos como *studio*, *scrittoio*, *camera*, *camerino*, *galleria*, *stanza*, *casa*, *guardarroba*, *studiolo*, *museo*, etcétera, diferenciados por el carácter reservado de los más antiguos, y el público y abierto de los más modernos⁴⁵. Pero en España, durante la primera mitad del siglo XVII, además de la habitual y simple alusión a las colecciones de tal o cual casa, es precisamente este término, *camarín*, el más usado para referirse a las estancias o cámaras dedicadas a contener los objetos curiosos o de valor. Así, ya se ha visto cómo Castillo Solórzano hacía mención a los camarines de Espina.

La definición de los espacios que albergaban las colecciones resulta tan importante para entenderlas como las piezas que las conformaban y su disposición. Los estudios históricos que han tratado sobre el origen de los museos y las colecciones artísticas y científicas en el ámbito español han hecho un uso sistemático de términos como *galería*, *gabinete*, *museo*, *cámara de las maravillas* y, en pocas ocasiones, *camarín*, debido fundamentalmente a la asimilación de los nombres usados en otros contextos geográficos y culturales como el italiano, francés, inglés y alemán. Para el caso español de la primera mitad del siglo XVII se podrían descartar los términos *gabinete* y *galería*⁴⁶. *Gabinete* no consta en el *Tesoro de la lengua española* de Covarrubias y sólo aparece en su tercera acepción, con un significado similar al de *camarín*, en el tomo cuarto del *Diccionario de la lengua castellana* de 1734, esto es, «la pieza que suelen tener las señoras, para peinarse y componerse: cuyas paredes suelen estar adornadas de espejos, pinturas y figuras pequeñas, y otras semejantes buxerías que la hacen vistosa y divertida»⁴⁷. Si acaso tiene algún sentido en el siglo XVII sería el de junta o consejo de gobierno o lugar donde se despachan los asuntos del poder⁴⁸. El término *galería* no viene al caso porque no se usa en España para esta acepción, sirviendo más para nombrar un espacio arquitectónico. Es equivalente, en cualquier caso y principalmente para el ámbito italiano, a *museo*, o sea, lugar público de exposición⁴⁹. El tomo segundo del *Diccionario de la lengua castellana* (1729) define *camarín* como «aposento o sala pequeña, retirada de la común habitación, donde se guardaban diferentes buxerías, barro, vidrios, porcelanas y otras alhajas curiosas y exquisitas»⁵⁰. Contemporáneo a los inicios de Juan de Espina como coleccionista, Sebastián de Covarrubias dice del *camarín* que es «el retrete donde tienen las señoras sus porcelanas, barro, vidrios, y otras cosas curiosas»⁵¹. Así, teniendo como primera referencia esta serie de definiciones, se puede advertir que el principal concepto asociado a la palabra *camarín* es el de espacio en el que se guardan los objetos exquisitos al que se añaden las connotaciones de lugar retirado y apartado de las zonas públicas de una casa, así como su carácter femenino.



19. Atribuido a Domenico Remps, *Scarabattolo* (gabinete de curiosidades). Segunda mitad del siglo xvii. Óleo sobre lienzo, 99 × 137 cm. Florencia, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure.

Este afán por complacer a Felipe IV, dirigiéndole cual arbitrista un memorial para perfeccionar la música de la Real Capilla y pidiendo clemencia ante el castigo sufrido, según él por injustas acusaciones, incide en la línea ya expresada en su testamento de 1624, en el que da fe de su deseo de dejar las curiosidades y cosas de valor al rey. Sin embargo, ya presente su obsesión por el secreto, oculta todos esos bienes cuya excelencia sólo pondera cuando habla de «las cosas echas con gran quiriosidad gran artificio y gran arte por grandes hombres que en el disurso de la vida an obrado que podrá ser que no aya oy en el mundo quien las sepa açer»⁹⁹. Al menos, llega a concretar algunos objetos entre los *artificialia* como «caxas de curiosidades» y, entre el mobiliario destinado como pago a su testamentario, dispone «que tome dado para sí sin obligaçión de nada doce sillas bordadas que están en la sala y quadra alta y un escritorio y bufete de ébano y marfil alxadreçado»¹⁰⁰.

Puede resultar arriesgado atribuir a Espina una sistematización de las formas de generación del conocimiento y de la acumulación de sus objetos artificiosos y naturales con un fin cognoscitivo¹³⁹, pero quizá pudo sentirse más cómodo con los nuevos paradigmas del saber que renegaban de las caducas categorías aristotélicas¹⁴⁰. Esto se podrá ver cuando, al hilo de su discurso sobre la recuperación del perdido género enarmónico, asigne a la demostración matemática la certeza sobre la autenticidad de su sistema, en contraposición a la vulgar opinión y a la autoridad escrita. Así, se pueden entender sus colecciones no tanto como el acopio y definición de las maravillas de la naturaleza cuanto el teatro de operaciones del curioso, del ingenio especulativo de los artífices y de los prodigios técnicos capaces de revelar los secretos de la naturaleza y generar el consecuente desengaño, esto es, la evidencia científica.

«Hombre de *sciencia*»

La presencia de la ciencia y su instrumental en las colecciones de los siglos XVI y XVII llegó a convertirse en una categoría en sí misma, ligada a los objetos de artificio o *curiosa*, y que atendía a la denominación de *científica*. La división de categorías coleccionables en un museo realizada por Samuel Quiccheberg en 1565 dedicaba la cuarta clase a los instrumentos matemáticos como astrolabios, esferas, cilindros, cuadrantes y relojes, incluidos en la misma categoría que los instrumentos de música¹⁴¹.

De entre las colecciones españolas de instrumentos científicos destacaron las de dos hombres que, por su oficio de armas, gustaron de acumular gran cantidad de instrumentos matemáticos, siempre vinculados al ejercicio de la artillería y fortificación, e imprescindibles asimismo para la navegación. La del marqués de Leganés, «general de la Artillería, de la Cámara de su Magestad, de los Consejos de Estado, y Guerra», fue proverbial y de ella decía Vicente Carducho que, al modo de la Escuela de Arquímedes, «sobre espaciosas mesas se veían globos, esferas, cuerpos regulares, y otros instrumentos matemáticos, y geométricos» que servían a Julio César Firrufino, catedrático de matemáticas y artillería de Su Majestad y de los Reales Estudios, para impartir sus lecciones en casa del marqués¹⁴². El otro es, cómo no, Vincencio Juan de Lastanosa, que también poseía esferas, globos terráqueos, compases, pantómetros, cuadrantes y anteojos de larga vista, esto es, telescopios¹⁴³ (fig. 20).

De la afición y dedicación de Juan de Espina a las ciencias y de la importancia de la demostración científica que expresaba en su *Memorial* son ilustrativas las palabras que escribió Quevedo en su semblanza de los *Grandes anales*. Tanto parecía el empeño de Quevedo en ponderar las virtudes de Espina para desagravio de las acusaciones y ofensas a las que había sido sometido que el arranque de su texto subraya precisamente este carácter virtuoso y docto en artes y ciencias: «Desquitemos el escándalo de estas



20. Jan Brueghel el Viejo, *La Vista* (detalle). 1617. Óleo sobre tabla, 64,7 × 109,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

vidas y de estas costumbres, con la virtud difundida por todas las partes, artes y ciencias dignas de un caballero que las estudió por logro de ellas propias, pues les fue el discípulo usura de su perfección»¹⁴⁴.

Decía, además, que «fue docto en aventajar el conocimiento de la música y de la pintura y otras ciencias», y que «en la práctica ejecutó con mucha aprobación las verdades de la teórica, no admitiendo apariencias ni sofisterías en cosas sujetas a la demostración»¹⁴⁵. El mismo Espina corrobora en su *Memorial* las palabras de Quevedo al proponer la demostración matemática como único método e irrefutable argumento de autoridad para el conocimiento del mundo y, sobre todo, de la verdadera naturaleza de la música, siendo, de la misma manera, aplicable a cualquier otra ciencia, como se encarga de apuntar: «De aquí a que el mundo se acabe, no se perderán las demostraciones que yo he inventado, para hacerla y obrarla con verdad, porque nunca se pierde lo que se llega a poner por demostración, como no se perderá el compás para medir el peso para pesar y el número para contar»¹⁴⁶.

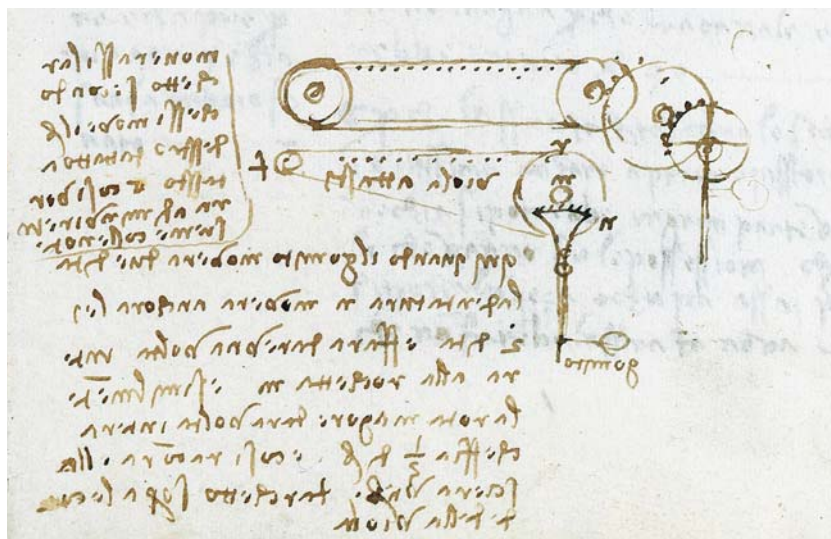
De hecho, explica que a comienzos del año 1619 se inició en la ciencia de la música sólo tras haber estudiado, «con gusto y cuidado», «aritmética y todos los géneros

Camarín moralizado

Más allá de las consideraciones vertidas por Juan de Piña, Lope de Vega y Zárte sobre la calidad intrínseca de la pintura de Rubens —es decir, sobre sus cualidades estéticas—, hay en sus textos un sentido moral que pondera las virtudes del retratado. La lectura de una pintura trataba principalmente de explicarla, de desvelar su mensaje o, al menos, su historia. Del retrato ecuestre, como decía Pacheco, en primer lugar destaca Piña su semejanza con el retratado («tan parecido, que dudara el alma si le animara»²²⁸) y, por otra parte, realiza una lectura que implica consideraciones de tipo moral e histórico, subrayando la virtud y majestad del «monarca de los dos mundos», Felipe IV. Lope de Vega intenta en su poema, incluso, introducir un matiz estoico en la alabanza del rey cuando escribe que «estaba el joven dulcemente bravo / con el fuerte bastón poniendo un clavo / a la rueda veloz de la fortuna, / con que no podrá temer ninguna», sugiriendo así —según explica Vosters— «que Dios le ha dado el supremo poder terrenal, simbolizado en el bastón-martillo que domina hasta la inestimable Fortuna, entrando un clavo entre sus rayos»²²⁹.

Juan de Piña presenta el retrato ecuestre de Felipe IV como la primera de una serie de pinturas que conforman algo parecido a una galería de la fama donde, además de los oportunos comentarios sobre los avatares históricos de los retratados, incluye siempre una lectura moral que incide en sus virtudes, fama y superación de la muerte a través del milagro revivificador de la pintura²³⁰. Así, la galería que don Juan Bernardo contempla en la casa del supuesto Juan de Espina consta, además del de Rubens, de retratos de destacados miembros de la casa de Ribadeo. Inicia la descripción con el de don Rodrigo de Villandrando (h. 1386-h. 1457), honrado por Juan II con el título de conde de Ribadeo en 1441²³¹, al que siguen los retratos de algunos de sus ilustres descendientes como Rodrigo de Silva Mendoza y Sarmiento (1600-1664), marqués de Alenquer, II conde de Salinas, conde de Ribadeo y duque de Híjar²³²; y su padre, el «virey de aquel reino Lusitano» y renombrado poeta, Diego de Silva y Mendoza (1564-1630), I conde de Salinas y I marqués de Alenquer²³³. Aunque semejante encomio de los condes de Salinas y de la casa de Ribadeo por parte de Piña posiblemente responde más a algún interés propio que a una auténtica galería de la fama poseída por el dueño de la casa o por Espina, resulta significativo de cómo las colecciones pictóricas de retratos de las casas principales obedecían, por una parte, a una pretensión legitimadora del linaje de las familias y, por otra, a una alabanza de las virtudes nobiliarias como ejemplares de una moral política²³⁴.

La idea de la pintura como superación del tiempo y de la muerte y como fijación de las hazañas heroicas y virtuosas se encuentra por doquier en toda la tratadística española del siglo XVII, llegando a constituir un tópico al que teóricos y literatos recurrían con frecuencia. Así lo expone, por ejemplo, el *Memorial de los pintores de la*



41. Leonardo da Vinci, *Mecanismo para una «viola a tasti»*. Dibujo en *Tratados varios de fortificación estática y geometría*. «Codex Madrid II», fol. 76r. Siglos xv-xvi (según nota manuscrita posterior se empezó a escribir en 1491). Manuscrito, 220 × 150 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

ninguna obra de Leoni, pero sí pudo adquirir dos de los tesoros conservados por el escultor, los magníficos manuscritos de Leonardo da Vinci que hoy guarda la Biblioteca Nacional de España³⁷⁸, conocidos como los *Manuscritos de Madrid* (fig. 41). Al menos eso es lo que la relativamente amplia historiografía sobre el asunto ha venido a considerar —o a especular— porque, tal y como los historiadores han puesto de manifiesto, no se conserva ninguna noticia fidedigna de que ambos manuscritos de la Biblioteca Nacional se correspondan con los que poseyó Espina³⁷⁹. Sean los mismos o no, se sabe por diversas fuentes que la librería de Juan de Espina albergaba dos volúmenes manuscritos de Leonardo da Vinci.

La noticia más relevante, por tratarse del testimonio de una observación directa, es el comentario hecho por Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura*. Relata, como ya se ha citado en repetidas ocasiones en estas páginas, su visita a la casa de Espina el día 10 de abril de 1628, y cuenta que «allí vi dos libros dibujados, y manuscritos de mano [al margen: Libros de Leonardo de Vinchi] del gran Leonardo de Vinchi de particular curiosidad y doctrina»³⁸⁰. Este hecho parece ser de la suficiente importancia para Carducho como para incluir una nota temática impresa al margen, a modo de aviso para el lector. Sin embargo, la versión del informe de la visita de Carducho que Espina adjuntó al *Memorial* enviado a Felipe IV no hace alusión alguna a dichos

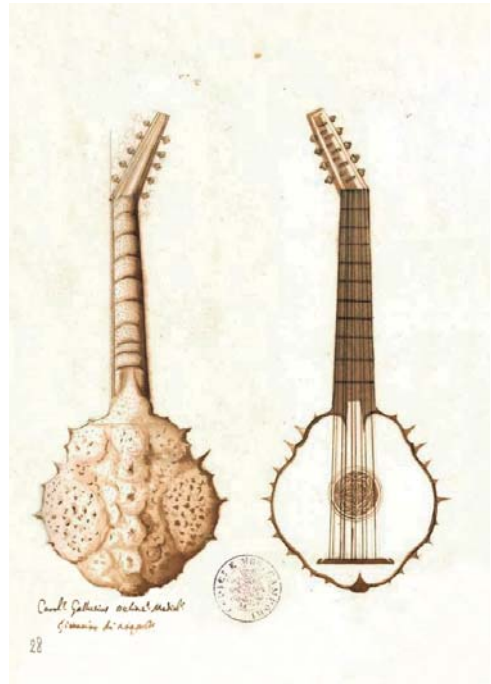
«Música cabal y perfecta»

Si yo ubiera de echar la culpa al sueño, al rarísimo ynstrumento se la hechara: no digo bien al admirable maña de don Juan de Espina se la atribuyera; pues nada de aquello fue sueño: sino una elebación reservada a la música.

Alfonso de Batres, *Vejamen*

La curiosidad de Juan de Espina era inagotable. A su declarado interés por el arte, los libros, la catóptrica, la magia natural y la astrología hay que sumar su dedicación a la música. La historia ha conservado su nombre ligado al de Leonardo da Vinci, al mago presentado en los tablados por José de Cañizares, al estoico arrepentimiento de Rodrigo Calderón y a los cuchillos de su ajusticiamiento, pero, al fin, fue el estudio de la música el que le mantuvo en vilo por las noches para tratar de desentrañar sus recónditos secretos. Como ya se ha visto, escribió un memorial que dirigió a Felipe IV con el que pretendía convencerle de la imperiosa necesidad de la reforma del sistema de afinación de los instrumentos y de acomodarlos al sistema perfecto que él había resucitado, a saber, el desaparecido y todopoderoso género enarmónico con el que Orfeo y los antiguos obraban maravillas y prodigios sobre los ánimos y la naturaleza.

Este capítulo trata, por tanto, de acercarse a los experimentos y teorías de Espina en torno a la música y el género enarmónico, pero también a su colección de instrumentos y a otro tipo de actividades musicales más lúdicas como los saraos y las carnavalescas pandorgas que incluía en sus concurridas fiestas. Así, el desarrollo del tema de este capítulo dedicado a las actividades musicales de Espina va a tener como bases documentales principales el *Memorial* y algunas de las relaciones de fiestas, y va avanzar al hilo de la presentación de todas las personas relacionadas con la música que van apareciendo nombradas en los textos. De esta manera, tomo el círculo musical o «salón»¹ de Juan de Espina como marco conceptual a través del cual ir abordando tanto a los personajes que lo conforman y con los que intercambia conocimientos, como sus teorías sobre la



51 y 52. Órgano de campanas y Guitarra de concha. Dibujos en *Catálogo del Museo Settala*, vol. 2. Tinta parda sobre papel. Siglo XVII. Manuscrito, 340 × 280 mm. Módena, Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria.

las manos, un clavicémbalo en el que, además de sonar al tocarlo, salen danzando unas figurillas... Aunque más adelante volveré a este pasaje, me permito transcribirlo ya en su totalidad por ser muy ilustrativo del contexto en que se conciben este tipo de autómatas musicales y su función admirativa:

Bolvamos a nuestro hilo, y pues estamos a vista de la muerte, veamos algo, que no aya más que ver, antes que la corte el viejo, que devana. Sea en buena hora, dixo Clarín. Buelve los ojos a essas dos casas, que no avido [*sic*], ni ay, ni avrá, otras dos como éstas en los Orbes. La primera es de don Juan de la Espina; la segunda del canónigo de Milán: velas registrando poco apoco. Mira essos jardines en la sala; las figuras de bulto que andan; los instrumentos que se oyen, y ven, y no se ve quién los tañe. Essas quadras, ya llenas, ya vacías de pintura, sillas, y adorno. Pisa essa tabla, y saltará un leo; essotra, y saldrá una dama; y todo es arte, y todo lo alcança el hombre.

No es tramoya de apariencias, sino verdad; y es verdad que es tramoya; porque está minada la casa toda³⁵.

«La admirable lira de don Juan de Espina»

Durante su estancia sevillana, Juan de Espina dedicó su tiempo a la redacción de un texto en forma de memorial que tenía como destinatario a Felipe IV. El *Memorial* (véase fig. 5) está escrito en torno a 1632 y tiene como objetivo principal convencer al rey de la imperiosa necesidad de reformar el sistema de afinación de los órganos de la Real Capilla para acomodarlos a los intervalos perfectos del género enarmónico, que constituía —en opinión de Espina y a diferencia del imperfecto que se venía usando— el auténtico género capaz de la cabal y verdadera música que practicaban los músicos de la Antigüedad¹⁸⁸. Para ello, muestra al rey las firmas o avales de diversos músicos, muchos de ellos vinculados a la Cámara de Su Majestad y a la Real Capilla, a modo de argumento de autoridad que validara sus experimentos. Éstos los desarrolla con diversos instrumentos de trastes como la guitarra, la vihuela de arco y la lira de arco, o sea, el *lirone*, a los que añade trastes —o los divide— para acomodarlos al género por él inventado.

Posiblemente, Juan de Espina eligió estos instrumentos por la relativa facilidad con que se podían mover los trastes para ajustarlos a las distancias precisas y añadir otros para completar los intervalos que faltaban en los géneros diatónico y cromático. La vihuela de arco —denominación española de la viola da gamba— era un instrumento de arco de seis cuerdas y con un mástil relativamente capaz de acoger más trastes de los ordinarios. Aun así, hay que tener en cuenta que la añadidura de trastes complicaba en extremo la labor del instrumentista, acostumbrado a la afinación ordinaria. Más complejo todavía resultaría tañer una lira de arco —o *lirone*— adaptada al género enarmónico. Se trata de un instrumento de cuerda frotada de forma parecida a una viola da gamba, que se toca con arco y se apoya entre las piernas, pero que suele tener trece cuerdas. Su principal función es el acompañamiento de las voces, ya que está pensada para hacer de soporte armónico, es decir, generar acordes con un sonido continuo. Por tanto, a la intrínseca complejidad del instrumento se sumaba la dificultad de tocarlo con más trastes de los habituales. Si bien en Italia era de uso más o menos habitual, en España constituía una rareza, remitiendo antes a asuntos mitológicos y poéticos que a una práctica real entre los músicos de la época¹⁸⁹.

La mágica lira

Tanto debió de insistir Espina en ponderar sus habilidades con la lira que, ligado a su ya bien consolidada imagen y fama de mago y nigromante, su arte trascendió hasta el punto de ser merecedor de unas extremadamente elogiosas líneas —incluso paródicas— escritas por Francisco de Quevedo, que vinculan la armonía de su instrumento con los poderes mágicos de la lira de Orfeo y el dominio de la naturaleza (fig. 64):

La lira científica

Posiblemente, Juan de Espina no pretendía hacer crecer el trigo ni emular a Orfeo obligando a la naturaleza con su lira, ni hacer ningún otro tipo de milagro. Su interés, más bien, estribaba en la demostración científica de la perfección del género enarmónico y la adecuación de los instrumentos a tal fin. En cambio, sí estaba influido, siguiendo el signo de los tiempos, por la recuperación de la Antigüedad y de las cualidades expresivas de la música, que en teoría se habrían perdido con la desaparición del género enarmónico y la pervivencia únicamente de los géneros diatónico y cromático. Sin embargo, la regeneración del poder expresivo de la música en su opinión era viable sólo a través del estudio de las proporciones y de la demostración matemática de que eran posibles otros intervalos a los practicados por sus contemporáneos. A tal fin dedicó sus horas de estudio y sus experimentos con instrumentos que vino a llamar «científicos» o «perfectos», quizá lejos de las consideraciones mágicas, míticas y literarias vistas en los párrafos anteriores.

Sin embargo, de nada servían sus intentos si no venían avalados por los músicos relevantes del Madrid de su tiempo, única forma de que Felipe IV, al que iba dirigida en última instancia su propuesta, la aceptara y valorara. Así, dio su lira al examen de la única autoridad madrileña en el instrumento, el músico de la Real Capilla y tañedor de lira de arco y bajón Francisco de Valdés. Lo presenta como el primero de los músicos en firmar las certificaciones de la validez de sus experimentos y de su habilidad con la lira, continuando así con la puesta en escena de sus méritos con la que arrancaba el texto. Considerando las diferentes calidades de las opiniones de los hombres, Espina expresa que sólo tiene en cuenta las de los que alcanzan lo que persiguen, como los músicos de los que ha recabado las firmas:

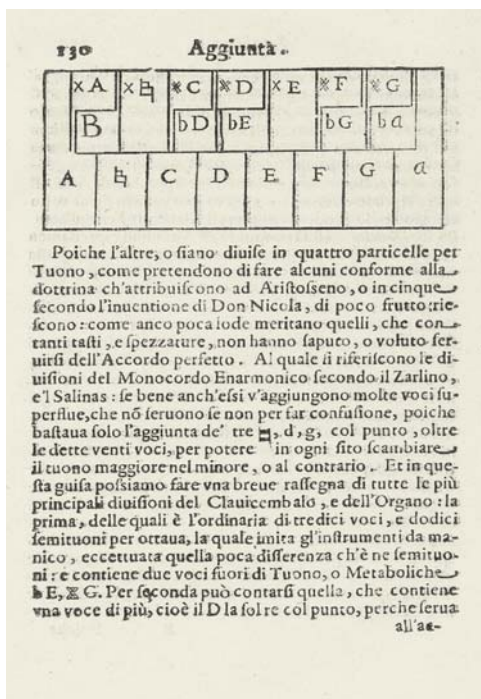
cuando de los que tienen fama y profesan una cosa, son alabados y así se las doy yo, de tener tan grandiosos papeles en mi abono de los compositores, firmados de sus nombres y de tener uno de Francisco de Valdés, muy general tañedor que tañe la lira en la capilla de V. M., que dice de esta manera: Digo yo, Francisco de Valdés, que he oído tañer la lira a don Juan de Espina Velasco y según lo que yo entiendo de ella y he visto y oído en otros es digno de eterna alabanza y de que se levanten estatuas, cuando no por tantas cosas de ingenio como exercita, por sola ésta la merecía según lo merecen todos los que dan principio a cualquier cosa memorable, y por verdad de que lo siento así lo firmé de mi nombre, Francisco de Valdés²⁰².

En esta ocasión, el músico firmante no certifica la perfección del instrumento sino que valida con exagerados elogios las capacidades y virtudes del propio Espina con la lira de arco, con la que demuestra oportunamente «todas las dieses enarmónicas que tiene el diapasón, y de la suerte que yo hacía todas las distancias de ellas, en la lira». Un caso similar de demostración ocurre en el relato hecho por Espina de aquel médico que se presentó en su

Resulta sintomático que estos mismos autores napolitanos y otros compositores italianos de madrigales conformaran el repertorio habitual del conjunto de violas que mantenía en Roma el cardenal Francesco Barberini (véase fig. 47) y que sirvió a su secretario, Giovanni Battista Doni, para poner en práctica sus experimentos enarmónicos. De forma simultánea al *Memorial* de Espina y al primer tratado de Jovenardi, se desarrolló en Roma, en torno a Francesco Barberini y a la Accademia dei Lincei, de la que era miembro, un profundo interés por la recuperación de los modos griegos, de la música antigua y del perdido género enarmónico²³⁰. Así, los mismos madrigales de Gesualdo interpretados con el «consierto de vihuelas» al que hacía referencia Jovenardi en su tratado de 1653 como ejemplo de la práctica de las proporciones perfectas, se interpretaban también, con los mismos fines, por este conjunto de violas de Francesco Barberini. De hecho, el propio Doni llegó a inventar un sistema modificado de afinación de las violas que llama *viole diarmónici* e, incluso, un sistema de anotación para la música de Gesualdo adaptado a estas violas con una nueva tablatura y símbolos como puntos que indicaban las notas enarmónicas²³¹.

Además, Doni inventó en colaboración con Pietro della Valle²³² numerosos instrumentos perfectos de tecla y de cuerda tales como el *violone panarmonico* (fig. 68), los violines diarmónicos y su famosa *lyra barberina*, a la que dedicó un libro editado póstumamente²³³.

Al respecto de la redacción de este libro y de alguna consideración sobre el talento propio y la invención de instrumentos capaces de reproducir las consonancias perfectas de los antiguos, transcribo unas líneas extractadas de una carta del 27 de octubre de 1633 de Doni a Galileo Galilei —el más relevante miembro de la Accademia dei Lincei— en las que se pueden apreciar semejanzas con las palabras que Espina repite sistemáticamente en su *Memorial*:



68. *Diapasón del «violone panarmonico»*. Grabado en *Compendio de' generi, e de' modi della musica*, de Giovanni Battista Doni (Roma, Andrea Fei, 1640, in-4º). Madrid, Biblioteca Nacional de España.



80. Pieter van Laer, *il Bamboccio, Autorretrato con escena de magia*. Hacia 1635-1638. Óleo sobre lienzo, 80 × 114,9 cm. Nueva York, The Leiden Collection.

mundo, acosado por las fantasías diabólicas de la arcana sabiduría, por las veleidades del conocimiento y los cánones enigmáticos indescifrables, por lo incantable de la música imposible –*diabolus in musica*– y rodeado de los símbolos estoicos de la caducidad de la vida, de lo fungible de una vela y del recuerdo permanente de la muerte.

1 María del Mar Rey Bueno y Miguel López Pérez plantearon dividir el congreso *El inquiridor de maravillas* dedicado a Vincencio Juan de Lastanosa en cinco secciones: Colección, Jardín, Laboratorio, Biblioteca y Salón. Tomo la última de las secciones, «Salón», para enmarcar lo proyectado para este capítulo dedicado a Espina y la música, fundamentalmente en las páginas dedicadas a la enarmonía; el *salón* entendido como el círculo de las rela-

ciones sociales, políticas, artísticas, literarias, musicales y científicas en el que contextualizar a Espina. Véase su artículo «Vicencio Juan de Lastanosa, inquiridor de maravillas: análisis de un gabinete de curiosidades como experimento historiográfico», en REY BUENO Y LÓPEZ PÉREZ 2011, pp. 9-55, esp. p. 15.

2 GAYANGOS 1862, pp. 492-493.

3 QUEVEDO «SEMBLANZA» 1852, p. 219.

Tramoyas y tropelías o de la magia natural

Mas qué diré de las tramoyas?
O vanidad de vanidades, y todo vanidad!

Jerónimo de Salas Barbadillo, *El curioso y sabio Alexandro*

La mirada que cada época proyecta sobre los asuntos y los personajes históricos atiende no sólo a variantes metodológicas, sino también al enfoque sobre diversos objetos de atención. De una u otra manera, y con más o menos intensidad, Juan de Espina siempre ha estado presente. Pero ni en todos los momentos se le ha contemplado y juzgado desde el mismo punto de vista ni se han resaltado los mismos temas de entre los que le conciernen. Si en la primera mitad del siglo xx destacó el interés por su personalidad peregrina y heterodoxa, y si en los últimos decenios se observó al coleccionista y al músico teórico, los siglos XVIII y XIX supieron de su existencia a través del mago que triunfó en los tablados. El dramaturgo José de Cañizares inventó un personaje de nombre don Juan de Espina que protagonizó dos de sus más exitosas comedias de magia. Evidentemente, Cañizares recogió fragmentos de la personalidad de Espina que habían quedado en la memoria colectiva para dar forma a un personaje de comedia que llegaría a convertirse en paradigma del mago para los lectores y espectadores hasta las postrimerías del siglo XIX y que, incluso hoy, sigue influyendo en algunas miradas históricas. A este «segundo Juan de Espina» está dedicado el último de los apartados de este capítulo, en el que se trata de analizar por qué sus múltiples facetas quedaron básicamente reducidas a la del nigromante de comedia. También sus contemporáneos vieron en Espina a un extravagante y temido mago que obraba prodigios inexplicables. Así, atenderé a todas estas miradas sobre la vertiente mágica de Espina, a los números de tropelías y tramoyas que escenificó e, igualmente, a las disquisiciones que sus coetáneos se plantearon sobre la magia natural, su licitud y su carácter científico o diabólico.

Magia phonurgica. *Se oye pero no se ve*

Por no abandonar ese terreno de la música virtual y desmaterializada, algunos escritores atribuyeron a Espina tropelías en las que la música tenía un especial protagonismo. En la novela de Juan de Piña *Casos prodigiosos y cueva encantada*, don Juan Bernardo, siguiendo con el relato que hace a su amada de la fabulosa visita a la casa encantada del personaje remedado de Espina, cuenta que había fiestas y tempestades fingidas, y que sonaba una música celestial cuyo origen era imposible saber: «Fingía fiestas y tempestades; las fiestas de músicas y voces diversas, celestiales si no vistas, sólo oídas; parecía haber juntado allí los coros angélicos, a cuya dulzura, paró el aire y el sol»².

La cita está inmersa en un pasaje de fantasía en el que, a la cuenta de las maravillas de la casa, añade los autómatas que se paseaban por los corredores, y los truenos y tempestades con los cuales simulaba que se derrumbaba el edificio. Para un tiempo como el actual en el que la reproducción fonográfica y la transmisión del sonido están plenamente asumidas, quizá pueda resultar llamativo el carácter casi milagroso atribuido a un hecho como el de oír música o sonidos cuyo origen se desconoce. Así, el adjetivo *celestial* que usa Juan de Piña parece tan alusivo a la dulzura de la música oída como al desconocimiento de la fuente o a su origen divino. Hay que considerar, en cualquier caso, que entre la multiplicidad de significados simbólicos que la época atribuía a la música o al verbo, se encontraba el de ser transmisor de los mensajes de la divinidad, en sí misma invisible a los ojos de los humanos e inaprensible al entendimiento. Así, la música litúrgica quedaba parcialmente oculta a los feligreses, que oían pero no veían a los músicos, situados en un coro en alto, simulando los coros angélicos, tal y como describe Juan de Piña la misteriosa armonía que se percibía en la casa. Igualmente representativa de las creencias supersticiosas en torno a los sonidos milagrosos es la famosa historia de la campana de Velilla, que en 1625 tocó aparentemente sola durante varios días y a la que se atribuyeron agüeros y profecías de la decadencia de España. Curiosamente, uno de los testamentarios de Juan de Espina, el doctor Juan de Quiñones, alcalde de Casa y Corte, escribió un libro sobre el milagroso asunto titulado *Discurso de la campana de Vililla* (fig. 81). Antonio Pérez, abad del monasterio de San Martín de Madrid, da fe en la aprobación del libro del origen divino de los toques, afirmando que Quiñones demuestra que «la lengua de una campana es lengua, no nigromántica, ni diabólica, ni astronómica, sino divina [...]»³.

Piña recurre a la percepción de música sin ver quién canta y quién toca como un elemento mágico equiparable al milagro de escuchar a los coros angélicos parando el aire y el sol; o, en su lugar, igualmente asimilable al diabólico pacto con el demonio de un nigromante del que se contaba que, en Bolonia, había demostrado a un amigo suyo, eminente tañedor de viola, que sus «suonatori» alcanzaban lo que él era incapaz de tocar.



82. Atribuido a Juanelo Turriano, *Autómata musical de una dama de corte española con laúd*. Segunda mitad del siglo XVII. Madera, hierro, lino y brocado de seda, 43 cm de altura. Viena, Kunsthistorisches Museum.

entiendo que en referencia al famoso instrumento de tecla cuyas cuerdas eran frotadas por ruedas, construido por Raimundo Truchado y que estaba en la catedral de Toledo¹⁴. Los otros dos instrumentos tenían forma de columna y las cuerdas se alojaban en el interior de los fustes, resonando en una caja que hacía las veces de basa. Los registros de estos instrumentos eran de discante, bandurria y guitarra; los sones, la mariona y el canario en el primero, y la gallarda en el segundo¹⁵.

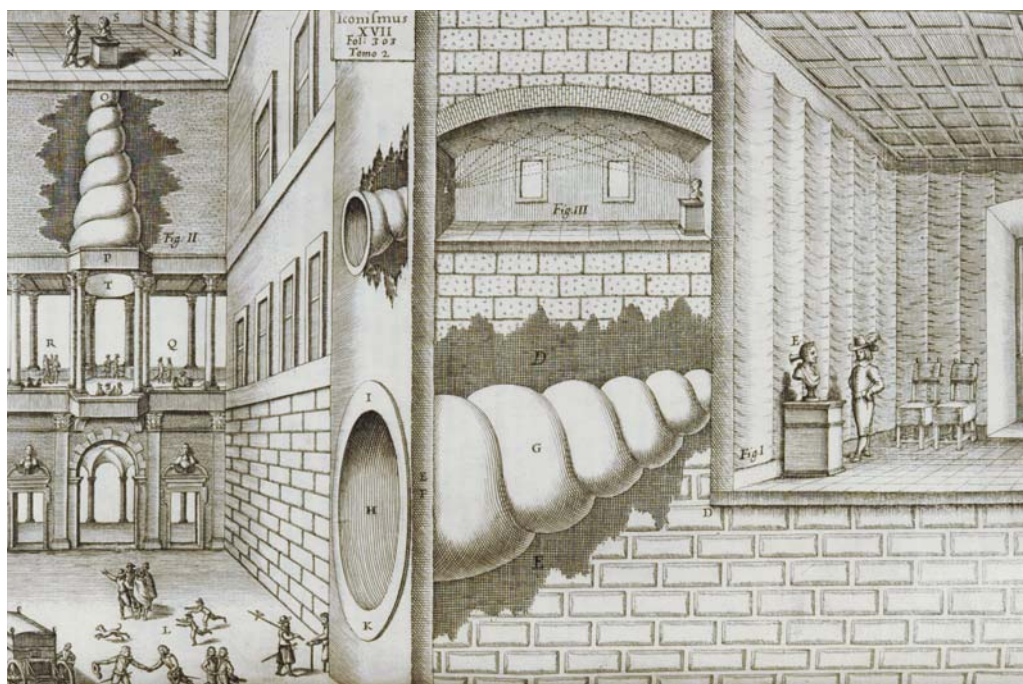
Don Juan de Espina, sugeto estudioso, singularmente aplicado a depurar las diversiones matemáticas, y tropelías físicas en la oculta virtud de la Naturaleza; reside en Madrid con fama de mágico natural, logrando aplauso común, por los singulares prodigios, que obra por su arte. Por su fama, unos le buscan sabio, quando otros le temen echicero; pero Espina, por desahogo de las tareas de su estudio, le ocupa muchas veces en dar algunos chascos, no sin la juiciosa idea de procurar en el disfraz de las burlas, las virtuosas, apreciables veras de favorecer a sus confidentes, corregir los necios, y doctrinar a los ignorantes. Son frecuentes las transmutaciones que executa de objetos, casos, y lugares, con maravillosa vivacidad en las ilusiones; pero rezeloso de que alguna le huviese malquistado con el poder, abandona la patria, y se establece en Milán¹³⁵.

La «silla grandiosa». «Sobre si puede ser o no puede ser»

Theatrum catoptricum

La tradicional jerarquización aristotélica de los sentidos convertía la vista en el principal y en el más certero en cuanto a la percepción de la realidad. Burlar a la vista constituía el máximo de los engaños, capaz de poner en duda las categorías del mundo y la comprensión de la naturaleza por parte del entendimiento. Así, la ciencia óptica aplicada por la magia natural se propuso como fin el engaño de la visión y el cuestionamiento de su poder aprehensivo. Alguno de los mecanismos presentados por magos naturales como Giambattista della Porta o, posteriormente, Athanasius Kircher y su discípulo Gaspar Schott, tenían como fundamento técnico la diversidad de espejos con los que eran capaces de ofrecer al ojo apariciones y transmutaciones similares a las que Espina presentaba a sus invitados¹³⁶. Sin embargo, la vaguedad de las descripciones de las escenas de apariciones y desapariciones de sus fiestas dificulta la total concreción sobre los trucos y los dispositivos que utilizó.

A lo largo de este estudio han ido apareciendo algunas de las vinculaciones de Espina con los espejos y con la ciencia óptica (fig. 101). Así, ya he comentado que el inventario de su casa y varias de las órdenes incluidas en sus mandas manuscritas adjuntadas a la testamentaría mencionaban tres espejos. A falta de mayor precisión, se puede estimar que eran espejos ordinarios, de los que llamaban de vestir o armar, o sea, de cuerpo entero. A Cristóbal Tenorio, uno de sus testamentarios, legó un reloj de pesas y dos espejos que se encontraban en el vestuario que estaba «más adentro del patio», especificando que eran «tan grandes u más que el de la sala». El inventario vuelve a mencionarlos también en la misma pieza detrás de su alcoba, añadiendo que estaban encima de dos escritorios¹³⁷.

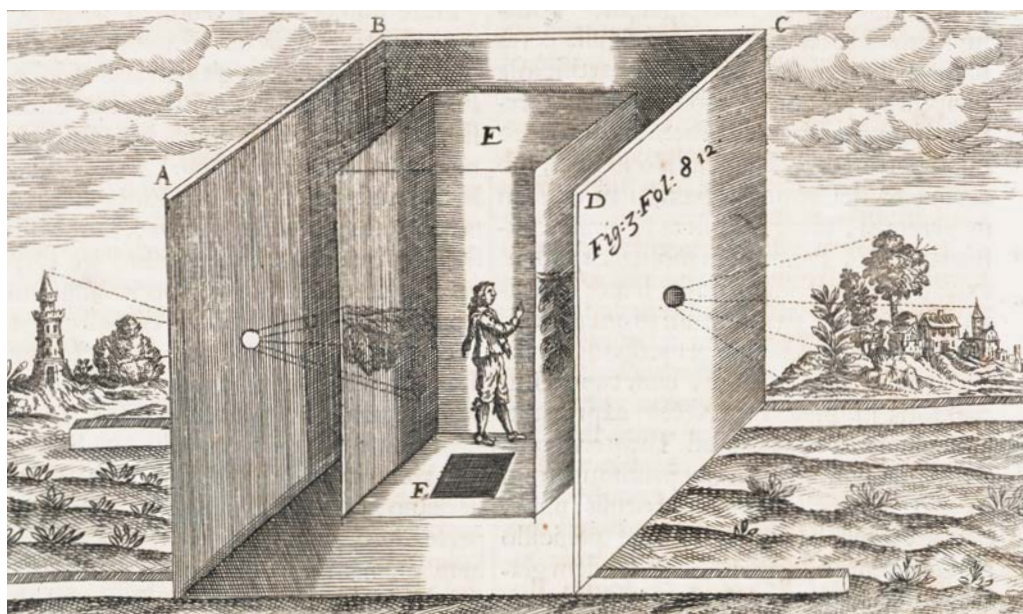


85. *Cabeza parlante*. Grabado en *Musurgia universalis*, de Athanasius Kircher (Roma, Francesco Corbelli, 1650, in-fol.). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

acampanado en los extremos y en forma de espiral en su sección intermedia con el que podía amplificar y transmitir a distancia la música de un conjunto de instrumentos²⁰.

Las noticias sobre los dispositivos de que se podría haber servido Juan de Espina para sus supuestos conciertos invisibles son tan escasas y subjetivas que resulta muy complicado definir con precisión en qué consistían. En cualquier caso, no diferirían mucho, al menos en sus fundamentos físicos, de los ingenios descritos por Kircher. En cuanto a las famosas cabezas parlantes que lograban el pasmo de los desprevenidos e ingenuos, Kircher da una muestra de su mecanismo en su *Musurgia universalis* (fig. 85)²¹.

Son numerosos los ejemplos de cabezas parlantes, desde la que Cervantes incluyó en *El Quijote* hasta, por ejemplo, la estatua hueca que tenía John Wilkins y que emitía palabras por la boca, evidentemente, a través de un tubo por el que una persona hablaba a distancia²². Más modestas parecen las «cerbatanas para hablar de lejos» que tenía Vincenzo Juan de Lastanosa en su armería²³. Al respecto de las trompetas para hablar a distancia son relevantes los comentarios de Patrizio Barbieri sobre los espectáculos auditivos organizados por Giambattista della Porta, sobre el *strumento auditorio* de Paolo Aproino



109. *Conclave o cámara oscura*. Grabado en *Ars magna lucis et umbrae*, de Athanasius Kircher (Roma, Ludovicus Gringaus, 1646, in-fol.). Madrid, Biblioteca Nacional de España.

*sabandija*¹⁹² —esto es, sapos, culebras, insectos y, en general, animalillos disformes— también podría interpretarse como un arca de Noé en la que se perciben bichos pequeños. Bichos también son los piojos y pulgas que algunos naturalistas del siglo XVII como Francesco Stelluti pusieron bajo las lentes de los novedosos microscopios y que, con la ampliación de sus partes, figuraban ser monstruos¹⁹³. A este tipo de «antojos» se refiere la *Narración de lo que le pasó a don Vincencio Lastanosa* cuando apunta los instrumentos científicos que acompañaban a los libros de óptica de su librería, y cuyo uso mostraba una pulga como «un horrible monstruo»¹⁹⁴.

Uno de los jocosos versos del romance de Alonso de Oviedo dice, aludiendo a la locura de Espina, que era un hombre «que ató un ylo a un piojo», aunque no especifica si lo hizo con la intención de amaestrarlo o con la de escrutar su composición bajo las lentes de un microscopio¹⁹⁵. De la admiración y curiosidad que el potencial de las lentes y la observación de las sabandijas producían en científicos como Robert Hooke o Galileo hay que destacar las observaciones hechas por este último, en las que pudo ver «muchísimos animales diminutos con infinita admiración, entre los cuales, la pulga es horrible y el mosquito y la polilla bellísimos; y con gran placer he observado cómo las moscas y otros animales logran caminar sobre espejos, cabeza abajo»¹⁹⁶.

Conclusiones

Vivid cisne divino
que el honor que os espera
póstumo a siglos de felices años,
será en sublime esfera,
o admiración de propios, i de estraños!
después de illustre Pira, colocada
entre estrellas vuestra lira

Gabriel de Henao,
«A don Juan de Espina i su música»

Las furiosas ménades transmutadas en burlas, silbidos, vejámenes y envidias condenaron a Juan de Espina al escarnio público y a pagar las culpas de su vanagloria y de su infinita curiosidad. Aun así, algún poeta encomió sus logros en la música pronosticando que su lira luciría eternamente en las sublimes esferas, quizá junto a la de Orfeo, para guiar a los hombres en el anhelo de arrancar a la naturaleza sus más íntimos secretos y ponerlos al servicio de la perfección del arte.

El poder de fascinación de Juan de Espina sigue intacto, pero todavía recluso en lo más escondido de la historia. Pasó casi dos siglos vagando por los tablados bajo la apariencia de un temido nigromante hasta que Emilio Cotarelo y Mori se cuestionó quién era realmente ese personaje extravagante que se citaba tantas veces en la literatura española. Gracias a su erudición y perspicacia, hoy se conoce un importantísimo corpus de referencias documentales y literarias que han contribuido a la pervivencia tanto de su memoria como de la atracción que hemos sentido quienes nos hemos acercado a su singular personalidad. Pero, quizá, la paradójica divergencia entre el afán de pasar a la posteridad por sus acciones —como le reprendía micer Enjusto— y el ansiado retiro del mundo y su recalcitrante secretismo ha impedido que el influjo astral de su lira haya sido lo suficientemente poderoso para que, más de cien años después del opúsculo de Cotarelo, se escribiera de nuevo una monografía.