

**IDEOLOGÍA DE LA CREACIÓN MUSICAL EN EL BARROCO A  
TRAVÉS DEL PENSAMIENTO DEL ORGANISTA SEVILLANO FRANCISCO  
CORREA DE ARAUXO: UNA NUEVA “THEÓRICA” PARA UNA NUEVA  
MÚSICA**

Miguel Bernal Ripoll

*Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, música y fiesta. Actas.*  
Junta de Andalucía, 2009. 31-40. ISBN 978-84-8266-836-9 (obra completa 978-84-8266-839-0 T III).

Alrededor de 1600, la creación musical empieza a discurrir por otros caminos, que podemos resumir en la ruptura de la unidad estilística y crisis del canon renacentista. El cambio de concepción sobre la música se puede ilustrar con dos testimonios sobre Antonio de Cabezón, procedentes uno de fines del Renacimiento y otro de los inicios del barroco. Así, un poema laudatorio incluido en la edición póstuma de sus obras de 1578 dice “con más celestial dulce armonía las almas levantaba hasta el cielo”<sup>1</sup>. Sin embargo, en 1610 un tratadista flamenco, formado en su juventud en la capilla de Felipe II, refiere que al escuchar al ciego organista había sido “de tal manera embelesado y tan vivamente emocionado que no podía dudar ya de la fuerza, eficacia y efecto de la música”<sup>2</sup>. El renacimiento todavía recoge la idea medieval de la música para gloria de Dios, a la que une la idea humanista de la música para elevar el espíritu. En el barroco, por el contrario, la música va a ser fundamentalmente la expresión de un afecto determinado y un medio para producir un efecto en el oyente.

El propósito de este trabajo es ofrecer una reflexión sobre la composición musical en los inicios del barroco, y más concretamente sobre el problema de la idea que subyace en ésta y la ideología que la sustenta. A este respecto, se pretende demostrar

<sup>1</sup> CABEZÓN, H. de, *Obras de Musica...* Madrid, 1578.

<sup>2</sup> MAILLART, P., *Les Tons ou Discours sur les modes de la musique et les tons de l'Eglise*, Tournay, 1610.

que España, y en concreto Andalucía, no se puede considerar periferia, teniendo un papel central en ese proceso. Para ello, se va analizar la aportación de la que es posiblemente la figura más significativa y universal: el organista y compositor Francisco Correa de Arauxo. Su obra, pero sobre todo su pensamiento — es decir, su propuesta ideológica y estética — constituye una de las más importantes aportaciones al cambio que se produce en la música a partir de 1600 y que marca el inicio del barroco musical.

Francisco Correa — de Arauxo según la portada de su obra, de San Juan o de Acevedo según otros documentos — nació en Sevilla en 1584. De su propio testimonio — *“Quando comence a abrir los ojos en la musica no auia en esta Ciudad rastro de musica de organo, accidental...”*<sup>3</sup> — parece desprenderse que se forma en la todavía floreciente ciudad donde desarrollaban su arte los polifonistas Alonso Lobo, Sebastián de Vivanco y sobre todo Francisco Guerrero. Recoge la herencia de los grandes organistas del siglo XVI, especialmente de Cabezón, cuya obra demuestra conocer bien, por las referencias que hace en su obra. En su juventud estaban todavía activos en Sevilla organistas de la talla de Francisco Peraza, Estacio de la Serna, Diego del Castillo y Miguel de Coria.

Desde 1599 es organista de la Iglesia Colegial de San Salvador, que abandonará en 1636 tras fuertes desavenencias con el Cabildo. Pasa entonces a la Catedral de Jaén y en 1640 a la de Segovia, donde moriría en 1654. En 1626 publica en Alcalá su obra *Facultad Orgánica*, que contiene sesenta y nueve obras para órgano, además de una extensa introducción donde plantea temas tanto teóricos como de praxis interpretativa. Sus obras se reparten en sesenta y tres tientos en todos los tonos y géneros, cuatro canciones glosadas (dos de ellas populares y dos de los polifonistas Crequillon y

---

<sup>3</sup> CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo intitulado Facultad Organica*, Alcalá de Henares, 1626, f. 3v.

Orlando de Lasso: *dexaldos mi madre, guárdame las vacas, susana, gaybergier*), versos para la secuencia *Lauda Sion*, y unas glosas sobre el “canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María”, tonada de Bernardo del Toro con letra de Miguel Cid, que nos remite a la famosa “guerra inmaculista” que tuvo lugar en Sevilla entre 1614 y 1618. Al menos la redacción final del libro estaría hecha después de 1620, puesto que cita la obra de Manoel Rodrigues Coelho *Flores de Musica*, publicada en dicho año en Lisboa. Sin embargo recoge obras de diferentes etapas de su carrera, y además no sería su obra definitiva, según se desprende de sus propias palabras en el prólogo a una de sus obras: “...*facil para principiantes. El qual e querido poner (aunque de mis principios) para que los nueuos compositores se animen a estudiar, viendo lo que hize entonces, y lo que hago agora, y para que los viejos no se ensoberuezcan, si vieren algo digno de enmienda: considerando que la diferencia que ay, de lo primero a lo postrero, essa misma avrá de lo postrero a lo porvenir, dandome Dios vida*”<sup>4</sup>.

En la *Facultad Organica* asegura Correa tener preparadas otras obras para la imprenta: un libro de versos, un tratado sobre la disonancia de “punto intenso contra remiso”, un tratado sobre los “casos morales” en la música, un tratado sobre la cuarta y un libro de “tercios”, obras que no nos han llegado y que seguramente no tuvo ocasión de publicar, habida cuenta de los problemas que tuvo en los años posteriores. La obra, desde el punto de vista editorial, presenta no pocos interrogantes. Carece de cédula real de impresión, de censura eclesiástica y de dedicatoria (¿lo pagó Correa de su bolsillo?). Según la portada, es impreso en Alcalá, donde no consta que viajara nunca Correa, y de su impresor Antonio Arnao no se tienen otras noticias. He encontrado además tanto en la parte literaria como en la musical unas correcciones manuscritas a tinta, idénticas al

---

<sup>4</sup> CORREA, *Op. Cit.* f. 51v.

menos en los ocho ejemplares originales que he podido consultar, lo que parece indicar que quizás el propio autor los corrigió y que la tirada no sería muy extensa.

Correa, en mi opinión, es una figura extraordinariamente relevante. En primer lugar hay que destacar la importancia y calidad de su obra musical. Es de señalar además que es la única música de tecla publicada en España en el s. XVII, si bien habría que sumar en el contexto ibérico la obra citada de Rodrigues Coelho. Su obra no sólo es de gran altura artística, sino que representa un decidido paso adelante en la búsqueda de nuevos caminos de expresión a partir de la disolución del canon renacentista. Más significativo es el hecho de que Correa plantea conceptualmente esta voluntad y necesidad de buscar nuevos cauces para la composición musical. Pero Correa va todavía más allá, puesto que plantea además la necesidad de un marco racional para administrar esa búsqueda.

Antes de pasar al fondo de la cuestión, se advierte que de los diferentes procedimientos constructivos que incluye el arte de la composición musical, se va a focalizar el estudio en uno de ellos: el tratamiento de la disonancia. Es una de las cuestiones más importantes que conforman el canon renacentista, y precisamente la que Correa pone en cuestión.

El tratamiento de la disonancia sufre un gran avance en el barroco, pero siempre en referencia a los conceptos renacentistas, ampliándolos o contradiciéndolos. Según el canon renacentista, sintetizado paradigmáticamente por Zarlino<sup>5</sup>, las disonancias debían ser empleadas en parte débil de tiempo por movimiento conjunto, o en el dar del compás en forma de ligadura preparada y resuelta. En el siguiente ejemplo A encontramos las disonancias en parte débil de tiempo, marcadas con una cruz. La

---

<sup>5</sup> ZARLINO, G., *Institutione Harmoniche*, Venecia, 1558.

terminología latina para describir esa manera de emplearlas procede de la teoría de Christoph Bernhard<sup>6</sup>, la castellana de los teóricos Lorente y Nassarre<sup>7</sup>.

**A**

transitus  
paso

syncopa  
ligadura

El ejemplo B muestra sin embargo un empleo más libre de la disonancia en parte principal, alzar o dar, marcadas con dos cruces (recordemos que el compás **C** en esta época es de dos tiempos).

**B**

quasi transitus  
mala por buena

ligadura burlada

Desde los inicios del barroco se empiezan a buscar cada vez más nuevas maneras de introducir las disonancias, si bien con dos límites: éstas siempre deben estar subordinadas a una consonancia, y además debe haber una razón para utilizarlas. Esta razón suele ser la necesidad de expresar un afecto determinado del texto, imprimiendo así al discurso musical un lenguaje apasionado. El contraste entre consonancia y disonancia se considera necesario la para la construcción de la música, y más adelante

<sup>6</sup> BERNHARD, C., *Tractatus Compositionis*, ca. 1650.

<sup>7</sup> LORENTE, A., *El porqué de la Mvsica*, Alcalá de Henares, 1672. NASSARRE, P., *Escuela Musica...*, Zaragoza, 1724. — *Fragmentos Musicos*, Madrid, 1700 (1<sup>a</sup> ed. Zaragoza, 1683).

los propios tratadistas musicales del barroco lo compararán al claroscuro en la pintura, como hace Andrés Lorente en su tratado de 1672<sup>8</sup>: “[...]y por esta causa los Compositores para que las consonancias salgan mas suaves, mas hermosas, y dulces, han de poner junto à ellas las dissonancias [...]los Pintores, para que vnas cosas parezcan mas claras, y resplandecientes, ponen junto, y cerca de ellas otras sombrias, y obscuras. Assi los Compositores (como hemos dicho) para que las consonancias salgan mas harmoniosas, y sonoras, han de poner junto a ellas las dissonancias [...]las consonancias, y dissonancias, que son contrarias, pertenecen à la misma ciencia de la Musica [...]”<sup>9</sup>.

Pues bien, en la Sevilla de comienzos del siglo XVII, Correa está en la vanguardia de esta exploración de nuevos caminos en la composición musical, de introducir la disonancia escapando al canon de Zarlino. Seguidamente veremos ejemplos del empleo de la disonancia en su música. Pero antes es preciso reparar en lo que es realmente más significativo, y es que Correa tuvo la idea de indicar esas disonancias extraordinarias en la partitura con el anagrama de una manita en actitud de señalar, que él llama “manezillas” o “apuntamientos de manos”. La figura siguiente muestra el inicio del tiento nº 16, “a modo de canción”, de Correa<sup>10</sup>. El ritmo pausado de las voces cuya fricción produce numerosos choques disonantes imprime a este fragmento un carácter triste. También el tema empleado, el tetracordo descendente *la sol fa mi*, se asocia a música que expresa afectos dolorosos, y aparece tanto en música culta (Monteverdi, *Lamento della Ninfa*) como popular (endechas canarias).

---

<sup>8</sup> Un estudio extenso del tratamiento de la disonancia en la teoría de la composición española se puede encontrar en BERNAL, M., *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*, Madrid, 2004, pp. 277-353.

<sup>9</sup> LORENTE, *Op Cit.* p. 276.

<sup>10</sup> Facsímil del original, escrito en la tradicional cifra española para órgano (CORREA, *Op. Cit.* f. 45v) y transcripción (CORREA DE ARAUXO, F., *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo intitulado Facultad Organica*. Edición crítica por BERNAL, M., Madrid, 2005, Vol. I, p. 143).

16

*"Tiento de quarto por el ami, a modo de cancion, de ocho." [3er grado]*

The image shows a page from a musical score for piano, consisting of four staves of music. The top staff (treble clef) starts with a dynamic of [f, 45v] and includes a fermata over the first measure. The second staff (bass clef) begins with a dynamic of f. The third staff (treble clef) starts with a dynamic of f. The fourth staff (bass clef) starts with a dynamic of f. The music includes various time signatures and dynamics, such as 2/4, 3/4, 4/4, and 6/8, and dynamics like f, ff, and p. The score is written on a standard five-line staff system with a bass staff below it.

FACULTAD ORGANICA  
SEGUNDO TIENTO DE  
QUARTO TONO POR ELAMI, AMODO DE  
cacion, semejante al passado en geneto y diafran, en el qual se a de llevar  
el compas, y del ayre a las figuras, en la forma siguiente. En el tiempo im-  
perfecto se a de llevar aspacio, y igual. En el perfecto partido con tres y dos  
y delante, se a de llevar dando en el primer semibreve estando en el segundo  
y alcedo en el tercero, y haciendo las minimas de ayre iguales, (como le dixo  
en el primer tiento) y en el de proporcion menor, con el ayre rasgo acolofra  
biendo en el dicho tiempo: mas a menos aspacio, segun el numero de figuras.

A continuación, se aporta como ejemplo todos los apuntamientos de manos que aparecen en el tiento nº 2. Si intentamos clasificarlas, vemos que los casos A, B y C corresponden a *figurae* descritas por el compositor y teórico alemán Christoph Bernhard en su tratado manuscrito *Traktatus compositionis augmentatus* (ca. 1650), quien define *figura* como *eine Art der Dissonanzen zu gebrauchen* (una manera de emplear las disonancias). El resto de casos escapan a la clasificación, lo que ocurre con frecuencia en toda la obra, hecho que considero a su vez significativo. Finalmente, hay que reparar en que algunos “apuntamientos de manos” aparecen asignados a posturas aparentemente correctas según la teoría, a la vez que no todas las disonancias tratadas extraordinariamente son señaladas.

- A** 1) 8) 9) 17) 18) 19) 6<sup>a</sup> ó 3<sup>a</sup> sobre ligadura, produciendo disonancia (2<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> ó 9<sup>a</sup>) en el dar del compás. *Transitus inversus*
- B** 2) ligadura de 9<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> que resuelve “burlada”, es decir, moviendo la voz inferior. *Quasi transitus*
- C** 14) 15) 16) 20) 22) 23) 24) 25) 26) 27) disonancia (2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> ó 9<sup>a</sup>) en alzar. *Quasi Transitus*
- D** 3) 4) 5) y 6) ligadura de 4<sup>a</sup> que resuelve en 5<sup>a</sup>, siendo el bajo “2<sup>a</sup> voz”. ?
- E** 7) 11) 12) 13) ligaduras de 7<sup>a</sup>, posturas en principio “correcta” o sujetas al canon (quizás lo extraño sea el duplicar la voz inferior por encima de la disonancia, lo del “retardo por encima de la nota retardada” de nuestros ejercicios de armonía). ?
- F** 10) 5<sup>a</sup> aumentada en alzar. ?
- G** 21) 5<sup>a</sup> aumentada en dar, postura en principio prevista en la teoría, quizás sean los saltos. ?

Para concluir con los datos en los que se va a basar este trabajo, tenemos las aclaraciones que hace el propio Correa en las *advertencias* incluidas en su extensa introducción teórica.

*“...primeramente hallaras muchos apuntamientos, y indicaciones puestos en los discursos practicos deste libro, cosa nueva y de ningun practico exercitada...”*

*.../...*

*“PRIMERO PVNTO / Acerca del primer punto que trata de los apuntamientos de manos, me mouieren, entre otras, dos razones: la primera uer lo mucho que ay que notar, y que e notado en autores grauissimos, de licencias, de falsas, y de gallardias, que an echo y ay escrito; y lo poco que se notan y aduier[f. 2]ten por estar escritas y compuestas a tres, quattro, y sinco vozes de canto de organo, diuididas a uezes en libretes, las quales no todos, sino muy pocos, las pueden ver de repente, sino es sacandolas en cifra: y assi en cifra e querido cifrar parte de las muchas que e visto en los dichos autores: para dartelas (como dizen) bebedas. La segunda razon es porque quiero hacer en la musica, lo que muchos Doctores procuran hacer en sus sciencias y facultades, que es augmentarlas, amplificarlas, y estenderlas: y como en la musica hay mucho mas por hacer de lo que se ha dicho y hecho, e querido, añadir y inuentar otro nueuo modo de theorica de casos morales en musica, q[ue] son los casos vsuales q[ue] se acostu[m]brā hacer (y q[ue] le suceden a qualquier compositor) en la compostura, en la concurre[n]cia y sucesso de las vozes: dudando, alegando, y resolviendo, como yo para abrir este camino lo e hecho en vn caso solo q[ue] es: vtrū[m] possit practicari in musica pu[n]ctus intensus contra remissum, separatim & simultatim? q[ue] es de salto y de golpe e[n] unisonus cromatico semidiapasō, y plusdiapasō Y porq[ue] tengo intento (Dios queriendo) de escreuir vn libro de los dichos casos morales de musica*

*(que son estos que digo) por esso e hecho los dichos apuntamientos para en el dezirte, tal caso que sucedio en tal tie[n]to, a tantos compases, en el Arsis o thesis, del con tal, y tales vozes, cantandose por tales propiedades, procediendo por tales generos, en tal y tal proporcion, con tales y tales mas circunstancias, ay razon de dudar, alegase esto por ambas partes, resueluese esto en el: sera cosa de mucho prouecho si Dios es servido que salga a la luz, lo qual avra de ser despues de salir el de versos.”*<sup>11</sup>

En este fragmento se condensan varias ideas que conforman el planteamiento de Correa y que en mi opinión tienen una enorme importancia para la historia de la composición musical: la necesidad y voluntad de ampliar el lenguaje compositivo, la idea de señalar expresamente en la partitura las innovaciones, la intención de crear un marco teórico para los nuevos cauces de expresión, el convencimiento de que los hallazgos estéticos y sonoros han precedido a la teoría, y el empleo de una metodología similar a la casuística moral para proveer una explicación basada en la razón. Ha de advertirse que no es el propósito de este escrito “inflar” un pequeño fragmento, para construir un discurso artificial. Las breves pero cargadas de sentido observaciones de Correa están sustentadas por los siguientes doscientos folios por ambas caras de música en cifra, aproximadamente unas seis horas de música, en la cual cobran realidad sus propuestas estéticas.

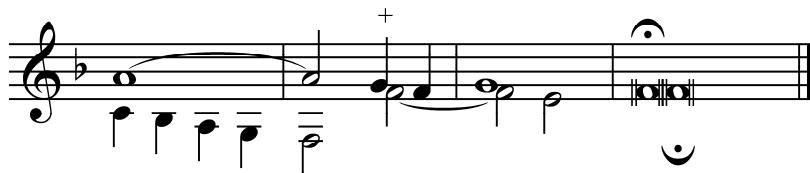
Como se ha dicho más arriba, el libro prometido por Correa no ha aparecido. Al igual que ocurre con las otras obras que asegura tener preparadas para la imprenta, lo más verosímil es que no llegó a publicarlo, quizás debido a los problemas y gastos derivados de sus pleitos con el cabildo de la Colegial.

---

<sup>11</sup> CORREA *Op. Cit.* f. 1v.

Hasta aquí, pues, los hechos en los que se va a apoyar mi análisis, y que se pueden resumir en 1) Correa emplea con frecuencia un uso más libre de la disonancia. 2) Lo señala en la partitura mediante las “manezillas”. 3) Declara expresamente la voluntad de explorar este camino del empleo más libre de la disonancia y la necesidad de un marco racional, para lo que pretende emplear una metodología similar a la de la casuística moral.

Es de señalar como significativo el hecho de que las disonancias aparezcan ya desde antes — el mismo Correa dice haberlas visto en “autores gravísimos” —, y que se sigan empleando después, tanto en las obras teóricas que exponen procedimientos compositivos, como en la música que se nos ha transmitido. Como ejemplo, vemos las notas de paso que crean una disonancia en el alzar del compás. Las encontramos a mediados del siglo XVI en el tratado de Sancta María (1565) y en la obra de Antonio de Cabezón (1510 - 1566).



*“Esta dissonancia, que se hiere en esta primera seminima en grā manera hermosea la musica, y la da perfection, y assi, es muy vsado de todos los diestros cōponedores”<sup>12</sup>*

Cabezón, Dúo II<sup>13</sup>:



<sup>12</sup> SANCTA MARIA, T. de, *Arte de Tañer Fantasia*, Valladolid, 1565.

<sup>13</sup> CABEZÓN, *Op. Cit.*

La encontramos, como hemos visto, en Correa (1629), que califica estas disonancias empleadas al margen del canon como “licencias, falsas y gallardías”, y señala su singularidad con el correspondiente “apuntamiento de mano”<sup>14</sup>.

The image contains two musical examples. The top example is from Correa's 'Cancionero' (f. 45v) and shows a single melodic line on a staff with various note heads and a large 'C' at the beginning. The bottom example is from Cabanilles' 'Opera Omnia' (Tiento 75) and shows a two-part setting with a soprano and basso continuo line, with a large 'C' at the beginning. Both examples include a small hand icon pointing to specific notes.

A finales del siglo XVII, encontramos esta licencia en la obra de autores como Cabanilles, al tiempo que los teóricos la recogen como un procedimiento habitual y ya sistematizado de emplear la disonancia, calificado de “pasar mala por buena”.

Cabanilles, Tiento 75, compás 150<sup>15</sup>:

A musical example from Cabanilles' 'Opera Omnia' (Tiento 75) showing a two-part setting. The soprano part has a continuous line of eighth notes, and the basso continuo part has a bass line with chords. A small '+' sign is placed below the basso continuo staff.

Lorente<sup>16</sup>:

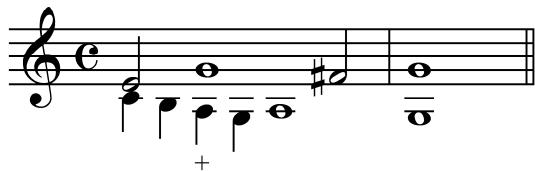
A musical example from Lorente showing a single melodic line on a staff with various note heads and a small '+' sign below the staff.

<sup>14</sup> CORREA, *Op. Cit.* f. 45v. BERNAL 2005, Vol. I, 143.

<sup>15</sup> CABANILLES, J., *Opera Omnia*, vol V, Barcelona, 1986.

<sup>16</sup> LORENTE, *Op. Cit.* p. 362.

Nassarre<sup>17</sup>:



Realmente, en estos tres momentos tenemos un procedimiento idéntico desde el punto de vista morfológico, pero cuyo sentido ha cambiado enormemente. No se puede considerar de la misma manera estas disonancias en una época en la que se está tendiendo al canon (Cabezón, Santa María), que en otra en la que se está buscando cómo eludirlo y apartarse de él (Correa). En el barroco ya asentado (Cabanilles), se han sistematizado procedimientos para introducir de forma más libre la disonancia, las *figurae* de Christoph Bernhard.

Pero si se intenta, como hemos visto antes, clasificar y ordenar las licencias empleadas por Correa, reduciéndolas a un repertorio de *figurae*, vemos que hay gran cantidad de casos que escapan de la clasificación. Está claro, desde mi punto de vista, que Correa está precisamente en el punto de inflexión, en el momento de la experimentación en la práctica sonora. Es el momento preciso en que se cuestiona el canon y se emprende la tarea de buscar nuevos caminos, a partir de las posibilidades de su ruptura que se puedan justificar adecuadamente.

Para fundamentar racionalmente el empleo de la disonancia, los teóricos de la composición de fines del XVII en España, Lorente y Nassarre, desarrollan los conceptos de “suposición de especie” o “mala por buena” y “suposición de tiempo” o “compás fingido”. El primero de ellos consiste en que una disonancia o especie “mala” puede estar en parte principal si hay una consonancia contigua, especie “buena” por la cual se dice que “supone”. La suposición de tiempo consiste en suponer que la unidad de

---

<sup>17</sup> NASSARRE 1700, p. 131.

compás es mayor, de manera que las disonancias ya no caen en una parte principal del compás (alzar o dar). Pues bien, otra gran aportación de Correa es que prefigura ya claramente este desarrollo teórico. La siguiente cita de Correa hace referencia al concepto de “mala por buena”.

“Muchas licencias hallaran anotadas en mis obras, las quales no se entienda q[ue] absolutame[n]te las noté por muy buenas; sino por posibles, y proq[ue] tiene[n] q[ue] notar, y aduertir: y en especial si sucede[n] en glosa de la voz inferior, e[n] la qual (de fuerça) las a de auer, pena de ser corta, y de mal ayre: y assi quando hallaren en ella, especie mala en lugar de buêna, en el Arsis, o Thesis del cōpas (como se hallara en el 24. de este discurso) an de hazer la misma consideraciō, q[ue] tengo aduertida en el redoble glosado; q[ue] es ate[n]der al cāto llano de la voz clausulāte, o glosāte, y no a la circu[n]fere[n]cia de los pu[n]tos de la glosa”<sup>18</sup>.

[Se reproduce a continuación el fragmento al que se refiere, a saber tiento 50 compases 23-24]

23 [f. 128]

En efecto, la nota “mala” (disonancia en el alzar, señalada con +) se justifica suponiendo que la que cuenta es la “buena”, el re. En cuanto a la suposición de tiempo, obsérvese el Tiento 55, c. 77. Se señala una cuarta con el bajo en el dar del compás, indicando en la misma partitura “*en este caso el diatésaron es considerado*

<sup>18</sup> Prólogo al tiento 50, CORREA *Op. Cit.* f. 127v.

*consonancia, pues la mínima (blanca) respecto de la breve es como la corchea respecto de la semibreve en glosa*<sup>19</sup>. Es decir, si fingimos un contexto rítmico más amplio, en el que la unidad de tiempo sea la breve (se han señalado sobre la partitura las notas breves o cuadradas), la 4<sup>a</sup> marcada con la “manezilla” ya no estaría en el dar, caería en mitad de tiempo y no sería contraria a las reglas.

In hoc euentu, consideratur diathesaron  
vt consonantia, vel minimæ respectu breuis,  
sicut corcheæ respectu semibreuis, in glosa.

Correa señala las falsas empleadas de forma extraordinaria para que sea fácil verlas (es por cierto una ventaja de la cifra, que presenta las voces simultáneamente, frente a la notación polifónica tradicional en partes sueltas) y porque se referirá a ellas en una posterior obra teórica, que o bien se ha perdido o — lo que es más probable — no llegó a publicar. Correa quiere por tanto desarrollar un marco teórico, científico y racional para esta práctica compositiva enriquecida. Para ello declara que empleará un tratamiento similar al de los “casos morales”. Al aludir a la “moral” Correa no se refiere a las cualidades morales de la música en el sentido de una música “buena” o “mala” para el espíritu, reflejada por autores del renacimiento tardío como Venegas o Sancta Maria<sup>20</sup>. No se emplea tampoco en el sentido de cualidades no sensibles o abstractas de la música, de la relación de determinadas características de la música con ideas de la

<sup>19</sup> CORREA *Op. Cit.* f. 144v.

<sup>20</sup> [la musica] “es vn medio muy conueniente para la oracion, y para leuantar el spiritu a aquel cōponedor, que todo lo criado ordeno en concordancia y musica” VENEGAS DE HENESTROSA, L., *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557, f. 1. “Ni mas ni menos tengo entendido ser mucho el prouecho que de la musica en las almas de los fieles se deriu: porque oyendola se encienden en deuocion y reverencia de su Magestad diuina...” (SANCTA MARIA, *Op. Cit.* prólogo).

metafísica y la teología, como las desarrolladas por el jesuita Mersenne, cuando describe en la música de “*moralidades sacadas de la pura matemática*”<sup>21</sup>. Mucho menos en el sentido que le asignará un siglo después Nassarre, calificando de moral a la música que sólo busca el deleite natural, frente a la efectiva (pretende inducir un efecto en el oyente) o abstractiva (música “pura”, pues absorbe totalmente al oyente)<sup>22</sup>. Correa se refiere inequívocamente a la moral casuística, nacida precisamente a principios del siglo XVII para responder a los nuevos problemas que se producen en una sociedad en crisis, en la que ha habido profundos cambios y cuyos valores que parecían sólidos ahora se tambalean. Es necesario por tanto insistir en que Correa no quiere hacer una comparación entre la moral y la composición musical, tan sólo toma de los casos morales la metodología, para desarrollar unos razonamientos que le permitan decidir si es las licencias que emplea son justificables.

La obra fundamental de la casuística es *Institutiones Morales*<sup>23</sup>, del jesuita murciano Juan Azor (1536-1603). La teología moral se estructura mediante la formulación y discusión de casos de conciencia, casos particulares adaptados a la realidad. Circunstancias nuevas pueden hacer que actos que son pecado de manera aislada, puedan encontrar justificación debido a las circunstancias, especialmente para evitar un mal mayor.

A continuación, un ejemplo de caso de conciencia<sup>24</sup>.

“De la polución voluntaria

### Capítulo XXIII

En primer lugar hay que notar que este pecado es contra la recta razón, puesto que se expulsa voluntariamente el semen humano fuera de la cópula matrimonial, el cual, sin

<sup>21</sup> MERSSENNE, M., *Harmonie universelle*, Paris, 1636.

<sup>22</sup> NASSARRE 1724, p. 375 ss.

<sup>23</sup> AZOR, J., *Institutionum Moralium....* Colonia, Vol. I 1613, Vol II 1616, Vol III 1612 (estos son los volúmenes conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, al parecer hubo ediciones anteriores).

<sup>24</sup> Como en otras ocasiones, agradezco a José Sierra la traducción del latín de este fragmento.

embargo, está constituido para la cópula conyugal, para que de ahí nazca la prole, se alimente y desarrolle.

...

En tercer lugar se pregunta si la polución es pecado de por sí. Hay razón para dudar puesto que a veces no es pecado, pues en algún caso sólo lo es indirectamente y no en su causa prevista. Respondo que la polución voluntaria es pecado en sí, porque por su objeto y naturaleza la expulsión del semen humano fuera de la cópula conyugal es, en efecto, una deformidad contra la recta razón puesto que está instituido a la generación de la prole en legítimo matrimonio.

En otro caso, cuando es sólo indirectamente, y no en causa prevista, no es pecado, luego no es pecado. Digo que el argumento no prueba nada porque cuando se dice que es pecado de por sí, se entiende, con falta total de circunstancias debidas: pues también el robo es malo de por sí y sin embargo es lícito robar en extrema necesidad. También es malo en sí el homicidio del inocente, y sin embargo es lícito matar a los inocentes en la guerra, según lo que dijimos más arriba sobre la guerra. También suicidarse es malo en sí, sin embargo es lícito poner la vida en peligro por el principio, por un familiar, por un amigo. Del mismo modo es malo en sí romper el voto, la promesa, el juramento, sin embargo a veces es lícito cuando la materia impide un bien mayor. Así, la polución es mala, como decimos, cuando no está presente la debida circunstancia.

Si se demanda cuándo es mala, digo: es mala cuando es voluntaria en sí, o directa o formalmente. Igualmente es mala, si está dedicada alguna cosa, que esté por sí dirigida a la polución, o que alguien la ordene a polucionarse”.<sup>25</sup>

Es importante entender que Azor no pretende dar un manual de casos con sus soluciones, sino determinar y proponer la doctrina que regula la solución de casos de

---

<sup>25</sup> AZOR, *Op. Cit.* Vol. III p. 204.

conciencia, formar al confesor proporcionándole una herramienta discursiva, un modo de razonar, un método racional para poder abordar los problemas imprevisibles que se pueden dar en la práctica. Y aquí creo que está la clave para comprender el marco racional que Correa pensaba desarrollar para administrar su experimentación de nuevos caminos en la composición. Correa entiende que el compositor, en su búsqueda de nuevos medios de expresión, se encuentra con que las disonancias que introduce no se ajustan al canon establecido, y debe encontrar una razón para justificarlas. Las disonancias, como los pecados, cometidas por sí mismas son malas, pero en determinadas circunstancias pueden justificarse. Correa no pretende dar un catálogo de casos con sus soluciones, sino una especie de protocolo, de fórmula para poder abordar las situaciones nuevas. Esto explica por qué no podíamos encasillar muchas de las licencias que encontrábamos en su obra, y demuestra que, como se ha dicho antes, Correa está en el momento justo de dar el paso a explorar nuevos caminos.

Más tarde, a lo largo del siglo XVII y XVIII, el problema de la conciencia dudosa lo resolverán los moralistas dando origen a los sistemas morales: Tuciorismo (*tutior, lat.* lo más seguro), obedecer a la ley dudosa con la misma firmeza como si fuera cierta. Probabilismo, resulta lícito acogerse a la opinión contraria a la ley si esta tiene alguna probabilidad de ser cierta. Laxismo, es la degeneración del probabilismo, cualquier probabilidad excusa de la obligación. Probabiliorismo (*probabilior, lat.* lo más probable), para adoptar la postura distinta a la obligatoriedad no basta con que sea probable, sino que sea más probable que lo contrario. Del mismo modo, los teóricos de la composición desarrollarán en la segunda mitad del XVII un sistema o repertorio de figuras y los conceptos de fingimiento que antes hemos visto.

Sobre la base de las anteriores reflexiones, creo que se pueden establecer algunas conclusiones. En primer lugar, la aportación de Correa es de gran relevancia,

constituye un momento de gran significado histórico, de esos “momentos que hacen época”, según Gadamer<sup>26</sup>, en los que se decide verdaderamente algo, en este caso emprender nuevos rumbos en la composición musical. Correa pertenecería — sigo citando a Gadamer — a esos “individuos de la historia universal” que dice Hegel, o según Ranke “espíritus originales que irrumpen autónomamente en la lucha de las ideas y de las potencias del mundo y aúnan las más potentes de entre ellas, aquellas sobre las que reposa el futuro”.

Dice Hauser que “el impulso para los cambios de estilo procede siempre del exterior y es, desde el punto de vista lógico, casual. El sentimiento de saturación y el deseo de cambio no bastan en absoluto para explicar la decadencia de un estilo”<sup>27</sup>. Según esta óptica, el cambio en la forma de componer que refleja Correa refleja la crisis a todos los niveles que sufren la sociedad y cultura europeas, especialmente en el área del pensamiento. Estamos en ese momento en la historia del pensamiento humano en que los cimientos del realismo aristotélico han caído, el saber humano entra en la crisis más profunda que ha conocido, y el problema del hombre moderno deja de ser el ser para centrarse en la verdad, más bien en qué fundamentar la verdad. Y este es el mismo problema que refleja Correa: la búsqueda de criterios para fundamentar la verdad. Correa comparte de manera central de la problemática del hombre barroco. Por ello, frente a los tópicos localistas que han acompañado a la difusión de su obra, se defiende aquí su universalidad.

Otro tópico que se ha aplicado a Correa, y que creo que a estas alturas podemos desterrar, es el de la irracionalidad, la del genio impetuoso e instintivo, que se ha considerado tan propio del espíritu ibérico. Es un prejuicio que se ha aplicado en general al barroco hispánico frente al europeo, y que creo que se debe a las poéticas del

---

<sup>26</sup> GADAMER, H. G., *Verdad y método*, Salamanca, 2003, Vol. I p. 260.

<sup>27</sup> HAUSER, A., *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, 1973, p. 42.

romanticismo, con los mitos de la espontaneidad creativa, el *pathos* que no tolera restricciones, el genio sin norma, la pasión desbordante que arrastra hacia la creación artística, el músico preso de la inspiración que le dicta los argumentos.

Bien al contrario, Correa siente la clara necesidad de desarrollar un marco racional que le sirva de encontrar un fundamento a la verdad. Correa recoge el contraste barroco del espíritu frente a la razón. Para empezar, Correa distingue entre el “hecho” y el “derecho”: “PVNTO DIEZ Y SIETE / *De solo este articulo comence a escreuir, para sasisfazer a algunos maestros en la facultad, a los quales se les hizo muy nueuo, quando vieron en obras mias punto intenso contra remisso en semitono menor y cromatico, en semidiapason, y en plus diapason, o octaua mayor: y fue tanto lo que se me ofrecio en su defensa, que hize vn tratado que puede [f. 12] el solo imprimirse, y passar por libro, y no pequeno: porque assi de el derecho, como de el hecho ay tantos fundamentos y testimonios, que seria gastar mucho papel quererlo encorporar en este libro: siendo Dios seruido saldra a luz en otra ocasion: Agora para consuelo de los tales (dexando a parte y para aquella ocasion el derecho) trato algo de el hecho que tales...*”<sup>28</sup>. Correa insiste, pues, en que hay un fundamento racional para explicar sus “licencias, falsas y gallardías”, de las cuales advierte en otro lugar de su introducción “...que entiendan que pude hazerlo: porque supe el porque se podia hazer”<sup>29</sup>. En definitiva, la naturaleza es engañosa, las disonancias de Correa, que parecen incorrectas ante los ojos en la partitura, se pueden explicar mediante el razonamiento, y se encuentra que son posibles y correctas. La razón revela así su verdadera naturaleza. Es como los molinos de Don Quijote: parecen molinos según los ojos de Sancho, pero en realidad son gigantes según el razonamiento de Don Quijote. Don Quijote tenía razón, es Sancho el que estaba engañado por sus sentidos. Por citar otro ejemplo, pensemos en

---

<sup>28</sup> CORREA, *Op. Cit.*, f. 11v.

<sup>29</sup> CORREA, *Op. Cit.* f. 8.

el lamento de Ariadna de Monteverdi, para voz solista y bajo continuo, lleno de disonancias injustificables según el canon. El mismo Monteverdi tiene una versión posterior a cinco voces, en la cual se descifra el enigma: las aparentes incorrecciones de la obra a dos voces se explican viendo que en realidad es un resumen del madrigal a cinco, que el compositor tendría ya en mente mientras componía la versión para solista y bajo continuo.

De modo que el problema de Correa es, pues, el problema de la verdad. No se puede explicar su voluntad y su proceso creativos desde la perspectiva del genio. Aquí deberíamos dirigirnos más bien hacia la retórica, como herramienta que se emplea en el barroco, y concretamente en la música para expresar la verdad. Porque — también según los tópicos que vienen del romanticismo — la retórica recoge una serie de consideraciones peyorativas: no es un arte veraz, sino un conjunto de artificios (falacias y formas hueras), un engaño, opuesto a la espontaneidad y sinceridad. Es persuasión en el sentido de manipulación, su destino es la multitud, y es estéril, como creación no produce realmente nada nuevo.

Pero en realidad la retórica se refiere a la verdad, es el arte de expresar bien un contenido, de persuadir y no de imponer, de buscar el ornato adecuado al lenguaje. La preceptiva de la retórica desde la antigüedad ya exige la *veritas* entre las cualidades de la *narratio*. La presencia de los procedimientos tomados de la retórica en la música española del barroco está ciertamente documentada. Así, ya a finales del siglo XVI Cristóbal Mosquera de Figueroa, en su prólogo a las villanescas de Guerrero señala el empleo por este autor de procedimientos para explicar el sentido de las palabras: “*Francisco Guerrero[...] el qual fue de los primeros, que en nuestra naçion dieron en concordar con la musica el rithmo, y el espiritu de la poesia con ligereza tardança, rigor blandura, estruendo silençio, dulçura aspereza, alteracion sossiego, aplicando al*

*biuo con las figuras del canto la misma significacion de la letra, como lo sentira el que quisiere en sus obras aduertirlo.*<sup>30</sup> Cerone<sup>31</sup> describe algunos de los procedimientos para expresar el sentido de la letra en el capítulo “*De como imitar con el canto al sentido de la letra, adorna muy mucho la Composicion. Cap. V*”. Entre estos se reconocen diversas figuras retóricas aplicadas a la música recogidas por el tratadista de la misma época Joachim Burmeister<sup>32</sup>. Cerone sostiene que “*para acompañar bien la letra y el sentido de la palabra, es necesario aplicarle la harmonia que sea formada de un Numero semejante à la naturaleza de la materia contenida en el sentido de la Oracion*”, y que “*...no serà licito al Musico de acompañar estas dos cosas, es a sauer Harmonia y palabra, fuera de proposito*”<sup>33</sup>.

Según gadamer, después del barroco “la esencia del arte se aparta de todo vínculo dogmático y puede definirse por la producción inconsciente del genio”<sup>34</sup>. Hasta el barroco, el pensamiento se basaba en la alegoría vinculada a la dogmática, se caracterizaba racionalización de lo místico (tradición antigua). Después se impone una nueva actitud dogmática, caracterizada por la actitud histórica<sup>35</sup>. En este campo, podemos hacer otra consideración respecto del pensamiento de Correa, que puede aclarar la diferencia que le separa del mundo postbarroco. Se trata de su falta de perspectiva histórica, siempre que insistamos en considerarlo desde nuestro punto de vista, influenciado por el historicismo y por la filosofía romántica. Correa invoca al pasado, a los “autores gravísimos”, donde encuentra ocasionalmente esas disonancias que él decide empezar a explotar. Realmente, según nuestra conciencia histórica, podríamos considerar que Correa “malinterpreta” el pasado. La música se había

<sup>30</sup> GUERRERO, F., *Canciones y Villanescas espirituales*, Venecia, 1589.

<sup>31</sup> GONZÁLEZ VALLE, J. V., “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de los siglos XVI y XVII”, *Anuario Musical* 43, 1988, pp. 95-109.

<sup>32</sup> BURMEISTER, J., *Hypomnematum musicae* (1599). *Musica autoschediastike* (1601). *Musica Poetica* (1606).

<sup>33</sup> CERONE, P., *El Melopeo y Maestro*, Nápoles, 1613. pp. 665-671.

<sup>34</sup> GADAMER, *Op. Cit.* pp. 109 y 118.

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 611.

ralentizado durante el periodo renacentista, pues debido a que cada vez hay más figuración, es necesario o llevar el compás más lentamente, o hacer de un compás dos. De este modo, disonancias que serían simples notas de paso según la antigua perspectiva, ahora están más presentes al ser la música más lenta. Correa interpreta la música del pasado con los ojos del presente, por tanto carecería de esa conciencia histórica, que Gadamer define como “un comportamiento reflexivo hacia el pasado”<sup>36</sup>. Los antiguos serían para él simplemente la autoridad, por el hecho de ser antiguos — “autores gravísimos”. Y él decide dejar de respetar la tradición, la *auctoritas*, para acogerse a la razón. Ortega ha formulado la diferencia entre fundamentar la verdad en la tradición — *auctoritas* — o en la razón, lo segundo respondería al imperativo de ser él mismo<sup>37</sup>. Recogiendo de nuevo el pensamiento de Gadamer<sup>38</sup>, habría que diferenciar el interés dogmático (por ejemplo del jurista) en el que se parte de un caso determinado para determinar el sentido de la ley, del interés histórico (el del historiador). En este último no hay caso particular se intenta representar la totalidad del ámbito de aplicación de la ley. Así, Correa, acogiéndose a la casuística, a nuestros ojos resulta carente de perspectiva histórica. Comprobamos así cómo la ruptura drástica producida por la génesis de la conciencia histórica después del barroco, época en la que todavía se podría hablar de “la inocencia ingenua con que antes se adaptaban a las propias ideas los conceptos de la tradición”<sup>39</sup>.

Finalmente, y asumiendo el riesgo de caer en el tópico de la alabanza exagerada, pienso que se puede y se debe reivindicar el papel de Correa en la historia general de la música. Y no sólo como uno de los más destacados pioneros de una nueva manera de

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 222.

<sup>37</sup> “Cuando un pensamiento ante mí funda su verdad en que me parece evidente, el principio que me mueve a adoptarlo se llama *razón*. Cuando por el contrario, funda su “verdad” en que “se dice” por la gente desde tiempo inmemorial, por tanto, en el hecho bruto de su repetición, el principio que me mueve a adoptarlo se llama *tradición*. La razón nos aparece aquí como un imperativo de recurrir cada cual a sí mismo”. ORTEGA Y GASSET, J., *Unas lecciones de metafísica*, Madrid, 2003, p. 111.

<sup>38</sup> GADAMER, Op. Cit. pp. 397 ss.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 26.

componer en los inicios del siglo XVII, marcando el inicio del barroco musical, sino como ideólogo de ese movimiento. Tradicionalmente se ha considerado a Monteverdi como creador del marco intelectual que define el cambio en la concepción de la composición del renacimiento al barroco. La *seconda pratica* es descrita por Monteverdi en el prólogo de su quinto libro de madrigales, publicado en Venecia en 1605. Monteverdi, que había sido atacado por Artusi debido a su uso de las disonancias fuera de las reglas dadas por Zarlino, aclara que puede demostrar que no escribe al azar, que lo que hace está sujeto a razón. No siendo ese prólogo el lugar para elaborar una argumentación precisa, promete un libro que se llamará “segunda práctica o sobre la perfección de la música moderna”— que al igual que Correa, no llegó a publicar. Advierte de que no se crea que sólo hay una manera de componer música, que hay otra manera (*seconda pratica*), diferente totalmente a la de Zarlino, constituida de acuerdo a sentido y razón y que es el fundamento de la composición moderna. Termina Monteverdi afirmando que el compositor moderno se fundamenta en la verdad. La ley fundamental de la *seconda pratica* queda formulada en el pensamiento de que “*l'orazione sia padrona de l'armonia e non serva*”, invocando a Platón (República, citado por Julio César Monteverdi, hermano de Claudio): “*non ipsa oratio Rythmum et Harmonia sequitur*”. Al fin y al cabo: la expresión no está sujeta a las reglas de la armonía, antes bien, las reglas de la armonía deben estar al servicio de la expresión artística. A diferencia de Monteverdi, Correa parece querer adelantarse a la polémica o extrañeza que suscitarían sus licencias, que serían percibidas como “incorecciones”, señalándolas con los “apuntamientos de manos”. De esta manera, indica de antemano que no son errores, que las utiliza conscientemente y que detrás de su aparente inconsistencia hay una verdad sustentada por la razón.

A la luz de las reflexiones que se han desarrollado, creo que es justo que Correa comparta, con Monteverdi, esa consideración de ideólogo de la nueva música. Otra cosa es que los resultados y logros sean bastante diferentes en ambos compositores. Pero no era lo mismo ser músico al servicio del señor de una república libre italiana que sacerdote racionero organista en la iglesia sevillana del siglo XVII. El arte de Correa se desarrolla en el ambiente eclesiástico, perteneciente por tanto al sistema, y Correa está obligado a hacer música para una institución que pugnará por el mantenimiento del orden, lo que condiciona sin duda los resultados que se puedan obtener. Sus innovaciones armónicas se encuadran siempre en moldes muy conservadores, quizás sea esa la razón de que su música resulte de gran intensidad expresiva. Por ello, acabo aplicándole — como ya he hecho en otro escrito — la observación siguiente de Maravall: “siempre que se llega a una situación de conflicto entre las energías del individuo y el ámbito en que éste ha de insertarse, se produce una cultura gesticulante de dramática expresión”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, 2002 (1<sup>a</sup> edición 1975), p. 91.

