

Prefacio

Derramándose están los afanes estéticoartísticos de nuestros tiempos a la zaga de los caracteres individuales de realce máximo, de perfil incisivo, de matiz íntegro, no desprovistos, en sus extremidades, de las irregularidades espasmódicas, los arranques caprichosos y las ardicias desmesuradas, propios de los creadores impulsivos y de los genios dionisiacos. Hermosura blanda, dulce belleza, lindeza de estética sentimental predominaron en los gustos de otrora, en años de menos agobio y menuda angustia, y siguen todavía rigiendo en los psíquicamente no libres. Las «edades de hierro», rememorando la lapidaria definición cervantina — y sobradamente lo corrobora el arte recio de la época de Alonso Quijano —, originan creaciones que vuelven la espalda a ideales estáticos de convención puramente decorativa o recreativa para sorber sus vibraciones de la vida palpitante, para descubrir en el ser humano los más recónditos destellos de acción vital, de dinamismo expresable. En lo que va de siglo, no cabe duda, volvimos a la consabida Edad de Hierro, de un hierro menos glorioso quizá que el de antaño — y al siglo aquel los hombres acabaron por bautizarlo «de Oro», mientras a éste sabe Dios cómo se terminará de denominarlo. Pero si algún mérito posee nuestra centuria, lo representa seguramente, entre otros, el hecho de haber sabido abrir los ojos ante Doménico Theotocópuli, El Greco. Y a la revalorización de El Greco siguió, en lo que atañe al arte español, la de Francisco Zurbarán, la de Pedro Berruguete y más recientemente comenzó el reajuste de la cuenta estimativa de Juan de Valdés Leal, otro carácter dinámico, todavía, de vez en cuando, apreciado en menos de lo que verdaderamente merece. ¡Cuánto no contrasta con esta actitud la postura muy siglo diecinueve de un Carl Justi, extasiándose con Murillo y encontrando árido, además de sin gusto, El Escorial! Parecidamente en las letras surgieron nuevos exegetas de Lope de Vega, de Calderón, de Quevedo, de Mateo Alemán, de Góngora y de muchos escritores más que generaciones anteriores vieron de modo diferente que las presentes. En el seno de la música, igualmente, procedióse a la evidenciación de figuras que todavía hace unos diez lustros hubieran constituido, cuando mucho, una mera curiosidad o antigualla, mientras que ahora han sido reintegradas a la música viva y vital. Tal vez sea la ventaja de la flaqueza creadora de nuestra época el hecho de poseer buenas facultades de retrospección historizante y ductilidad en la reproducción de estilos antiguos.

Sería ir demasiado lejos si enumerásemos uno por uno la copiosa pléyade de musicólogos, historiadores, directores, organistas, pianistas, clavicimbanistas, vihuelistas, arpistas y tañedores de otros instrumentos de arco y de viento, que con tanta eficacia con-

tribuyeron a la revivificación de la música instrumental prebachiana. Sin embargo, en lo que se refiere al arte sonoro español, nunca será a deshora el rendir homenaje al venerable Felipe Pedrell, a quien cabe la gloria de haber reintegrado a la actualidad musical a Antonio de Cabezón y muchos de otros insignes compositores del Siglo de Oro. También fué Pedrell el primero en redescubrir a Francisco Correa de Arauxo, que nos ocupará en la publicación presente; hizo imprimir de él un tiento en su Antología de Organistas Españoles, señalando al mismo tiempo al mundo musical la existencia de músico tan extraordinario. Desde luego, conoció Pedrell demasiado poco de la producción correana para valorar su importancia verdadera en el conjunto de la música hispánica.

Nosotros, en la presente reedición de la obra de Correa de Arauxo, procuramos atenernos a las normas de publicación instauradas en España por mosén Anglés, esperando habernos aproximado a este modelo casi sin rival. También ha sido mosén Anglés en muchas ocasiones propagador entusiasta de la obra de Correa de Arauxo, transcribiendo en notación moderna buen número de sus tientos, transcripciones que muy generosamente puso a nuestra disposición. Esta y otra ayuda y, sobre todo, el hecho de habernos escogido para llevar a cabo la publicación de la obra entera de Correa de Arauxo, cuyo arte y personalidad constituye desde hace bastantes años objeto preferido de nuestros estudios, son hartos motivos para exigir nuestra más profunda gratitud de que nos apremia dar testimonio en estas líneas

Y limitándonos siempre al campo de la música instrumental española, no queremos omitir el nombre de nuestro estimado compañero don Emilio Pujol, que con su hermosa reintegración de los vihuelistas, en teoría y en práctica, sobre el papel, en el instrumento y a través de la enseñanza, aporta óbolo de quilate preciosísimo a favor del noble afán que a todos nosotros nos une en la más armoniosa colaboración.

La labor de Felipe Pedrell, hasta cierto punto, y seguramente la de mosén Anglés y Emilio Pujol, tuvo hasta ahora más repercusión práctica fuera que dentro de España. No obstante, confiamos en que también en España serán cada vez más los tañedores y catadores de buena música que se entreguen de alma y corazón a las hondas bellezas del añejo arte sonoro hispánico, y que las creaciones excelsas de sus compositores vuelvan a ser patrimonio común de todos y participen de la misma actualidad latente como las obras de los grandes pintores y escritores de los siglos pasados; que en los conservatorios, en las universidades, en las iglesias, en las salas de concierto y, especialmente, en los hogares resuene con nueva mocedad el siempre joven arte de nuestros venerables músicos. Y ha sido nuestro mayor ahinco insuflar a la presente edición moderna de la obra de Correa de Arauxo el cuño de música viva en conexión con la sensibilidad de la humanidad de nuestra época. Intentamos suministrar algunas sugerencias de interpretación animada, ya que aborrecemos cualesquiera posturas hieráticas a guisa de museo y generalmente en oposición flagrante al espíritu y ademán vivo del arte inmortal. No precisa Correa de Arauxo de rehabilitación — pues artista tan consumado nada de rehabilitable requiere —, pero sí revivificación; ojalá hayamos conseguido despertarlo a nueva vida radiante, a renovada resonancia de las acordanzas y disonancias de su sabia armonía.

* * *

Explicar el fenómeno de la eclosión genial de un Correa de Arauxo, un Byrd, Couperin, Bach, Haydn, Schubert, Bruckner o de quienquiera que sea con insistencia manifiesta a través del punto de vista sociológico o políticohistórico, parécenos empresa

atrevida, dado que lo artístico auténtico, innato y espontáneo suele afirmarse con pujanza propia y no acostumbra curvarse ante imposiciones sociales ni aun políticas. Pese a nuestras consideraciones, quizá no será superfluo mencionar que con el desastre de la Armada Invencible (1588), con el saqueo de Cádiz y la muerte de Felipe II (1598), se concluye la magna era imperial de Carlos I y de su hijo para ceder a la disgregación del poderío. La descomposición política, el desmembramiento del imperio con sus consecuencias morales y religiosas, mitigando la fortaleza interior de los hombres y apagando el sentimiento de la empresa y obra colectiva, antaño tan arraigado en hombres de la estirpe de los Cabezón; el relajamiento en las costumbres, una interpretación de la vida más acomodaticia, un tono cotidiano más frívolo y zumbón, la corrupción, el desenfreno, el desengaño y la falta de ilusiones aceleraron el crecimiento del arte barroco en España y la liberación del espíritu de las máximas de compostura y severidad añejas. La desilusión cervantina, la áspera crítica de Quevedo, la sátira y el resentimiento de Mateo Alemán, hasta las cavilaciones de un Miguel de Mañara en torno de la verdad, son frutos del tramontar imperial, evidenciando la transformación hacia una existencia más realista, más retorcida en lo conceptual y más consciente del propio yo. Decimos que las circunstancias aceleraron el advenimiento del barroco, ni más ni menos, porque, aun continuando las constelaciones imperiales, igualmente hubiera irrumpido la concepción barroca tal como se explayó por naciones entonces en franca ascensión. Así y todo, el barroco no es consecuencia exclusiva del ocaso de la potencia de un país. La aceleración verificada en el seno de la evolución barroca surge a ojos claros al yuxtaponer las obras y la estilística de los Cabezón, de Tomás de Santa María o de Francisco Soto a las de Correa de Arauxo. La distancia en años que separa éste de aquéllos es relativamente corta, pero la en cuestiones musicales y estéticas, muy considerable. Fuera de esto, las manifestaciones hispánicas en arte poseen una natural inclinación de caer alternativamente en la más enjuta austeridad o en su opuesto, en la hipertrofia del patetismo, del contraste y de la decoración; acordémonos únicamente del portugués estilo manuelino, de ciertas exageraciones del plateresco para ya no hablar del churriguerismo. Acaece, asimismo, que lo religioso oscila entre fanatismo, fervor, acendrado arrobamiento místico, anagogía y a veces sólo aguda compenetración histriónica, todo ello para convencernos de que las normas hispánicas del arte de contrastes y dinamismos no se someten voluntariamente a cánones inmóviles.

Dentro de cualquier estilo de época domina siempre la individualidad española, su hombría íntegra, arrollando con su exaltación la proporción traída de otras latitudes para sustituirla por su vibrante «equilibrio inestable» — haciendo nuestra la expresión de Angel Valbuena Prat —, para dar fe de su personalidad intensa. Al fin y al cabo es esta personalidad que da a la música de Correa de Arauxo su cuerpo tan singular, esa personalidad que sobrepasa el estilo de época de los albores del barroco para cristalizar en una fisonomía extremadamente suya, para encarnar, cual El Greco, cual Valdés Leal, la máxima personificación en el arte; arte individual, a cuya zaga tantos seres humanos andan.

Dejemos por ahora el boceto de su época y trasfondo, para hablar del hombre. No las especulaciones, sino lo concreto entre dos bandos establece el contacto preciso para captar las vibraciones haciendo consonancia. Queremos, para evitar desilusiones en nuestros lectores pacientes, avisarlos que, por mucha o poca documentación que pudiésemos aducir para explicar al hombre y su obra, el mejor retrato, insuperable por su vivacidad y presencia de ánimo, es el presentado por las palabras del mismísimo Correa de Arauxo en sus advertencias, tratado y encabezamientos de las composiciones musicales y su música.

Lean sus textos repletos de arte, de vida ora ideal, ora cotidiana, aunando lo espiritual con lo material; toquen su música, también manjar excelente para los pianistas demasiado encastillados en la modorra del repertorio vulgar, y verán cómo se reencarna ante los ojos de su alma el músico, cuya solfa divina vierte en sonidos lo que en pintura vertieron Zurbarán o Valdés Leal, y en palabras, Calderón, Góngora, Quevedo... La música de Correa de Arauxo no está atrasada en relación a la literatura y a las artes plásticas de su época, sino que las acompaña para ser su parhelio. Y precisamente uno de los muchos méritos de este coloso del órgano es el hecho incontrastable de no haberse agarrado a la rutina existente y de no haber tomado parte en el corrillo de sus coevos ibéricos para convertirse en innovador, en sonadero radical y revolucionario, para ser el espejo musical en que se refleja la España de su tiempo y fiel imagen del hombre y de los hombres que araron y oraron, lucharon, meditaron, lloraron, rieron y sintieron en aquel entonces.

DATOS BIOGRÁFICOS

Cuando Francisco Correa de Arauxo, según su propio decir «Clérigo Presbitero, Organista de la Iglesia Collegial de San Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Hermandad de los Sacerdotes della, y Maestro en la Facultad, etc.», publicó su *Libro de Tientos y Discursos de Musica practica, y theorica de Organo, intitulado Facultad organica: con el qual, y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Organo, y sobretodo teniendo buen natural*, en Alcalá de Henares, en 1626, hacía cinco años escasamente que había muerto el organista holandés Jan Pieterszoon Sweelinck, tres que había fallecido el virginalista inglés William Byrd y uno que se había apagado tan prematuramente Orlando Gibbons, tañedor de tecla en la corte británica, nacido en 1583, el mismo año en que vió la luz del mundo Gerolamo Frescobaldi, el organista de San Pedro en Roma. John Bull, el andariego virtuoso del virginal y organista, falleció en 1628 en Amberes. En 1620 el organista portugués P. Manoel Rodríguez Coelho había publicado sus *Flores de Música*, y en 1626 murió, en Madrid, Bernardo Clavijo del Castillo, el organista español que años atrás había servido en Nápoles. En 1623 y 1626, respectivamente, es editada en París la obra organística del sonador roanés Jehan Titelouze, mientras que en 1624 se imprime, en Hamburgo, la *Tabulatura Nova*, de Samuel Scheidt; por estos años manda también Frescobaldi estampar algunas de sus obras decisivas. Coevos, con poca diferencia, Titelouze, Gibbons, Frescobaldi, Scheidt y Correa de Arauxo ejercen su expansión creadora casi simultáneamente; a ellos todavía podemos añadir los alemanes del sur: Christian Erbach y Ulrich Steigleder, y el vasco Diogo de Alvarado, igualmente figuras de relieve en la música de tecla, especialmente en la composición de ricercarios o tientos, de aquella época. Y es la época en que la música se desata con fuerza del Renacimiento para abrazar a la primavera del barroco.

Alrededor de la biografía de Francisco Correa de Arauxo se han tejido muchas fábulas hasta llegar a confundirlo con Fray Francisco de Arauxo, predicador de la Orden de Santo Domingo y después Obispo de Segovia. Más valdrá no volver a citar las fantasías y conjeturas de todos tamaños y apoyarnos en primer lugar en los datos que todavía existen en los archivos y en lo que nos narra el propio Correa en el transcurso de su obra.

SU EDAD Y AÑOS DE SERVICIO. — Ignoramos todavía el lugar y fecha del nacimiento y de la muerte de Correa de Arauxo. A pesar de nuestras búsquedas en los expedientes de órdenes y otros documentos en el Archivo Diocesano de Sevilla y en el de la Iglesia de San Salvador de la misma ciudad, templo en que el maestro ejerció sus funciones, hasta ahora no tuvimos la fortuna de tropezar con ningún registro de estas dos fechas que tanto ansiamos averiguar. Los registros de bautizos de la parroquia del Salvador a partir de 1560 no contienen asiento de su nombre; por lo tanto, no nació dentro de la raya de esta feligresía, y acaso ni naciera en Sevilla. Y sería una mera coincidencia que el organista de una iglesia naciese en la mismísima parroquia. Respecto a su fallecimiento, miramos detenidamente los libros de entierros de 1630 a 1645 y

de 1662 a 1667, habiéndose extraviado los libros correspondientes al período que va de 1646 a 1661. Asimismo consultamos el registro de defunciones relativo a los años a partir de 1640 hasta incluso 1648, siendo los citados los únicos documentos conservados que señalan los óbitos habidos en dicha parroquia. De nombre y apellido harto parecido hallamos un Francisco Arauxo, cochero del jurado Diego de Medina, que falleció en el mes de julio de 1647. Huelga decir que nada en común tiene el organista con el cochero. Desde luego, como todavía veremos, es casi seguro que Francisco Correa de Arauxo abandonó su cargo en esta iglesia hacia el 1634, trasladando su campo de acción, durante los años que le quedaban de vida — no sabemos cuántos —, a otro recinto. Así osamos admitir que Correa no murió dentro de los límites de la feligresía donde ejerció su cargo durante los mejores años de su vida. Existe la suposición que falleciese en 1663, fecha sacada no sabemos de dónde por sus primeros biógrafos, y repetida por Ernesto Vieira, en su *Diccionario Biográfico de Musicos Portuguezes* (Lisboa, 1900); por Anglés, en la *Peter Wagner-Festschrift* (Leipzig, 1926) — copiando de Pedrell, quien lo había confundido con el mencionado obispo de Segovia —, y por nosotros, con un punto de interrogación, en nuestra *Contribución al Estudio de la Música española y portuguesa* (Lisboa, 1941). Volvemos a citar esta fecha con la máxima reserva y en la esperanza de encontrar algún documento que con seguridad nos dé el año de su muerte.

Las cuentas de fábrica, por cuanto todavía existen en San Salvador, resultan sumamente parcas en pormenores concernientes a los órganos y sus tañedores. El nombre de Correa no aparece en ellas ni una sola vez. Uno de los contados datos acerca de los organistas se refiere a la fecha de 5 de enero de 1642: «en dicho día se enterró Inez Díaz de Espinosa, viuda de Gaspar Enríquez pobre. Solicitó esto Francisco Enríquez, organista». Al hojear las mencionadas cuentas tuvimos la impresión de que en San Salvador nunca hubo más que un solo organista. Este hecho quedará también confirmado por un pleito que más adelante relataremos, de donde resulta haber sido Correa organista único durante los años que allí desempeñó sus funciones. De ello se puede deducir que habrá sido Francisco Enríquez el sucesor de Correa de Arauxo, que en 1642 indudablemente ya no ejercía su cargo en aquel templo.

En el frontispicio del legajo que encierra la documentación de un pleito habido entre Correa de Arauxo y el Cabildo de San Salvador, querella a que luego nos referiremos más detenidamente, leemos: «Este organista se ordenó de sacerdote con el salario del órgano y gracia deste cabildo, y fué ingrato a la gracia que el cabº. le hizo.» El proceso es del año 1630, declarando Correa, en distintas fases de la causa, que hasta entonces había servido treinta y dos años. Según esta su propia afirmación, tomaría posesión de su cargo en 1598. Suponemos que Correa se habría ordenado teniendo unos veinticuatro años, más o menos la edad corriente en que se acostumbra dar semejante paso; tal vez se ordenara después de haber desempeñado durante dos años, y a guisa de prueba, sus deberes de organista. Inferimos de ello que nacería entre 1575 y 1577.

Careciendo por ahora de cualquier dato relativo al período ulterior de su vida, hácese imposible calcular, aunque sólo con un mínimo de aproximación admisible, la fecha de su fallecimiento; por eso será menester contentarse momentáneamente con la data susodicha o no admitir ninguna.

Merced a un segundo pleito sostenido a causa de una capellanía, sabemos que Correa se hallaba, en 1633, todavía al servicio de la colegiata de San Salvador. A partir de este año perdemos su rastro en la iglesia sevillana, e ignoramos si todavía continuaría pulsando aquellos órganos o si, disgustado por el sucesivo pleitear y querellar, renunciaría a su lugar, o si motivos de salud impondrían otro desenlace. En el «Primero Punto» de sus «Advertencias» alude Correa a su intención de escribir un libro sobre los «Casos Morales de la Música», y en el «Quinto y Sexto Punto» se refiere al «libro de versos que tengo prometido»; esta obra u obras no llegaron a publicarse, ni siquiera sabemos si el autor pudo realizar su proyecto. Cuáles habrán sido los impedimentos, hoy no lo sabemos; sorprende, de todas maneras, el hecho de que su primera obra, recibida del público con manifiestas señales de agrado, no hallase de su parte ni el anunciado complemento ni el entusiasmo y estímulo de hacerla seguir por otra publicación a lo menos en el espacio de los siete años que median del 1626 al 1633, y durante el cual, conforme todas las

apariencias indican, estaba en plena posesión de sus facultades productivas. Ciertamente es que en enero de 1642 ya no estaba allí. Como decimos anteriormente, encontramos para tal año, en el archivo de la parroquia, el registro del organista Francisco Enríquez.

En la primera carta dirigida desde la cárcel al tribunal, cuando el comienzo del primer pleito, escribe Correa: «... y me pregunto si auia hecho aquella contradicción, y auiedo dicho que sí, sin acabar de oyr mis razones me mandó que me viniese a la Cárcel, donde estoy muy obediente a lo que V. M. me ordenare, a quien suplico mire esta causa sin pasión, y atienda a que e seruido la dicha colegiata treinta y dos años con la puntualidad y exemplo que es notorio, y que e echo el fruto en mi oficio, de que darán testimonio las Yglesias y Conventos de Sevilla y que e dexado muchas prebendas por estar en la dicha yglesia yo, y estoy nombrado por su magestad en la Capellanía Real de su Real Convento de la Encarnación de Madrid». Ante la mención del nombramiento madrileño, emprendimos pesquisas en la capital española, sin que hasta la presente hayan sido coronadas de éxito. Debido a la desamortización y otras vicisitudes, el archivo del convento de la Encarnación, ocupado por religiosas de la Orden de San Agustín, se encuentra sumamente empobrecido. El presbítero don José García Armesto, que exploró aquellos archivos a fondo y dedicó varios de sus trabajos a asuntos concernientes al convento de la Encarnación, nunca se cruzó con vestigios de Correa. Desde luego, escasean los documentos. A petición nuestra, tuvo don José Subirá la amabilidad de consultar la *Historia y Corte de la Villa de Madrid*, por Amador de los Ríos y Rada Delgado, y la *Biografía Eclesiástica Completa*, viendo que ambas obras citan a Cabezón y otros músicos, pero desafortunadamente callan el nombre de Correa de Arauxo. Así, por ahora, imposible es decir si nuestro organista cambió Sevilla por Madrid o dónde pasó los años postreros de su vida. No damos por concluidas nuestras investigaciones; ojalá consigamos aclarar el misterio y substituir las incertidumbres por aseveraciones concretas. Cualesquiera nuevos hallazgos de datos serán inseridos en el segundo tomo de nuestra reedición de la obra de Correa de Arauxo.

Resumiendo, damos las fechas siguientes:

Su nacimiento, aproximadamente entre 1575 y 1577.

Parte de su juventud y formación en Sevilla.

Su nombramiento de organista en San Salvador, 1598.

Su publicación de la Facultad Orgánica, 1626.

Última noticia conservada acerca de su estancia en San Salvador, 1633.

Su fallecimiento (¿1663?).

SU ORIGEN, FAMILIA, SUS RELACIONES CON PORTUGAL. — Otro punto oscuro en la biografía de Correa de Arauxo es el de su origen. Tamaña cuestión acaso nunca se plantearía, si el portugués Barbosa Machado no hubiera incluido a nuestro organista en su *Biblioteca Lusitana*, una especie de diccionario biográfico publicado en 1747 y dedicado exclusivamente a portugueses célebres. Anteriormente, sin embargo, lo registró Nicolau Antonio en la *Biblioteca Hispana* del año 1672 (1.^a edición, vol. II, Apéndices, pág. 323, col. 2.^a); sin aludir a ninguna nacionalidad apenas, constata: «*Franciscus de Correa de Arauxo, laudatur author alicubi Musici operis ita nuncupati*. Música práctica y theórica de órgano. *Compluti editi in fol.*» La tercera edición de la *Biblioteca Hispana*, empero, hecha en 1787, y que, como sospechó Vieira, probablemente se inspiró en la obra de Barbosa Machado, nos habla de «*Franciscus Correa de Arauxo, Lusitanus, musicus*».

El propio Correa se refiere, en sus «Advertencias», únicamente a cosas dentro del área española, diciéndonos una vez que «Quando comence a abrir los ojos en la música no auía en esta ciudad (Sevilla) rastro de música de órgano accidental», frase que nos entería dónde pasó parte de su juventud y cuál fué el sitio de su formación musical. En una ocasión nos advierte que «en esto sigo a muchos grandes tañedores de Castilla la vieja»; para exclamar en otro momento: «hasta tanto que el ingenio de nuestros Españoles». Además, se le nota perfectamente integrado en el ambiente español. Ahora acabamos de contradecir una opinión emitida en la biografía de Correa, que escribimos para nuestra *Contribución al Estudio de la Música Española y Portu-*

guesa (págs. 241-248), pero en el transcurso del tiempo nos vemos precisados, debido a investigaciones ulteriores, a modificar nuestra opinión. Sea como fuere, mantenemos nuestro parecer allí emitido, que «tal vez sea Correa el más ibérico de todos los autores para tecla de los siglos XVI y XVII; su espíritu no es solamente portugués, castellano, andaluz o catalán, sino que abarca la esencia del pensamiento peninsular. El iberismo de Correa no es regional, sino universal; aunque pertenezca, por lo puramente técnico, más bien (agregamos aquí las dos palabras "más bien") al grupo portugués, y aunque sea más analítico que escolástico, por su mentalidad es preciso adjudicarle esa superior unidad espiritual de la Iberia». Casi todo lo demás que escribimos en 1941 conserva todavía hoy su validez.

Sus apellidos, ya Correa ya Arauxo, resultan tanto portugueses como españoles, y a su vez gallegos, siendo más que corrientes, para no decir muy vulgares, aquende y allende del río Miño. Y por una sola vez, en un documento alusivo a un pleito se le llama Correa de Azevedo, coincidencia curiosa, pues el apellido Acevedo también es frecuente en Galicia y en Portugal.

Como si todo ello no bastara para causar confusiones, acontece que Correa de Arauxo parece ser el único autor que en España hizo mención del compositor y organista portugués P. Manoel Rodríguez Coelho, cuyos tientos de las *Flores de Música* estudió. Repercusión de este aprendizaje es el hecho de que el tema del octavo tiento de Coelho sirve de idea primordial al vigésimoprimer de Correa. Esto es significativo, porque, de un modo general, los temas de Correa, al contrario de lo que sucede entre los demás compositores para tecla de aquella época, muy raramente se relacionan con los de otros autores. Pero aun tropezamos con una segunda coincidencia motivica entre el autor de la *Facultad Orgánica* y un medio homónimo portugués. La voz superior del tema del 28.º tiento de Correa de Arauxo es idéntica al tema de un tiento del organista portugués Pedro de Arauxo, siendo por el presente imposible determinar cuál de ambas composiciones será la primera. ¿Se tratará de un mero acaso o de una intención deliberada? ¡Y los dos de apellido Arauxo o Araujo! Aquí todavía no acaban las relaciones del presbítero hispalense con Portugal. Como ya dijimos en nuestra *Contribución*, es la *Facultad Orgánica* de Correa la obra para tecla impresa en España de la que más ejemplares se han conservado en Portugal y que en este país parece haber sido bastante conocida. En otro párrafo relataremos cómo ha sido su libro estudiado y apreciado en Lisboa y hallado digno de valiosos comentarios. Por otra parte, es sumamente curioso que el ejemplar del libro de Correa, hoy en poder de la Biblioteca Nacional de Madrid y antaño propiedad de Barbieri, haya pasado en tiempos, al parecer en el mismísimo siglo XVII, según el carácter de la caligrafía, por las manos de un músico portugués. El tal músico, como podemos desprender de sus anotaciones, o copió o transcribió para otra notación los tientos contenidos en dicho libro, y conforme acababa su trabajo, cotejaba al margen: «tresladado». Es «tresladar» la forma arcaica portuguesa para trasladar, nunca usada, como nos informó don Joaquín de Entrambasaguas, en castellano, ya que en este idioma el prefijo tras... o trans... no conoce el equivalente de tre...

Así surgen varios entrecruzamientos, teniendo por protagonistas a varios portugueses y Correa de Arauxo, y no podemos imaginarnos que todo lo sucedido sea casual.

¿Pertenece Correa de Arauxo a familias de origen mezclado; es decir, oriundas, por parte de la madre, de España y, del padre, de Portugal, o viceversa, esas familias mitad de un país mitad del otro, semejantes a las de los pintores Diego de Velázquez y Juan de Valdés Leal, y como estas dos también instaladas en Andalucía? Quizá algún familiar portugués de Correa, residiendo en Portugal, habría esparcido por este país su nombre y obra, y que por esa rama lusitana viniera a parar en el diccionario de Barbosa Machado. Preferimos no aventurarnos en suposiciones; basta que queden en pie las aludidas relaciones entre el autor y Portugal. Acaso algún archivo aducirá en su día documentos para aclarar la curiosa cuestión tan intrincada a causa de los apellidos y ciertos hechos. Sea como fuere, aunque descubriéndole una vez una costilla lusitana como a Velázquez o Valdés Leal, igual que ambos pintores intégrase Correa a la cultura española, abarcando lo ibérico esencial. Las confluencias de las dos sangres dieron en el arte hispánico muy buenos resultados.

No pudiendo alcanzar resolución concreta, pensábamos que tal vez el blasón colocado al pie

del frontispicio del libro nos dijera algo. También en ese sentido fueron vanas nuestras esperanzas. Tanto el señor Marqués de Ciadoncha como el señor Armando de Mattos, éste especializado en heráldica portuguesa, aquél en la española, que consultamos, habiendo ambos tenido la amabilidad de estudiar dicho blasón, opinan que será seguramente el escudo de mecenas, aunque no figure expresamente su nombre en la obra musical, o una mixtificación. Por lo atañadero a España, dice el señor Marqués de Ciadoncha: «No corresponde exactamente a los Correa, a los Araujo ni a los Arnao. Podía, en último caso, ser una torpe interpretación del de Correa en España, que es una águila negra exployada que tiene en su pecho un escudo de oro fretado de rojo, o sea cubierto de bandas y barras entrelazadas, que forman el enrejado confundible con ese ajedrezado del losanje, y las conchas pueden ser interpretación también errónea de las hebillas que han de tener esas correas oblicuamente cruzadas en el escudo». Respecto a Portugal, dice el señor Mattos que ni Correos ni Araujos poseen armas que se asemejen a las reproducidas en el libro. Algunos pormenores como el ave con el pez en el pico, el ajedrezado, pertenecen al blasón de los Peixoto, de suerte que ese producto, más bien de la fantasía, no se relaciona con ninguna de las familias que nos interesan aquí, y, por consecuencia, en nada contribuyen esas armas a identificar mejor a nuestro docto músico.

SU CARÁCTER. — Las «Advertencias» contenidas en su *Facultad Orgánica* y los documentos relativos a dos pleitos que quedan, entre ellos algunas deposiciones autógrafas del propio Correa, son suficientes para bosquejar los rasgos principales de su carácter. Antes de proseguir queremos patentizar públicamente nuestra gratitud al Rdo. P. Antonio Gómez Alba, a cuyo conocimiento del Archivo Diocesano sevillano debemos el haberse encontrado allí las actas relativas a los procesos, y secundó el ilustre sacerdote nuestros esfuerzos de descubrir todavía otros datos.

Semejante a la mayoría de los genios creadores, este prócer señor del órgano español no era precisamente una oveja mansa. Suelen encerrar las fuerzas creativas su buena dosis de sobrecrecencia de la voluntad, originando convulsiones y tensiones psíquicas favorables en extremo a la producción artística, pero imposibles de ser aplicadas a la vida cotidiana. Además, siempre ha sido difícil, cuando no imposible, y eternamente así será, compatibilizar el raudal de la inspiración y el ansia de su realización con el horario fijo impuesto por un deber remunerado, siendo las más de las veces el sueldo miserable y el o los superiores unos cretinos ajenos a toda comprensión de las mentalidades más fértiles que las suyas. Basta sólo recordar las batallas que J. S. Bach y Mozart sostuvieron con sus principales, para comprender también las contrariedades de Correa.

Si no engañan las apariencias, llégase a la conclusión que el Cabildo de San Salvador no pecó de generoso; al contrario, más bien deseaba sacar de sus subordinados el máximo provecho, pagando poco dinero y velando celosamente sus derechos. Todavía en tiempos posteriores a Correa había que ser así, pues en unas cuentas de fábrica relativas al mes de octubre de 1643, conservadas en el archivo de aquel templo, hallamos un descuento del «quitaje al maestro organista por no aver tañido a vnas vysperas».

En el corto plazo de tres años (1630-1633) pleiteó el maestro dos veces para defender sus haberes legítimos; de su actitud fogosa, desarrollada durante las querellas, surgen trazos incisivos de su carácter.

El primer pleito, más importante que el segundo, tuvo su inicio en una cuestión que el propio Correa nos explicará. Es este pleito, cuya cubierta del proceso lleva la ñoña acotación de la mano tacaña de alguien del Cabildo, rezando con enfado: «Este organista se ordenó de sacerdote con el salario del órgano y gracia deste cabº y fué ingrato a la gracia que el cabº le hizo.» Que hable ahora el artista consciente: «Francisco Correa, Presbítero, Organista de la Colegiata de San Salvador de esta ciudad, digo que en la dicha yglesia se ha nuevamente fundado vna música de cantores, la qual por fundación tiene obligación de cantar muchos días del año, y el Prior y Canónigos de la dicha yglesia pretenden que tengo de tañer juntamente con la dicha música de más de la obligación que yo tengo de tañer al coro de cantollano, y por lo qual tengo el salario que la fábrica me paga solamente, sin obligación de tañer a la dicha nueva música, que los dichos pretenden que lo he de hacer con el mismo salario que la fábrica me paga por tañer al Coro de Can-

tollano, sin añadirme más salario, no obstante se me aniden muchas obligaciones, trabajo y estudio.» Conforme relatan sucesivamente el Cabildo y Correa, éste negóse a tocar durante unas vísperas, y delante de los músicos y los fieles que llenaban el templo, dió en voz alta razón de su descontentamiento, por lo que subieron al órgano unos canónigos y encetóse violento y «edificante» intercambio de palabras y condimentado de motes, que acabó con el encarcelamiento del valiente organista. Desde la cárcel, seguramente la llamada «parra», departamento del palacio episcopal, y que entonces sirvió de reclusión a los religiosos en pendencia con la justicia, escribió Correa la antes citada declaración que el lector hallará reproducida enteramente en facsímile, y donde al fin el reo pide «y sobre todo se trate esta causa como civil, y no criminal, pues es sobre derechos civiles...». Verdad es que al principio de la querella el Cabildo expresó en su informe al tribunal, que hasta la fecha el organista había cumplido su oficio a su satisfacción.

En medio de la irritación de ambos partidos, añadiéronse nuevas acusaciones, pesando principalmente la cuestión de quién tenía derecho de nombrar substitutes durante una enfermedad o ausencia de Correa. Por lo visto aconteció que Correa puso un substituto distinto del que deseaba el Cabildo, y después no se quiso pagar ni a éste ni a Correa por el tiempo que faltó. El Cabildo insistió en sus derechos jurídicos, Correa en los artísticos, tratando al órgano como si fuera de su exclusiva propiedad. Desde luego, es posible que Correa pusiera, igual como más tarde Cabanilles en Valencia, durante sus ausencias y jiras de conciertos por provincias y tal vez por Portugal — Cabanilles actuó también fuera de España, en el sur de Francia —, a suplentes de poca suficiencia. Tanto divergieron las opiniones, que Correa, olvidándose de la querella primitiva, declara: «en este pleyto no se trata sobre el oficio de organista, que mi parte tiene y posee, sino sobre la posesión que tiene de nombrar substituto en su lugar para tañer el órgano y así por dos razones no hay causa en que se funde el otro auto...».

Pero, para medir sus fuerzas con el Cabildo, provocó el orgulloso Correa, bien convencido de su valor, de su independencia, de su autoridad, tanto en lo musical como en lo personal, un incidente que había de absorber las mayores energías del pleito. Correa, trazando con alguna anticipación su astuto plan estratégico, días antes del escándalo que lo hizo parar en la cárcel, encargó al maestro cerrajero Alonso Blanco dos cerraduras nuevas y diferentes, con sus llaves correspondientes, para los órganos de San Salvador, en substitución de la cerradura antigua y la llave que años atrás le había entregado el Cabildo, habiéndose quedado éste con otra igual. Hasta aquí la misma llave había servido para los dos órganos — el grande y el pequeño — de la colegiata. Ahora, de repente, ninguna llave en poder del Cabildo da con las nuevas cerraduras de ambos órganos; por consecuencia, ningún suplente llamado por el prior o los canónigos puede tañer en lugar del organista legítimo. Y con eso llegó el momento justo para desencadenar una tormenta de palabras y de papeleo en torno a la entrega de las llaves del órgano. Inicialmente, nuestro sonador socarrón hace de despistado, pretende no entender, encovándose en sutiles sofismas alrededor del hecho que el Cabildo le está hablando de una llave y él de llaves. En esto, el Cabildo, irritadísimo, manda cerrar en San Salvador el cajón donde guardaba Correa sus sobrepellices, algún dinero y otras cosas suyas. Contestando a eso, vuelve el músico a alegar que no puede entregar las llaves, dado que se hallan en el cajón que a él o a personas de su confianza está vedado; pero, a guisa de capricho, declara en otras ocasiones encontrarse las llaves en su casa y por estar en la cárcel no las puede alcanzar. Llevando su juego de mofa hasta el borde de la desesperación del Cabildo, que ya había intimado al cerrajero Alonso Blanco con el fin de que depusiese toda la verdad sobre el cambio de las cerraduras, y no habiendo término en la insubordinación del maestro, que insistía en ser el dueño del órgano, redacta el tribunal expediente acusándolo de rebeldía, y manda agravar las censuras contra él. Como último recurso se le amenaza, so pena de excomuniación mayor, de soltar las llaves en el plazo de un día.

Mucho duró esta típica batalla barroca, en que, el por naturaleza algo tozudo Correa luchó por su amor propio, su dignidad y ciertamente para recibir alguna prueba de estimación, de aprecio, de admiración y veneración, alicientes a menudo precisos a los genios, para cerciorarse de sí propios y superar cualquier duda, incentivos que sus principales quizá no supieron tributarle. Pues todo artista auténtico tiene sus horas angustiosas de vacilación, que sólo puede disipar

la adhesión a su obra venida desde afuera. Bien es posible que, igual como en el caso de Bach, Mozart o Bruckner, en el de Correa, superiores y la mayor parte de colaboradores no supieron ver su centella genial. Aleguemos en defensa de éstos ser un fenómeno normal el no poder acompañar todas las innovaciones radicales de un artista que se adelanta a su tiempo. Es una ley de la naturaleza la soledad trágica y fecunda de los hombres creadores, el arte la ha menester, aunque acarree combates y disgustos. Sólo el 2 de julio de 1633 se falla el pleito en Madrid, y a favor del organista. Dicta el juez, entre otras cosas: «Mando de mantener y amparar al dicho Francisco Correa en la posesión en que ha estado y está, de que en los casos de enfermedad, recles o ausencia que hiziese legítimamente, pueda dexar, y dexe, teniente o substituto en el dicho officio de organista, con tal que el que así dexare sea hábil y suficiente, y ante todas cosas aya de ser y sea examinado y aprobado por los peritos que se nombraren por el cabildo de la dicha colegial en la qual dicha (?) su posesión en la forma dicha ni sea inquietado, molestado, ni perturbado por persona alguna e para ello le den y despachen los mandamientos necesarios...»

El segundo pleito, de menos peripecias que el primero, versa sobre los derechos de una capellanía. También en esta querella sabe el maestro poner las cosas en su lugar y no cede ante intimaciones sin fundamento. Conforme la documentación conservada, podemos acompañar la causa hasta el año de 1632, y por lo que parece, se juzgó en Jaén.

Tanto al recorrer los cartapacios relativos a los pleitos como al leer las «Advertencias» que anteceden a sus composiciones musicales, se nos graba en el ánimo el concepto de un Correa independiente y autónomo en todas sus acciones, de un hombre legítimamente orgulloso, firme en sus propósitos y hasta tozudo. Es de aquellas personalidades fuertes e íntegras que nacieron para mandar y no para ser mandadas. A ratos sabe ser burlón y astuto, jamás se muestra servil o de humildad fingida, siempre usa lenguaje franco y sumamente claro; aun cuando defiende en el arte su independencia y su posición avanzada, comprende que tal se lo puede permitir una personalidad hecha, pero no un carácter indefinido, y en tales casos bien avisa que tamaños extremos en la música pertenecen únicamente a los que tienen experiencia y que los otros los dejen para cuando tengan más años de vida y de estudio. De vez en cuando nos hace Correa sentir su cumbre solitaria — la soledad del genio, a que tan difícilmente se llega —, el aislamiento producido por el avance hacia senderos inéditos del arte. Todo innovador musical resulta anacoreta en el arte sonoro; Correa supo perfectamente hasta qué límites le acompañarían y dónde comenzaría lo inexplicable que sólo penetran los desaherrojados del pie de la letra estática, ya que primero tiene que nacer la nueva práctica; la teoría sistematizadora sólo le anadea detrás para imponer después su ley inflexible, sin la cual no hay seguridad para apocados, soeces y tímidos. De esta suerte sabremos pesar el trasfondo de sus palabras cuando al comienzo de un tiento nos dice: «Los nuevos compositores dexen esta licencia para su vejez, en la qual se permite esta y otras muchas por muchas razones»; o aquellas otras: «Muchas licencias hallarán anotadas en mis obras, las quales no se entienda que absolutamente las note por muy buenas, sino por posibles...»; o «se hallará en la glosa de el tiple vn salto de séptima, practicado entre varones doctísimos, en las ocasiones que ellos saben...»; o «Tiento ... fácil para principiantes. El qual e querido poner (aunque de mis principios) para que los nuevos 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 emmienda: considerando que la diferencia que ay, de lo primero a lo postrero, essa misma avrá de lo postrero a lo porvenir, dandome Dios vida».

En todas sus acciones surge el hombre indomable, de temperamento sanguíneo, valiente, fuerte y fogoso, que a su momento somete también a las monjas descuidadas en el tañer a amonestaciones sin ambages. Aparece el hombre en su luz de creador libre y en su señorío absoluto, símbolo y seña de los caracteres positivos, de las almas luchadoras, de las naturalezas más bien dionisiacas que apolíneas. Sin embargo, no desconoce Correa la melancolía y los sentimientos abemolados; manifiéstase en él un dualismo entre énfasis de altivez y aquietamiento suave y soñador, característica también evidente en Zurbarán, Velázquez o Valdés Leal, y muy frecuente entre hombres hispánicos de abolengo atlántico y occidental. Y como todavía veremos al comentar su música, el ademán de sus temas no es de gesto expansivo, sino de actitud intros-

pectiva, curva musical que se reconcentra sobre el propio nudo de las voluntades, energía auto-concentrada que resplandece desde adentro, acusando intensidad nexal, individualidad absoluta que se coloca en la vida como una robusta encina perdida en tierra de pan llevar. La expresión artística, que tanto conoce la alegría jubilosa como la congoja dolorosa, el dinamismo y la vitalidad de Correa de Arauxo se asemejan en muchos aspectos a Valdés Leal; también éste sostuvo querellas para asegurarse de su valor, y padecía de sobrecrecimientos de la voluntad. A ambos los podemos considerar casi hermanos en carácter y muy afines en sus ansias creadoras; ambos son recios hombres del barroco hispánico; tan presto asoma de ellos el místico monje exaltado, el Mañara implacable, como el Quijote luchador e idealista o el pícaro socarrón, pero guía su gama de humores la caballerosa gravedad ibérica.

SU EDUCACIÓN MUSICAL. — Cuenta nuestro autor, en sus «Advertencias»: «Quando comencé a abrir los ojos en la música no aúa en esta ciudad (Sevilla) rastro de música de órgano accidental: y la primera que vide puntada en cifra después de algunos años fueron vnos versos de octavo tono por delasolre de Peraza, y luego de ay a pocos más, otros de Diego de el Castillo, razionero organista que fué de la cathedral de Sevilla, y después de la Capilla Real, etc...» El comenzar a abrir los ojos a la música en Sevilla significa indudablemente que Correa pasó años de su mocedad en la capital hispalense, recibiendo en ella su educación musical. Puede la urbe andaluza llamar suya una luenga tradición musical que remonta, por lo menos, hasta los tiempos de San Isidoro. A través de las centurias albergó dentro de sus murallas algunos de los más distinguidos músicos hispánicos, que apresuraron la fecunda eclosión del arte sonoro de la época áurea, perteneciente a los reinados de los Reyes Católicos, Carlos I, Felipe II, hasta extinguirse con los últimos Felipes, Quier la música erudita quier la popular se cultivaron asiduamente en Sevilla, ciudad riquísima en los siglos XVI y XVII, afluyendo a ella el oro del comercio con las Indias; merced a su bienestar económico tornóse presto uno de los más florecientes centros artísticos. El testimonio más fehaciente de la magna tradición musical hispalense nos la da mosén H. Anglés en su *Juan Vásquez*,¹ donde dedica algunos capítulos de su texto, abundante en datos, al pasado del arte sonoro en aquel emporio, sobre todo, al siglo inmediatamente anterior a los tiempos de Correa. No cabe duda que éste sorbiera del manantial de la tradición, tan rica en sugerencias, y hallara en ella, tal como sus coevos y émulos, poderosos medios de expresión.

Aunque el sabio tintero no aluda directamente a quienes fueron sus maestros, es de suponer que recibiría consejos, ya que se refiere a ellos, de Peraza y Diego del Castillo. Jerónimo de Pedraza o Peraza rigió los órganos de la catedral sevillana de 1573 a 1581, falleciendo en 1598. Diego del Castillo le sucedió en 1581, hasta que en 1583 tomó el lugar de Cipriano de Soto en la Capilla Real. La actividad de ambos en Sevilla coincide con los años de formación de Correa, por lo que es muy natural que éste aprendiera bastante del arte de tecla de aquéllos. El ejemplar de la obra de Correa en posesión de la Biblioteca de Ajuda (Lisboa) lleva comentarios de un censor portugués, y en su fin un apéndice manuscrito conteniendo algunos tientos para ilustrar todavía ciertos conceptos expresados por el autor de la *Facultad Orgánica*. Proporcionanos este anexo nuevamente la asociación de Correa con Peraza; fuera de eso encontramos allí tientos de Diogo de Alvarado, Estacio Lacerna y de un anónimo, que creemos puede ser identificado con el autor de los comentarios y compilador del apéndice. El tiento de Peraza señala ya algunas características estilísticas de Correa y establece la antecendencia musical, ya lógica, ya históricamente justificable. Es nuestro intento publicar, al fin de las composiciones de Correa, las piezas del mencionado anexo, así todos podrán percatarse de cómo importantes elementos del arte del organista de San Salvador estriban en el de Peraza. Pese a los profesores que lo enseñaron y al influjo de Peraza y Diego del Castillo, en su proemio revélase Correa lector estudiosísimo de las obras de los grandes músicos del pasado y presente. Merced a esa autoadquisición de conocimientos, habrá ensanchado su horizonte, nutrido su pozo de donde emanan las capacidades de realización, aliando tamañas experiencias a su poderosa vena creadora e inspiración vibrante. De entre los maestros estudiados

1. HIGINIO ANGLÉS, Juan Vásquez (Barcelona, 1946).

y de cuando en cuando aducidos para justificar sus propias hazañas, cita Correa a Antonio y Hernando de Cabezón, a Francisco Salinas, al Barroducense, a Francisco Montanos, Nicolás Gombert, Josquin des Prés, Manoel Rodríguez Coelho, Pradilla, Bermasco y a los antes mencionados Peraza y Castillo. Desde luego, no creemos que con esta lista, esencialmente hispano-flamenca, acabarían las lecturas de Correa. Aunque cimentándose principalmente en el acervo de la cultura y tradición musical hispánica con sus añadiduras neerlandesas, debe de haber sabido lo que en materia musical se pasaba en otras latitudes. Sólo así se explica su frase, fol. 65, de su obra: «Síguese otro nuevo orden de tientos de medio registro, célebre invención, y muy versada en los Reynos de Castilla, aunque en otros no conocida.» Hoy no podemos decir lo que conocería de la producción inglesa, italiana, francesa o alemana; su técnica revela ciertos elementos anglo-neerlandeses, aunque en menor grado, como la de Coelho, y es muy posible que su mayor elasticidad de la técnica del teclado en relación a sus contemporáneos españoles le proviniese del contacto con el autor de las *Flores de Música* y hasta, tal vez, de una estancia en Portugal. No vale la pena volver aquí a analizar la técnica instrumental de Coelho y de Correa, visto que ya lo hicimos detalladamente en nuestra *Música Hispánica*, y también en nuestra *Contribución al Estudio de la Música Española y Portuguesa*.

La armonía de Correa aseméjase, a veces, más a la de Byrd y Titelouze que a la de ningún otro compositor. En Portugal — según relatamos en nuestra *Contribución* —, en Vila Viçosa, donde el irlandés Robert Tornar¹ enseñaba música al Duque de Barcelos, el futuro Don Juan IV, no era Byrd un desconocido. A despecho de posibles conocimientos de artes ajenos, era Correa artista demasiado independiente, demasiado creador radical y arraigado en las tendencias artísticas y estéticas esencialmente hispánicas, para absorber modalidades musicales extrañas a su órbita y quizá en desacuerdo con las características del instrumental entonces vigente por tierras españolas. De entre los elementos musicales extranjeros habrá sabido escoger el alfayo de Correa para adoptar solamente aquello que convenía a la agudización de su arte. Y por último, todo creador o innovador verdadero reúne en sí buena porción de autodidacta. En este sentido también Correa será, encima de todo «a self-made man», un hombre hecho por sí propio, al que Dios concedió el don del genio.

Su cultura musical, sus especulaciones teóricas, su manera de exponer sus pensamientos, su sentido pedagógico, su facilidad de concentración intelectual, sus vestigios de humanismo literario, todo indica que tuvo una educación esmerada y lo coloca a la par de los músicos más instruidos y cuerdos de su época.

1. La parte central, la que está en tresillos, del *Tercer Tiento del Sexto Tono* de Coelho se basa en la «Irish Jigg», probablemente una aportación de Tornar

o importación de las islas británicas. Véase nuestra publicación: P. M. R. COELHO, *5 Tentos* (Ed. Schott, n.º 2506), págs. 25-27.