

Francisco Correa de Arauxo
(1584-1654)

Canto Llano de la Inmaculada Concepción
de la Virgen María

Tres glosas sobre el Canto Llano de la
Inmaculada Concepción

(Facultad Orgánica, 1626, nr. 68-69)

Apuntes para un
Estudio crítico

Juan A. Pedrosa

Sevilla, Mayo de 2026

CUADERNOS DE ANÁLISIS

PRESENTACIÓN

Muchas ediciones de obras del repertorio de tecla ibérica de los siglos XVI al XVIII contienen errores, algunos de ellos de una cierta importancia. Estos pueden ser errores de transcripción o de impresión, aunque lo más frecuente es que estos errores ya estén presentes en las fuentes originales, muchas de las cuales suelen ser manuscritos tardíos que no son originales del autor. Entre estos errores destacan ciertos pasajes que son ilógicos desde un punto de vista estilístico, y que suelen ser ignorados por la mayoría de editores, ya sea para corregirlos o para justificarlos.

El objetivo de esta serie de trabajos es analizar el texto de forma crítica y, en caso de encontrar pasajes controvertidos, proponer correcciones razonadas de acuerdo al estilo del autor. Presentamos, así, una nueva edición corregida, la cual puede incluir importantes diferencias con respecto a las actualmente disponibles.

Para poder reconocer fácilmente los cambios realizados se elaboran estos trabajos analíticos. De esta forma, el intérprete puede, en todo momento, conocer en qué consisten dichos cambios y tomar la decisión que considere oportuna con respecto a los mismos.

Estos trabajos se estructuran en dos partes: en la primera, se incluyen unas breves notas sobre la documentación analizada, así como unas observaciones de carácter general sobre la obra, y el estudio detallado de algunos pasajes de especial importancia. Se incluyen ilustraciones y ejemplos que contribuyen a aclarar la materia estudiada.

En la segunda, presento un estudio comparado (EC) entre mi versión (JAP) y las diferencias con respecto a las fuentes consultadas. Este estudio sería el equivalente a una edición crítica tradicional. Normalmente, este tipo de ediciones suelen resultar incómodas (porque las notas críticas están separadas de la partitura), y confusas (ya que dichas notas no suelen venir en notación musical). Por ello, en mi EC, incluyo mi versión y las diferencias en una única partitura, por considerar este formato más significativo.

Estos trabajos se centran exclusivamente en aspectos técnico-musicales, obviando otros (de tipo histórico, bibliográfico, etc...) que, aun siendo de una gran importancia, no son el objeto de los mismos.

La partitura práctica (sin notas críticas y de cómoda lectura para la interpretación) se publica en un documento aparte.

Juan A. Pedrosa (Sevilla)

LIBRO
DE TIENTOS
Y DISCVRSOS DE MV-

SICA PRACTICA, Y THEORICA DE OR-
gano, intitulado Facultad organica: con el qual, y con moderado estu-
dio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventaja-
do en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Organo,
y sobretodo teniendo buen natural.

COMPVESTO POR FRANCISCO CORREA DE
Arauxo, Clerigo Presbitero, Organista de la Iglesia Collegial de
San Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Her-
mandad de los Sacerdotes della, y Maestro
en la Facultad, &c.



CON LICENCIA.

Impresso en Alcala, por Antonio Arnao. Año de 1626.

INDICE

DOCUMENTACION	3
Fuentes	3
Ediciones consultadas	4
Bibliografía	4
Convenciones y abreviaturas	5
INTRODUCCIÓN	6
CONTEXTO HISTÓRICO	7
La devoción popular a la Inmaculada	7
La cuestión teológica	7
La guerra mariana	9
Creación del Canto de la Inmaculada	10
La Congregación de la Granada	13
ANALISIS DEL CANTO DE LA INMACULADA	15
Estudio de la poesía	16
Una cuestión previa: la reducción de valores rítmicos	17
Análisis de la melodía de Correa	18
Estructura de FO-68: Canto llano de la Inmaculada Concepción	19
Estructura de FO-69: Tres Glosas sobre el canto llano de la Inmaculada	
Concepción	20
Relación texto-melodía	22
COMENTARIOS CRÍTICOS	26
Representación de los cruzamientos de voces	26
Discrepancias en la melodía	26
Calderones	27
Barras de compás	27
Errores	27
LA MELODÍA ORIGINAL	29
ANEXOS	35
Estudio comparado de FO-68	
Estudio comparado de FO-69	

DOCUMENTACIÓN

Abreviatura	Título
FO-68	Libro de tientos y Discursos de Organo intitulado Facultad Organica (Alcalá, Antonio Arnao, 1626) Biblioteca Nacional de España (Madrid) ff. 202r-202v Partitura en cifra hispana Título (en el índice): Canto llano de la inmaculada Concepcion de nuestra Señora.  DEL MAESTRO CORREA. 202 DASEFINAESTE TRATADO CON EL SIGVIENTE CANTO llano, de la Inmaculada concepcion de la Virgen MARIA Señora nuestra; debaxo de cuya proteccion salga a luz esta presente obra, para honra y gloria de Dios nuestro señor, y de la misma Señora y abogada nuestra, y de los demas santos de la Corte celestial. Lleva el canto llano el tenor, tañele por bemol, y es de numero ternario.
FO-69	Idem. ff: 203r-204r Título (en el índice): Otro canto llano, y tres glosas: la primera de seis, la 2. de nueve y la tercera de 12. numeros al compas en forma de medio registro de tiple.  DEL MAESTRO CORREA. 203 SIGVENSE TRES GLOSAS SOBRE EL CANTO LLANO DE LA IM maculada Concepcion de la Virgen Maria Señora nuestra. La primera glosada de seys al compas, la segunda de nueve, la tercera de doze. Compas ternario el primero de sexquialtera, el segundo de sexquinona, el tercero tambien de sexquialtera, con la aduerencia de los numeros, el que tuuiere nota de ternario que es vn tres, a de yr con el ayrefillo de proporcion menor, y el que tuuiere de binario, con el ayre de propocion mayor, las figuras iguales. Van en forma de medio registro de tiple, y assi se podra echar el flautado a los contrabajos, y a los tiples la mixtura que mejor vista le fuere al organista. Canto llano de la Immaculada.

Abrev.	Ediciones consultadas
ESK	CORREA DE ARAUXO, Francisco: <i>Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica</i> , Alcalá, Antonio Arnao, 1626. Transcripción y estudio. Monumentos de la Música Española XII. M. Santiago Kastner. Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1952.
EM	CORREA DE ARAUXO, Francisco: <i>Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica</i> , Alcalá, Antonio Arnao, 1626. (Facsimil). Ed. Minkoff, Geneve, 1981.
EMB	CORREA DE ARAUXO, Francisco: <i>Libro de tientos y discursos de música practica y theorica de órgano intitulado facultad organica</i> . Miguel Bernal Ripoll (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2005
EGB	CORREA DE ARAUXO, Francisco: <i>Facultad orgánica</i> , ed. Guy Bovet, Bologna, Ut Orpheus, 2007.
EJPC	Correa de Arauxo: TRES GLOSAS sobre el canto de la Immaculada [sic] Concepcion, FO 69, Jean-Pierre Coulon. https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/500038/rfna

Bibliografía
Campese Gallego, Fernando J. “Gómez Camacho: Un profeta paradójico en el Siglo de Oro”. <i>Investigaciones históricas</i>, 28 (2009, Universidad de Valladolid, pp.11-28. González Polvillo, Antonio. “La Congregación de la Granada, el Inmaculismo sevillano y los retratos realizados por Francisco Pacheco de tres de sus principales protagonistas: Miguel Cid, Bernardo de Toro y Mateo Vázquez de Leca”. <i>Atrio</i>, 15-16 (2009-2010), pp.47-72 González Polvillo, Antonio. “El acervo cultural de un milenarista de la Sevilla Barroca: La biblioteca del doctor Bernardo de Toro”. <i>Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza</i>. Vol. V (2012), pp.279-315.

González Polvillo, Antonio. *La Congregación de la Granada: Profecía y milenarismo en la Sevilla del Renacimiento y Barroco*. Editorial Universidad de Sevilla, 2022.

González Tornel, Pablo. “Bernardo de Toro (1570-1643), la Inmaculada Concepción y la memoria de la Congregación de la Granada”. *Anthologica Annua* 71 (2024), pp.17-55.

Lagos, Ramiro. “Guerras marianas de Sevilla y Cartagena de Indias”. Revista *La Alcazaba*, 49, s/fecha. <http://www.laalcazaba.org/guerras-marianas-de-sevilla-y-cartagena-de-indias-por-ramiro-lagos/>

Otero Nieto, Ignacio. “El primitivo ‘Todo el mundo en general’ y el zorongo”. *Diario ABC*, Sevilla, 8-12-1988, p.47.

Peinado Guzmán, José Antonio. “La controversia teológica medieval inmaculista”. *Anales de teología*, 1 (2014), pp.55-82.

Ramírez Palacios, Antonio. “El canto inmaculadista ‘Todo el mundo en general’ y el organista sevillano Francisco Correa de Arauxo”. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 466, 1997, pp.41-47.

Ros, Carlos. *La Inmaculada y Sevilla*. Editorial Castillejo, Sevilla, 1994.

Vranich, Stanko. “Carta de un ciudadano de Sevilla — La guerra Mariana de Sevilla en el Siglo XVII”. *Archivo Hispalense*, 2ª época, número 137-38, Sevilla: Imprenta Provincial, 1966, pp.59-77.

Vranich, Stanko. “Miguel Cid (c.1550-1615): un bosquejo biográfico”. *Archivo Hispalense*, 2ª época, número 171-173, Sevilla: Imprenta Provincial, 1973, pp.185-207.

Rodríguez Godino, Maria Dolores, *La Inmaculada Concepción y su vinculación a la Monarquía Hispánica*. (2022). <https://periodicolaesperanza.com/archivos/15862>

Convenciones y abreviaturas

S, A, T, B indican (convencionalmente) las 4 voces de la obra. Para indicar las notas, se utilizan la sílabas del solfeo (do, re,..., si). Para especificar la altura (cuando sea necesario), se utiliza un índice (do1, re4, etc...), siendo do3 el do central del teclado. Si no aparece el índice, se toma el mismo de la nota anterior.

Localización de ejemplos: [voces]:compás(es):parte(s):[subdivisión] (el contenido de los corchetes es opcional). Ejs.: 23:3-4 (c.23, partes 3 y 4); S-T: 45:3 (Soprano y Tenor, c.45, parte 3).

INTRODUCCIÓN

En 1626, Francisco Correa de Acevedo, organista de la Iglesia Colegial de San Salvador de Sevilla, publica su tratado “Facultad orgánica” (FO), bajo el nombre de Francisco Correa de Arauxo, en la imprenta de Antonio Arnao, en Alcalá de Henares. En dicho tratado, además de un amplio e interesante texto teórico, aparecen 69 obras, de las cuales, las dos últimas están basadas en una melodía que denomina “Canto Llano de la Inmaculada Concepción”.

Algunos autores piensan que este canto es de origen gregoriano, cosa extraña al no tener un texto latino. Así, Jordi Savall, al presentar una interpretación de las “Tres glosas sobre el Canto llano de la Inmaculada Concepción” (FO-69) con su grupo Hesperion XX afirma que “... se trata de una melodía gregoriana muy antigua”¹.

En este artículo mostraremos el origen concreto de esta melodía, fecha de creación, autores del texto y la música, y otros detalles de interés, especialmente el contexto histórico de su creación que, como veremos, es de especial importancia.

También haremos un análisis de ambas obras, junto con unos comentarios críticos de las mismas.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=6wm6VwibV9g> (min: 0:17).

CONTEXTO HISTÓRICO

Esta canción se originó durante los disturbios acaecidos en Sevilla (España) a principios del siglo XVII, relacionados con la controversia acerca de la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Para poder entender lo que ocurrió, se hará una breve revisión histórica sobre este tema. A modo de ejemplo, se incluyen algunos datos, que no pretenden ser exhaustivos, por salir del ámbito de este estudio. Estos disturbios fueron de tal intensidad que algunos autores se refieren a ellos como *La(s) guerra(s) mariana(s)*².

Esta canción se creó como un *himno inmaculista* para que el pueblo pudiera expresar su devoción de forma pública y unánime. Salvando su carácter relativamente local, sería un caso similar al de otras obras famosas, como *La Marsellesa* para la Revolución Francesa, o el coral de Lutero “*Ein feste burg ist unser Gott*” para la reforma protestante.

La devoción popular a la Inmaculada

A lo largo de los siglos, creció la devoción popular hacia la Inmaculada Concepción de la Virgen María. A partir del s. VII aparece en monasterios de Palestina. En el s. XI aparece en los monasterios anglosajones. En 1129 el concilio de Londres recupera esta fiesta en la diócesis, que había sido suprimida tras la conquista normanda, extendiéndose poco a poco.

Llega a Francia a finales del s. XII, siendo la fiesta patronal de los estudiantes normandos de la Universidad de París. En 1140, los canónigos de Lyon, deciden celebrar todos los años con solemnidad la fiesta de la Concepción Inmaculada de la Virgen. En 1254 se había extendido por toda Francia. Fue abolida en 1275 en París por los esfuerzos de la Sorbona, donde predominaba la opinión contraria a la Inmaculada.

La cuestión teológica³

En este tema había dos posturas enfrentadas. Por un lado, los defensores de que la Virgen María fue concebida sin mancha de pecado original (denominados inmaculistas o inmaculadistas) y los contrarios (maculistas). Entre estos últimos había autores de la talla de S. Buenaventura, S. Alberto Magno y S. Tomás de Aquino. Entre los partidarios encontramos a S. Anselmo de Canterbury, Eadmero de Canterbury, Raimundo Lulio, Guillermo de Ware y, especialmente, Duns Scoto.

Las discusiones escolásticas sobre este tema tenían lugar en las universidades, habiendo algunas que cambiaron de postura a lo largo del tiempo, como ocurrió con la Sorbona.

² El término “Guerra mariana” aparece en varios autores, como Carlos Ros: “La Inmaculada y Sevilla”, Stanko Vranich: “Carta de un ciudadano de Sevilla — La guerra Mariana de Sevilla en el Siglo XVII”, y Ramiro Lagos: “Guerras marianas de Sevilla y Cartagena de Indias”.

³ Sobre este tema, véase Peinado Guzmán: “La controversia teológica medieval inmaculista”, pp.55-82.

El 18 de noviembre de 1304, llegó a París Juan Duns Escoto, franciscano, procedente de la universidad de Oxford. La Sorbona era contraria a la Inmaculada, por lo que lo acusaron de defender públicamente el privilegio de la Inmaculada Concepción, como si enseñara una doctrina contraria a la fe, debido a una exagerada devoción a la Santísima Virgen. En 1305, se vio obligado a justificarse ante todos los profesores de dicha universidad en presencia de los legados del Papa. Le plantearon 200 objeciones, que refutó una a una, presentando argumentos que serán decisivos para la posterior definición del dogma. Por la sutileza de sus razonamientos le dieron el sobrenombre de *Doctor subtilis*.

En 1263, el capitulo general de la orden franciscana en Pisa adoptó la fiesta de la Inmaculada para toda la orden.

En 1439, el Concilio de Basilea define que la Inmaculada Concepción

es una doctrina piadosa y conforme al culto eclesiástico, a la fe católica, a la recta razón y a la Sagrada Escritura, y por tanto tiene que ser aprobada, defendida y aceptada por todos los católicos, no siendo lícito a nadie predicar ni enseñar lo contrario.

El 28 de febrero de 1476, Sixto IV (franciscano) adoptó la fiesta de la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre, para toda la Iglesia Latina, con misa y oficio litúrgico propio.

A partir de 1479, las universidades de París, Oxford, Cambridge, Toulouse, Viena y Bolonia impusieron con juramento a todos sus doctores y maestros la adhesión a la tesis inmaculista.

En 1570, San Pío V (dominico), en su constitución *Super speculam Domini*, prohibía la publicación de libros o tratados en lengua vulgar sobre la Inmaculada y la disputa de estos temas en público o sermones, que pudieran producir escándalo en la gente sencilla. En las aulas universitarias, entre gente docta, donde no hubiera peligro de escándalo, se podía discutir e impugnar ambas opiniones, pero sin tacharse mutuamente de erróneas.

El Concilio de Trento no se pronunció abiertamente sobre la Inmaculada Concepción, pero dejó las puertas abiertas para una futura definición.

Diversos reyes de Aragón apoyaron la tesis inmaculista, como Jaime I el conquistador. Pedro IV el Ceremonioso fundó una cofradía (1333), Juan I hizo celebrar la fiesta de la Concepción en su capilla real en 1390, y publicó un edicto en 1394 defendiendo el misterio.

La reina Isabel la Católica creó tres capellanías en honor de la Inmaculada Concepción, en Guadalupe, Sevilla y Toledo.

El Papa León X en 1517 otorgó el poder celebrar los oficios de la festividad en España.

La guerra mariana

Este era el estado de la cuestión en la Sevilla de principios del siglo XVII. Prácticamente, solo los dominicos estaban en contra del privilegio mariano. El resto de órdenes (especialmente, los franciscanos y, posteriormente, los jesuitas), así como las autoridades eclesiásticas, civiles, universidades, y la población en general, eran inmaculistas.

Las crónicas⁴ cuentan que, en una fecha indeterminada (alrededor de 1613), un padre dominico originó un gran escándalo pronunciando un sermón en el convento de *Regina Angelorum*, donde residía esta orden. No se sabe exactamente quién fue el autor. Las autoridades se vieron obligadas a proteger a este y a su familia.

Se ha sostenido que aquel acontecimiento estaría detrás de la explosión de fervor inmaculista que tuvo lugar poco después. Sobre este asunto, Carlos Ros nos dice,

No dudo de la existencia de aquél sermón en el convento de Regina, del que resultó “mucho escándalo” en la ciudad (...). Dudo que fuera la chispa que provocara de inmediato el fervor inmaculista y los repetidos cultos de desagravio. Sermones como los de este fraile debían darse por doquier.⁵

Siguieron los enfrentamientos de una y otra parte, normalmente en forma de sermones donde cada cual defendía su tesis. No olvidemos que la Iglesia no se había definido sobre este particular. A los sermones de los dominicos, respondían los sermones de los contrarios, y se hacían actos de desagravio multitudinarios (octavarios, procesiones, fiestas, etc.) a los que, a su vez, respondían los dominicos, y vuelta a empezar. Esta situación se hizo muy violenta, como veremos por algunos ejemplos citados a continuación.

En esta época había tal animosidad hacia los dominicos que, en un memorial, se afirma de ellos lo siguiente:

Vémoslos aborrecidos del pueblo, y que falta para ellos no solo la caridad piadosa que se debe a religiosos, sino el trato ordinario de los próximos, excusándose de su comunicación, excluyéndolos de hospedaje, negándoles aún el sustento por el dinero, menospreciados de la chusma, cantados y mofados de la gente vil, seguidos de los muchachos, apedreados, y que ha habido menester en ocasiones manos y pies para librarse de su furor.⁶

Hubo incluso agresiones, como en este caso recogido en las crónicas:

Pasaba un trinitario calzado por la Alcaicería de la Seda y empezaron a apedrearlo unos muchachotes al confundirlo con un dominico. Tuvo que enseñarles el escudo que llevaba sobre el pecho para librarse de los cantazos. Desde entonces, para distinguirse de los dominicos, determinaron los trinitarios llevar la capilla partida por delante y

⁴ Mencionadas en Ramírez Palacios: “El canto inmaculadista ‘Todo el mundo en general’...”, p.47.

⁵ Ros: *La Inmaculada Concepción y Sevilla*, p.33.

⁶ Op. cit., p.75.

colocar el escudo de su religión en el hombro, para evitar confusiones. La guerra mariana ha estallado en Sevilla.⁷

Creación del Canto de la Inmaculada

En estas circunstancias, varias personas consideraron que, para fomentar la devoción a la Inmaculada Concepción, se debería crear una canción fácil, que el pueblo pudiera cantar, y que sirviera de himno inmaculista. Así lo comenta Carlos Ros:

En la Navidad de 1614, Bernardo de Toro reúne en su casa unos amigos y decidieron hacer unas coplas, que surgieron “sin saber cómo”. La letra es de Miguel Cid⁸. Bernardo de Toro, aficionado compositor, puso música a la letra. Mateo Vázquez de Leca, canónigo de la catedral y arcediano de Carmona, imprimió unas cuatro mil hojillas que se repartieron por las escuelas de Sevilla, e incluso se enviaron a otros puntos de España.⁹

Otra referencia de este mismo acontecimiento aparece en los Anales de Ortiz de Zúñiga de 1615:

Unieronse, pues, don Mateo Vázquez y Bernardo de Toro, y escribiendo Miguel Cid a su instancia los versos de *Todo el mundo en general*, el Arcediano los imprimió a su costa, y Bernardo de Toro los puso en música.¹⁰

El 23 de enero de 1615, Mateo Vázquez de Leca, Bernardo de Toro, Miguel Cid y un grupo de franciscanos salieron del convento de S. Diego cantando estas coplas. El jesuita Granado, testigo presencial, así lo testifica:

Este cantar agradó de tal manera, que innumerables niños y jóvenes se pusieron a repetirlo, no solamente en las escuelas, sino también en las plazas públicas; en las calles y en las esquinas, sin cesar ni de día ni de noche. Por toda la ciudad no se oía más que esta melodía. Los niños y los jovencuelos no eran los únicos que las cantaban. También los jóvenes, los hombres maduros, los ancianos, las gentes del pueblo y los nobles, los clérigos y los religiosos de diversas Ordenes cantaban las coplas con fervor, desfilaban por las calles a través de toda la ciudad para acudir a las manifestaciones externas, provocando aplausos entusiastas y piadosas exclamaciones. Muchas de estas procesiones se celebraban durante la noche y muchas también a pleno día.¹¹

El 2 de febrero de 1615, Luque Fajardo, contemporáneo de los hechos, señala el caso excepcional de que estas coplas fuesen cantadas en el coro de la catedral de Sevilla, fiesta de la Purificación de la Virgen.

La siguiente coplilla se hizo famosa en la época¹²,

⁷ Op. cit., p.64.

⁸ Sobre la vida de Miguel Cid, véase Vranich: “Miguel Cid (c.1550-1615): un bosquejo biográfico”.

⁹ Ros, op. cit., p.35.

¹⁰ Citado en González Polvillo: “La Congregación de la Granada, el Inmaculismo sevillano...”, p.59.

¹¹ Ros, op. cit., p.35.

¹² Op. cit., p.68.

Aunque le pese a Molina¹³
y a los frailes de Regina,
al prior y al provincial,
al padre de los anteojos
*[sacados tenga los ojos
y él colgado de un peral,]*
a voces Reina escogida
todo el mundo en general
diga que sois concebida
¡Sin Pecado Original!

Los versos en cursiva representan una variante posterior, que no aparece en las fuentes contemporáneas¹⁴.

Todo esto enfureció a los dominicos que, el 9 de febrero de 1615 deciden contestar a sus adversarios y, para ello,

El convento de Regina publica unas conclusiones teológicas sobre el tema, atacando directamente la doctrina inmaculada, para ser discutidas en público, que el prelado (el cardenal de Sevilla, Pedro de Castro) prohíbe. (...) La temperatura inmaculista caldea las calles de Sevilla. Una canción popular [Todo el mundo en general] (...) y unos frailes que pretenden oponerse con profundos argumentos teológicos. En Sevilla ha estallado la guerra inmaculista.¹⁵

El sábado, 14 de marzo de 1615, se encontró un panfleto fijado en la Puerta del Perdón del Corral de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, en contra de los partidarios de la Inmaculada, que decía

Guardaos niños del Reyno todo,
que hay nueva ley en Sevilla,
puesta por el de Carmona,
confirmada por un Toro,
consentida del Prelado
y del cabildo callada,
de los herejes reída.
¡Mirad en qué tiempo estamos
y cuan grande es la desdicha!¹⁶

En este estado de cosas, los dominicos deciden apelar al Rey Felipe III. Envían una comisión encabezada por el P. Molina quejándose del trato recibido en Sevilla, y pidiendo que puedan predicar en paz sus tesis, que eran válidas según la Iglesia. En Sevilla se extendió el rumor de que, en el patio del palacio real, Molina había llegado a decir: “La Virgen fue concebida como vos y como yo y como Martín Lutero”¹⁷.

Al enterarse, el Arzobispo envía una comisión a Madrid (de la que forman parte Mateo Vázquez de Leca y Bernardo de Toro) para exponer su opinión. La corte está en

¹³ Fray Domingo de Molina era el prior de los dominicos en aquella época.

¹⁴ Op. cit., p.72.

¹⁵ Op. cit., p.36.

¹⁶ Op. cit., p.19

¹⁷ Op. cit., p.81.

Valladolid y allí los recibe Felipe III el 29 de agosto de 1615 y, posteriormente, el 16 de enero de 1616. El 2 de junio de ese año se forma una Junta de expertos y el Rey los envía al Papa para que estudie el tema, solicitando la definición del dogma de la Inmaculada Concepción. El 18 de octubre salen para Roma, llegando el 21 de diciembre, y son recibidos por el Papa Paulo V el 1 de febrero de 1617.

El 31 de agosto de 1617 se emite el decreto *Sanctissimus Dominus noster*, donde no se define la doctrina de la Iglesia, pero se imponía silencio a la opinión rigurosa (maculista) en sermones y actos públicos, aunque también prohibía que se la impugnase públicamente.

Este decreto fue recibido en Sevilla como un gran triunfo de los miembros de la comisión enviados a Roma. Y así,

Luego que Domingo, quinze de octubre, a las cinco de la tarde llegó con la estafeta la nueva del pretendido caso, dentro de tres horas se hizo público en la ciudad, encendiéndose en ella para demostración de su gozo, universalidad de fuegos, tan muchos y varios, como si los preveniera cuidado solícito de meses¹⁸.

Además, el Arzobispo y el cabildo,

enviaron al fiscal por todas las parroquias a que repicasen (...) desde las doce de media noche hasta las seis de la mañana, extendiéndose el caso por la ciudad, es indecible lo que en Sevilla pasó esta noche, y dos siguientes de fuegos, corro de gentes, luminarias, bailes, compañías de soldados, máscaras... un espanto de gozo y alegría universal¹⁹.

El 20 de enero de 1617, el rector de la Universidad de Santa María de Jesús (origen de la Universidad de Sevilla) firma un nuevo estatuto por el que se obligaba a los catedráticos y graduados

de tener, y favorecer la opinión, que dize: Que la Santísima Virgen en el primer instante de su Concepción, fue Concebida sin mancha de pecado Original, sin que en el dicho juramento usen de equivocación alguna; sino que claramente prometan decir, y defender toda su vida, que en la Purísima Anima de la Madre de Dios nunca uvo pecado Original.²⁰

La ciudad hace voto solemne de defender el misterio de la Inmaculada Concepción el 8 de diciembre de 1617. Posteriormente, lo hicieron otras ciudades como Toledo, Granada, Alcalá, Santiago, Zaragoza, Toledo, Baeza, Valladolid, Barcelona, Salamanca, Oñate, Lima, Huesca, etc.

Los expedicionarios continuaron durante más tiempo en Roma para intentar obtener una definición del Dogma de la Inmaculada, pero no lo consiguieron. Mateo Vázquez de Leca volvió a Sevilla en 1626. Bernardo de Toro permaneció en Roma hasta su muerte, el 12 de noviembre de 1643.

¹⁸ Op. cit., p.196

¹⁹ Op. cit., p.96

²⁰ Op. cit., p.182.

Este asunto no quedó totalmente zanjado hasta que, el 8 de diciembre de 1854, el Papa Pío IX declaró el Dogma de la Inmaculada Concepción, mediante la bula *Ineffabilis Deus*.

La Congregación de la Granada²¹

El panorama presentado en las líneas anteriores no quedaría completo sin mencionar el importante papel que jugó en este asunto la Congregación de la Granada. Tanto Miguel Cid, como Bernardo de Toro²² y Mateo Vázquez de Leca pertenecían a la misma. Esta había sido fundada hacia 1541 por el cerrajero Gómez Camacho²³ en Jerez y en Lebrija, en torno al convento de la Inmaculada Concepción de esta última localidad. Sus características espirituales

estaban influenciadas por presupuestos milenaristas, visiones y profecías además de un acendrado evangelismo propio de los grupos espirituales reformadores²⁴ que surgieron en esa época anterior a los inicios del Concilio de Trento.²⁵

Sus miembros se reunían en el Patio de los Naranjos de la catedral sevillana, junto a la capilla de la Virgen de la Granada²⁶. Fueron duramente perseguidos como *alumbrados* por los consultores dominicos y la propia Inquisición. Formaban parte de este grupo clérigos presbíteros, monjas y seglares con una gran presencia entre estos últimos de artistas.

Desde el principio, se organizaban alrededor de un superior que denominaban *cabeza*²⁷, que era portador de un secreto muy singular que debía ser trasladado a sus sucesores en la dirección del grupo. Este secreto no debía ser desvelado a nadie con excepción del "Sumo Pontífice, al Rey, al Obispo y al Santo Oficio".

En un momento determinado, se consideró conveniente que ese secreto fuera conocido por otros miembros, que fueron denominados *los seis del particular espíritu*. El resto, eran miembros comunes.

Para los congregados, el *cabeza* tendría el espíritu del mismísimo Jesucristo, mientras que los seis *particulares* poseerían el espíritu de los apóstoles. Ellos creían en una

²¹ Los datos de este epígrafe han sido extraídos, principalmente, de González Polvillo: "La Congregación de la Granada, el Inmaculismo sevillano...", pp.47-72.

²² Algunos datos interesantes sobre la embajada de Bernardo de Toro aparecen en González Polvillo: "El acervo cultural de un milenarista de la Sevilla Barroca: La biblioteca del doctor Bernardo de Toro", pp.280-281.

²³ Sobre Pérez Camacho, véase Campese Gallego: "Gómez Camacho: un profeta paradójico en el Siglo de Oro", pp.11-28.

²⁴ Sobre estos grupos similares, véase González Polvillo: *La Congregación de la Granada. Profecía y milenarismo en la Sevilla del Renacimiento y Barroco*.

²⁵ González Polvillo: "La Congregación de la Granada, el Inmaculismo sevillano...", p.48.

²⁶ Op. cit., p.49.

²⁷ El primer cabeza fue Gómez Camacho (1541-1553). Le sucedió el jesuita lebrijano Rodrigo Álvarez, confesor de Santa Teresa en Sevilla (1553-1587). Continuó, después, Hernando de Mata, predicador de la Catedral hispalense (1587-1612). Y, por último, Bernardo de Toro (1612-1643), tras cuya muerte en Roma, no se tienen más noticias de esta Congregación.

singular profecía "que, en definiéndose por de fe el punto de la Concepción de Nuestra Señora, habían de reformar la Iglesia los congregados de la dicha Congregación". De ahí el interés especial que tenían en fomentar la devoción a la Inmaculada.

El pintor Francisco Pacheco (1564-1644) pintó tres cuadros sobre la Inmaculada incluyendo a cada uno de los participantes en la creación del himno inmaculista. Como dice González Polvillo,

Estos lienzos tienen como tema central la Inmaculada Concepción con retratos de personajes. (...) centramos su ejecución en los acontecimientos que tuvieron lugar en Sevilla en la génesis del inmaculismo surgido en torno a 1615 (...) que alcanzarán como sabemos una repercusión universal y que provocan un ambiente muy particular en la ciudad en el que tiene su explicación la ejecución de estos tres lienzos.²⁸

No cabe duda de que los miembros de la Congregación de la Granada (...) quisieron homenajear de alguna manera a quien tanto habían hecho por la Inmaculada Concepción con la que aparecerán retratados, encargando a Pacheco por una u otra vía los retratos de los tres protagonistas de aquella *gesta sevillana*: Miguel Cid, Mateo Vázquez de Leca y Bernardo de Toro.²⁹

En consecuencia, en el tema de la guerra mariana, especialmente en Sevilla, hubo en realidad dos movimientos: por un lado, uno más público, basado en la devoción popular, apoyada por las entidades civiles, académicas y eclesiásticas; y, por otro, en un plano más secreto, por el interés de la Congregación de la Granada en obtener la definición del Dogma para que tuviera lugar el cumplimiento de la profecía que esperaban.

²⁸ Op. cit., p.48.

²⁹ Op. cit., p.59.

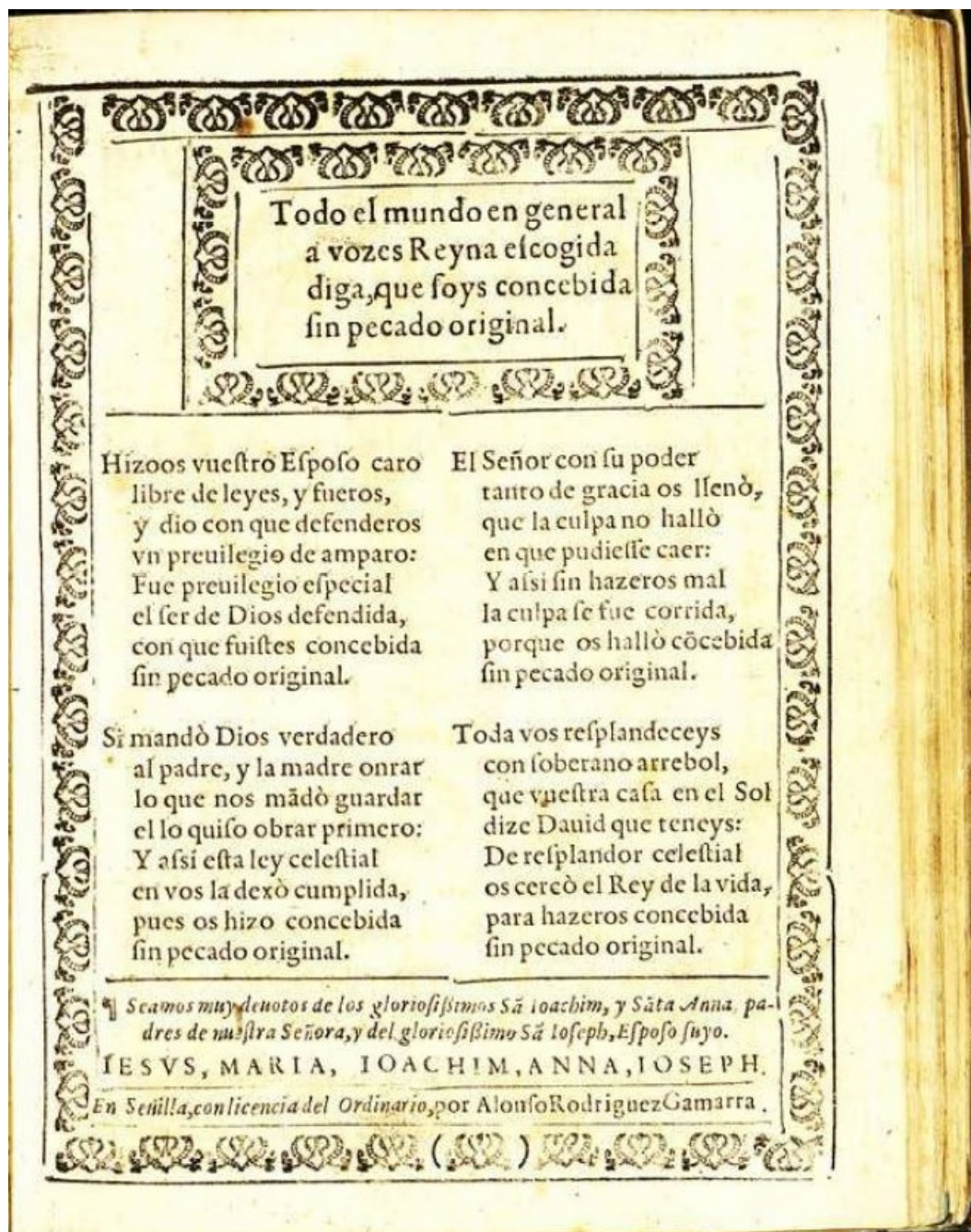


Fig. 1.- Impreso de la época con la famosa poesía de Miguel Cid

Estudio de la poesía

Sección	Texto
Estribillo	Todo el mundo en general a voces, Reina escogida, diga que sois concebida sin pecado original.
Copla primera	Hízoos vuestro Esposo caro libre de leyes y fueros y dio con que defenderos un privilegio de amparo: fue privilegio especial el ser de Dios defendida, con que fuistes concebida sin pecado original.
Copla segunda	Si mandó Dios verdadero al padre y la madre honrar lo que nos mandó guardar Él lo quiso obrar primero: Y así esta ley celestial en Vos la dejó cumplida pues os hizo concebida sin pecado original.
Copla tercera	El señor con su poder tanto de gracia os llenó que la culpa no halló en que pudiese caer: y así sin haceros mal la culpa se fue corrida porque os halló concebida sin pecado original.
Copla cuarta	Toda Vos resplandecéis con soberano arrebol que vuestra casa en el sol dice David que tenéis: De resplandor celestial os cercó el Rey de la vida para haceros concebida sin pecado original.

Esta es la transcripción de la poesía, atribuida a Miguel Cid. Consta de varias secciones: un estribillo (de 4 versos) y cuatro coplas (de 8 versos). La estrofa utilizada es la redondilla, esto es, cuatro versos octosílabos, con rima consonante, a-b-b-a, muy frecuente en la época.

Una característica importante, congruente con el objetivo de resaltar la confesión inmaculista, es que el penúltimo verso de cada sección (estribillo y coplas) termina con la palabra “concebida”, seguida del último verso, que es siempre “sin pecado original”.



Fig. 2.- Una curiosa estampa de “Todo el mundo en general” con jeroglíficos³⁰

Una cuestión previa: la reducción de valores rítmicos

Antes de continuar con el estudio de la melodía, debo recordar que, en general, las obras para órgano de este periodo (hasta final del s. XVII), cuando están en compás ternario (denominados entonces como compases de proporción), suelen emplear valores muy largos. Ambas composiciones comentadas están en compás ternario de tres semibreves al compás (lo que, para nosotros, sería un 3/1). Siguiendo el criterio empleado habitualmente en mis estudios y transcripciones, he aplicado una reducción a la cuarta parte, para adaptarlas a una escritura más moderna y comprensible por el lector. En consecuencia, en vez de 3 redondas al compás utilizaré 3 negras al compás. Esto también tendrá ventajas para aclarar los movimientos de voces, como se verá a continuación. Soy consciente de que este proceder tiene muchos detractores, pero lo considero más conveniente.

³⁰ Extraída de Rodríguez Godino: *La Inmaculada Concepción y su vinculación a la Monarquía Hispánica*.

Análisis de la melodía de Correa

En el ejemplo nº 1, se presenta la melodía (canto llano), con su texto, extraída de la composición FO-68 (voz del tenor, cc.1-20).

To - doel mun - doen ge - ne - ral

a vo - ces Rei - naes - co - gi - da

di - ga que sois con - ce - bi - da

sin pe - ca - do o - ri - gi - nal

sin pe - ca - do o - ri - gi - nal.

Ej. 1.- Melodía utilizada por Correa (reducción: 1/4)

Las letras (a, b, c) no hacen referencia a la rima, sino a las distintas melodías de cada verso. Cada uno consta de 4 compases, de los cuales, los dos centrales forman una hemiolia (cc. 2-3, 6-7, etc.).

Los dos primeros versos (a + b) presentan un periodo de tipo suspensivo (con carácter de pregunta), y los dos siguientes (a + c), uno conclusivo (con carácter de respuesta).

Se repite el último verso (c), enfatizando el texto “*sin pecado original*”, detalle este que no aparece en la poesía.

Las ligaduras de puntos indican que, en dichos compases, en función del texto, puede haber una o dos sílabas, dependiendo de si la palabra es aguda o llana. Eso no ocurre en la melodía c, ya que siempre se aplica a un mismo texto.

Estructura de FO-68: Canto llano de la Inmaculada Concepción

Se trata de una (aparente) transcripción de una obra vocal. Está armonizada a 4 voces (S, A, T, B) con la melodía en el tenor, lo que es un uso arcaico para la época. Tiene dos secciones, el estribillo y una copla (por el texto, deducimos que se trata de la segunda de la poesía: “*Si mandó Dios verdadero...*”), e incluye el texto aplicado a la música a lo largo de toda la obra.

Todas las voces se mueven de forma homorrítmica, presentando el texto en forma silábica, utilizando siempre la misma armonía para cada tipo de melodía (a, b, c). La estructura se recoge la tabla nº 1. Los números representan los compases, y las letras, el tipo de melodía.

Sección	Compases	Melodía
1ª	Canto Llano de la Inmaculada	
	1-4	a
	5-8	b
	9-12	a
	13-16	c
	17-20	c
2ª	Copla (segunda)	
	21-24	a
	25-28	b
	29-32	a
	33-36	b
	37-40	a
	41-44	b
	45-48	a
	49-52	c
	53-56	c

Tabla 1.- Esquema de FO-68

Consta de 2 secciones, un estribillo de 4 versos y una estrofa de 8 versos (como ya se ha señalado, cada verso tiene 4 compases). Se repite el último verso de cada sección (estribillo y copla), lo que se ha resaltado en la tabla.

Estructura de FO-69: Tres Glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción

Se trata de una obra instrumental, basada en la misma melodía, la cual se expone en la mano derecha en forma de medio registro de tiple, y el acompañamiento de las tres voces restantes en la mano izquierda, en forma de acordes homorrítmicos. Mantenemos las voces S, A, T, B, por convencionalismo, aunque las tesituras no sean las apropiadas (se trataría, más bien, de S, T1, T2, B).

De nuevo, existe una estructura similar a FO-68, con repeticiones de compases. La melodía de la mano derecha va variando, pero el acompañamiento, basado en la armonía, es ahora el referente, que se va repitiendo, salvo pequeñas diferencias que comentaremos a continuación. Teniendo esto en cuenta, se recoge en la tabla nº 2 el esquema de esta obra, de forma similar a la anterior.

Como se puede apreciar, consta de 4 secciones, incluyendo la melodía (estribillo) y 3 glosas sobre la misma, con una figuración cada vez más rápida (6, 9, 12 figuras al compás). Se incluye el texto completo en el estribillo, y parcialmente en la primera de las glosas.

De dicho esquema, se extraen los siguientes aspectos interesantes:

Por el título, esperaríamos 3 secciones. Pero hay 4, ya que al principio se incluye la melodía sin ornamentar (denominada “canto llano”). Este uso es consistente en Correa, ya que la otra única serie de glosas del tratado (FO-65), cuyo título es: “Síguense diez y seis glosas sobre el Canto Llano: guardame las vacas”, al igual que en el caso anterior expone, al principio, el tema sin glosar y, por lo tanto, existen 17 secciones.

Esto contrasta con otros autores, como Cabezón, cuyas series de diferencias incluyen, como primera diferencia, el tema sin modificar, y se cuenta como una diferencia más. También encontramos este uso en Cabanilles (por ejemplo, en sus Pasacalles).

En la segunda de las coplas (3ª sección, “glosada de nueve al compás”), falta la repetición del último verso. No podemos saber si se trata de un error, o algo deseado por el autor.

La última sección, aunque aparece nombrada como “tercera copla” sería en realidad, un estribillo, si tenemos en cuenta el número de versos.

Correa emplea de forma algo confusa los títulos de las distintas secciones en relación con la estructura de la poesía. La primera copla (sección 2ª) dice que es la “copla segunda”. La siguiente (sección 3ª) no indica a que copla se refiere (“sigue otra copla”). Y la última (sección 4ª) dice que es “la tercera”. Ahora bien, si la 2ª sección es la 2ª copla y la 4ª sección es la 3ª copla, ¿qué copla es la recogida en la 3ª sección? Al no incluir el texto, no podemos saberlo. Todo ello se aclara en la tabla nº 3:

Sección	Compases	Melodía
1ª	Canto Llano de la Inmaculada	
	1-4	a
	5-8	b
	9-12	a
	13-16	c
	17-20	c
2ª	Copla segunda	
	21-24	a
	25-28	b
	29-32	a
	33-36	b
	37-40	a
	41-44	b
	45-48	a
	49-52	c
	53-56	c
3ª	Otra copla glosada de nueve al compás	
	57-60	a
	61-64	b
	65-68	a
	69-72	b
	73-76	a
	77-80	b
	81-84	a
	85-88	c
	-----	c
4ª	Tercera copla glosada de a doze al compás	
	89-92	a
	93-96	b
	97-100	a
	101-104	c
	105-108	c

Tabla 2.- Esquema de FO-69

Sección	Indicación	Significado respecto a la poesía
1ª	Canto llano	Estribillo
2ª	Copla segunda	Copla segunda
3ª	Otra copla	Copla tercera o cuarta
4ª	Tercera copla	Estribillo

Tabla 3.- Comparación entre la indicación del autor y la estructura real.

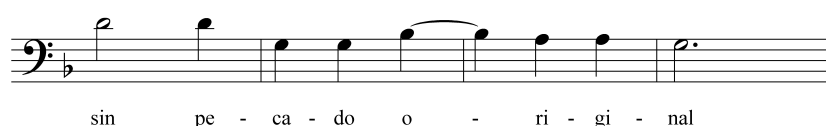
Curiosamente, tanto en FO-68 como en FO-69, tras el estribillo, Correa se salta la copla primera y prefiere poner la segunda, desconociendo el motivo de este proceder.

Relación texto-melodía

En FO-68, el texto se expone silábicamente. Además de las posibles discrepancias entre la acentuación prosódica y la musical, existen algunos aspectos problemáticos en cuanto a la versificación.

Es sabido que, a efectos de contar las sílabas, a veces, es necesario hacer *sinalefa*, esto es, la unión de la vocal o vocales finales de una palabra con la vocal o vocales iniciales de la siguiente, de modo que forman una única sílaba tanto a efectos fonéticos como métricos.

Esto no siempre se cumple. Por ejemplo, en el último verso “*sin pecado original*”, para poder tener 8 sílabas (dado que acaba en palabra aguda) habría que hacer sinalefa entre “pecado” y “original”. Sin embargo, en los cc. 14, 18, 50 y 54, se separan dichas palabras, lo que conduce a una sílaba más ($8+1=9$), que discrepa de la métrica del poema:



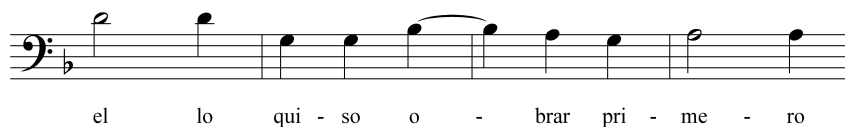
Ej. 2.- FO-68, cc.13-16

Por el contrario, curiosamente, en el pasaje equivalente de FO-69 (c.14), si se produce esa unión, teniendo el compás solo dos percusiones, en vez de las 3 que se observan en FO-68. Este uso es consistente, como vemos en los cc.18, 50, 54, 86, 102, 106:



Ej. 3.- FO-69, cc.13-16.

Otro ejemplo de este proceder se da en el c. 34 de FO-68. El texto del verso dice “*el lo quiso obrar primero*”. Si separamos “quiso” y “obrar”, como hace Correa, salen 9 sílabas en vez de 8.



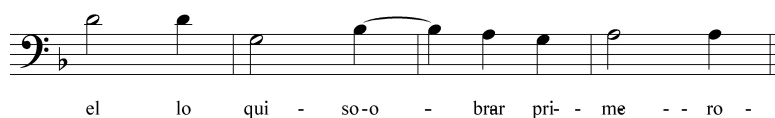
Ej. 4.- FO-68, cc.33-36

Habría que hacer sinalefa entre ambas palabras para mantener el número correcto de sílabas, lo cual se puede hacer manteniendo la misma melodía, ya que no hay nada que lo impida, como se aprecia en el ej. 5:



Ej. 5.- FO-68, cc.33-36. Aplicación alternativa del texto en el mismo pasaje

Aquí se da la circunstancia de que la acentuación del texto (“o-brar”) coincide con la acentuación rítmica de la síncope. No obstante, también se podría aplicar el texto de esta otra forma, mostrada en el ej. 6:



Ej. 6.- FO-68, cc.33-36. Otra aplicación del texto en el mismo pasaje

Sería interesante ver que hace Correa en el pasaje equivalente del c.34 de FO-69. Por desgracia, Correa no incluye el texto más allá del primer verso de esa copla (hasta el c.24). Si estudiamos solo la melodía, se pierde la referencia de las sílabas por la aparición de las glosas.

Ahora bien, podemos fijarnos en el acompañamiento realizado por las tres voces restantes, ya que la percusión de los acordes homorrítmicos podrían servir como una medida de las sílabas del texto. Y vemos que, efectivamente, en el c.34, hay ahora solo dos percusiones, lo que sería congruente con la modificación necesaria.

En el ej. 7, se indican los acordes de la mano izquierda (reducción: 1/4), en escritura pianística (por comodidad) sin indicar los cruzamientos de voces. Se indican las sinalefas mediante un guión bajo (ej. c.27:3) y las sílabas separadas asignadas a una sola nota mediante una barra (ej. c.26:1-2):

21
Si man - dó Dios ver - da - de - ro

25
al pa/dre_y la - ma - dre_hon - rar -

29
lo que nos man - dó - guar - dar -

33
el lo qui/so - o - brar - pri - me - ro -

37
y_a - si_es - ta ley ce - les - tial

41
en vos la/de - jo - cum - pli - da -

45
pues os hi - zo con - ce - bi - da

49
sin - pe - ca - do_o - ri - gi - nal

53
sin pe - ca - do_o - ri - gi - nal.

Ej. 7.- Hipotética aplicación del texto a la Copla segunda en FO-69, en función del acompañamiento.

Hay casos en que las percusiones del acompañamiento no casan con el texto. Hay percusiones extra, (cc.25, 40) que no corresponden con ninguna sílaba, y otros que

deberían tener 2 percusiones pero solo tienen 1 (cc.26, 42). El c.34 ya lo hemos comentado con detenimiento. Otras veces, se mantienen alguna nota ligada y no se aprecia claramente la percusión del acorde (cc.32, 33).

Como es lógico, este estudio ha sido posible al saber que esta glosa se basa en la copla segunda. No podemos hacer lo mismo en el resto de glosas porque desconocemos el texto concreto que correspondería a las mismas. En mi opinión, no parece que Correa, una vez suprimida la letra, se preocupara especialmente por este tema.

COMENTARIOS CRÍTICOS

En el anexo incluyo los estudios comparados de ambas obras, que habían sido publicadas anteriormente³¹. Por comodidad, los reproducimos a continuación, rogando que sean consultados en relación con los comentarios que siguen.

Representación de los cruzamientos de voces

Se producen cruzamientos entre las 3 voces de la mano izquierda. Estos solo ocurre entre A y T. El B permanece siempre por debajo de las restantes voces.

Estos cruzamientos se producen para seguir las reglas del contrapunto, pero son absurdos desde un punto de vista melódico, que es el motivo que justifica los cruzamientos en el resto de obras de la FO (y en la polifonía en general).

En las ediciones habituales, se presentan inconvenientes a la hora de representar estos cruzamientos. En la cifra, al estar separadas las voces, se pueden seguir bien (aunque suponen una dificultad añadida para el intérprete), pero no en la escritura de tecla a dos pentagramas.

La mayoría de ediciones indican los cruzamientos con líneas de puntos. Esto es confuso, sobre todo si utilizamos los valores originales.

La opción utilizada en mi edición, parte de realizar una reducción de valores a 1/4, con lo cual aparecen ahora solo blancas y negras, con sus plicas. El B no se cruza con las otras voces, por lo que está siempre en la posición más baja, y siempre presenta las plicas hacia abajo. Para representar los cruzamientos entre A y T, ponemos las plicas del A hacia arriba y las del T hacia abajo, de tal manera que, cuando estas voces se cruzan se aprecian fácilmente por el cambio en la dirección de las plicas, y ya no es necesario utilizar líneas de puntos que emborronan la partitura.

No obstante, no sería estrictamente necesario representarlos, como ocurre en la edición de Jean Pierre Coulon³², que pone los acordes del acompañamiento en escritura pianística (usando una única plica para todas las notas del acorde), presuponiendo que el autor ha respetado las normas contrapuntísticas. Para ello, al igual que yo, hace una reducción de valores de 1/4.

Discrepancias en la melodía

De forma reiterada, la melodía comienza con las notas: “la3-si-do4-do-do”. Pero hay 3 casos (en FO-69) en que varía ligeramente: “la3-si-do4-re-do” (cc.73-74, 89-90, 97-98).

³¹ Estos estudios se publicaron originalmente en mi web, en las siguientes direcciones:

https://juanantoniopedrosa.es/mus1/CorreaArauxo-canto-Inmaculada-Concepcion-FO68_JAP-EC.pdf
https://juanantoniopedrosa.es/mus1/CorreaArauxo-3-glosas-canto-Inmaculada-Concepcion-FO69_JAP-EC.pdf

³² Publicada en: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/500038/rfna>

Las ediciones consultadas mantienen estas diferencias. Comentaré esto más adelante al estudiar la melodía original de Bernardo de Toro.

Calderones

Aparecen algunos calderones, pero su uso no es consistente, ya que solo aparecen en algunas secciones, que recojo en la tabla siguiente. Indico también lo que hacen los distintos editores consultados (Fac. se refiere al facsímil):

Sección	Compás	Calderones				
		Fac.	ESK	EMB	EGB	EJPC
FO-68						
Estribillo	20					
Copla [segunda]	56	X	X	X	X	
FO-69						
Estribillo	20					
Copla segunda (6 al compás)	56	X			X	
Otra copla (9 al compás)	88					
Otra copla (12 al compas)	108	X	X	X	X	

Tabla 4.- Aparición de calderones en FO-68 y FO-69

Barras de compás

En FO-69, en la cifra original, faltan algunas barras de compás (cc.5-6, 27-28, 51-52, 58-59, 78-79), que son suplidas por los editores. Consúltase el EC adjunto, donde las he señalado con barras discontinuas.

Errores

Como vimos anteriormente, estas obras están basadas en la melodía del Canto de la Inmaculada, que presenta 3 elementos melódicos (que hemos llamado a, b y c). Cada una de estas melodías se armoniza de la misma forma en FO-68. En FO-69, la melodía de la voz superior varía, pero el acompañamiento de las 3 voces restantes también se va repitiendo. Algunos fragmentos difieren de la forma en que aparecen habitualmente, lo que da lugar a los siguientes casos:

1. La modificación es claramente incorrecta. En este caso, se descarta y se toma la versión correcta en la forma que aparece habitualmente.
2. La modificación no es incorrecta. En este caso, se puede optar entre aceptar la nueva versión, o mantener la forma habitual.

3. La modificación es correcta y necesaria porque, en caso contrario, de mantener la forma habitual, se cometen errores. Hay que aceptar la nueva versión.

A continuación recogemos algunos casos concretos, con nuestra sugerencia. Ruego consultar los EC adjuntos como referencia.

FO-68	
Compases	Comentario
6, 14, etc.	Normalmente el B de la 3ª parte suele hacer sol1 (descendiendo). En el c.6 hace sol2 (ascendiendo). Otros editores lo indican en otros compases, ya que es difícil de distinguir en la cifra original. Aunque es una opción válida, soy partidario de unificar todos los casos haciendo sol1.
4, 12, etc.	En todos los casos similares, el A hace mi3. Sin embargo, en el c.32 hace do3 (unísono con T), por lo que en c.33 ambas voces hacen unísonos sucesivos. Curiosamente, algunos editores no lo corrigen.

FO-69	
Compases	Comentario
27, 35, 43, etc.	Las voces de acompañamiento (A, T, B) hacen siempre lo mismo. En algunos casos, como en los cc.7 y 93, hay diferencias que la mayoría de editores corrigen. Pero hay un caso, en el c.79, en que el contenido es diferente y no se trata de un error. Si se hiciera lo mismo que en el resto de los casos, se darían octavas sucesivas entre S y A. La mayoría de ediciones aceptan esta diferencia, pero no todas.

LA MELODÍA ORIGINAL

Hasta ahora hemos analizado la melodía transmitida por Correa. No obstante, sería lícito preguntarnos si esta era la melodía original compuesta por Bernardo de Toro.

Kastner expresa su duda.

Es imposible averiguar si Correa inventó una melodía nueva o si apenas armonizó y proveyó de glosas la de Toro. Teniendo en cuenta la popularidad de que gozó este cántico entre la población hispalense, no sorprende que Correa incluyese dos arreglos de él en su tratado, dando así fin a la Facultad Orgánica³³.

Ignacio Otero afirma que son diferentes, basándose en el siguiente argumento:

El análisis de la melodía nos demuestra claramente su falta de concordancia con la música religiosa de la época (...) lo que nos lleva a la conclusión de ser una melodía ya existente, a la que se debió colocar el texto recién escrito con el objeto de cantarlo inmediatamente (...) porque éstas, de carácter netamente profano, popular, no se avienen en nada con los utilizados en nuestra música religiosa del XVI. (...) luego nos encontramos con un ritmo nuevo, que no es otro que el del popular "zorongo" y que, además, coincide en las seis notas de su arranque inicial con el zorongo gitano que armonizara Federico García Lorca.

De ahí que pensemos, con la lógica que nos suministra lo expuesto, que las coplas del P. Bernardo de Toro fueran otras distintas, por desgracia perdidas (...) ³⁴

Por supuesto, se pueden aplicar diversas melodías a un mismo texto, y existe constancia de este proceder respecto a las coplas de Miguel Cid a lo largo del tiempo³⁵. La más conocida, que todavía se utiliza en la actualidad, es la de Hilarión Eslava, que fue Maestro de Capilla de la Catedral sevillana en el s. XIX.

Mi opinión es que ambas melodías son la misma, por los siguientes motivos:

En primer lugar, por las fechas. La Facultad Orgánica se publicó en 1626 y la melodía a principios de 1615. Ello no implica que Correa escribiera su melodía en una fecha cercana a la publicación. En efecto, él declara que su tratado contiene obras de diversas épocas, luego podría haber escrito perfectamente estas obras alrededor de 1615, aprovechando la fama de la melodía. La melodía original todavía estaría vigente en 1626, y no parece lógico que se creara una nueva en una fecha tan próxima.

En segundo lugar, por la textura musical. En el caso de FO-69 se trata de una obra instrumental, por lo que el oyente no escucha el texto. A lo largo de la historia de la música, las distintas variaciones, diferencias, glosas, etc., que se han compuesto por parte de diversos autores, se basan en una melodía que es conocida por el oyente. Es

³³ ESK, p.24.

³⁴ Otero Nieto: "El primitivo 'Todo el mundo en general' y el zorongo"..

³⁵ Ramírez Palacios: "El canto immaculadista...", p.45.

absurdo componer una melodía distinta para ese texto, en fecha tan cercana a la original, sin que el oyente pueda percibirlo.

Un caso distinto sería el de FO-68 que, por su estructura, podría interpretarse solo con órgano, coro a capella, o con ambos. Esto sería aplicable también a la *Prosa del Santísimo Sacramento (Lauda Sion salvatorem)*³⁶. Pero no sabemos si ésta era la idea de Correa, ni si realmente se interpretaba con voces. Quizás el texto solo sirviera de guía para reconocerla.

Ello obligaría a que, para que se identificara la melodía en FO-69, debería interpretarse conjuntamente con FO-68, con ayuda de las voces. Lo cual nos hace plantearnos la cuestión hipotética de una posible interpretación en *alternatim*, siendo la FO-68 la parte del coro, y FO-69 la parte de órgano³⁷.

Evidentemente, todo esto es especulativo. No obstante, la prueba definitiva de que la melodía de Correa coincide con la original de Bernardo de Toro, viene dada por la existencia, en la Biblioteca Colombina de la Catedral de Sevilla, de un ejemplar de la hojilla original (impresa a instancia de Vázquez de Leca) y que reproducimos a continuación³⁸ (fig. 3).

³⁶ FO-67.

³⁷ Lo mismo podría decirse de los distintos versos de FO-67, donde unos podrían cantarse y otros podrían interpretarse al órgano.

³⁸ Se reproduce, entre otros, en Carlos Ros, op. cit., p.36 (de donde la he extraído) y en Rodríguez Palacios, op. cit., p.43.

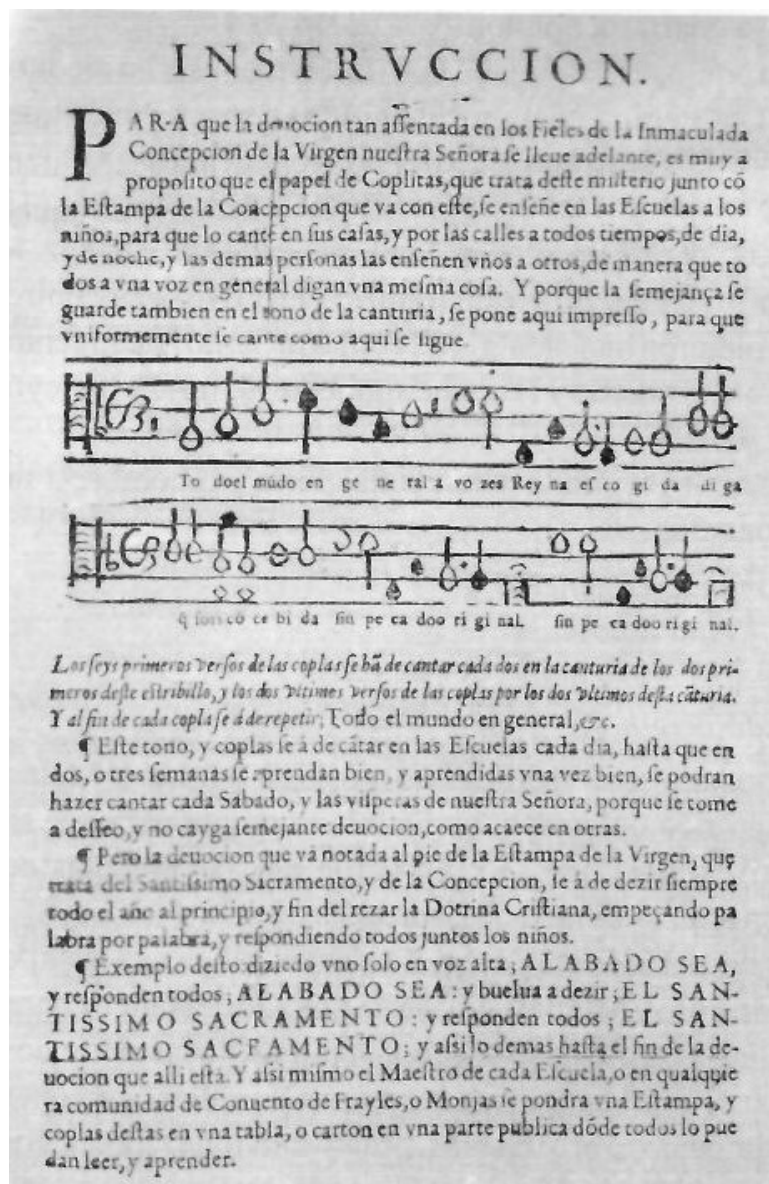


Fig. 3.- Hojilla del impreso original

Lamentablemente, la resolución no es muy buena y, según se comenta, el mal estado del documento impide que pueda ser consultado. A continuación, haremos unos comentarios sobre la misma.

En primer lugar, vienen unas instrucciones, que transcribimos, indicando el objetivo perseguido con la composición de este canto:

INSTRUCCION.

PARA que la deuocion tan assentada en los Fieles de la Inmaculada Concepcion de la Virgen nuestra Señora se lleue adelante, es muy a proposito que el papel de Coplitas, que trata deste misterio junto con la Estampa de la Concepcion que va con este, se enseñe en las Escuelas a los niños, para que lo canten en sus casas, y por las calles a

todos tiempos, de día, y de noche, y las demas personas las enseñen unos a otros, de manera que todos a una voz en general digan una mesma cosa. Y porque la semejanza se guarde tambien en el tono de la canturia, se pone aqui impresso, para que uniformemente se cante como aqui se sigue.

A continuación viene la melodía con el texto, que analizaremos a continuación. Y siguen luego otras instrucciones sobre cómo proceder con este canto:

Este tono, y coplas se an de cantar en las Escuelas cada día, hasta que en dos, o tres semanas se aprendan bien, y aprendidas una vez bien, se podrán hazer cantar cada Sabado, y las vísperas de nuestra Señora, porque se tome a desseo, y no cayga semejante devoción, como acaece en otras.

A continuación incluyo la melodía, tal como aparece en dicha hojilla (fig. 4):

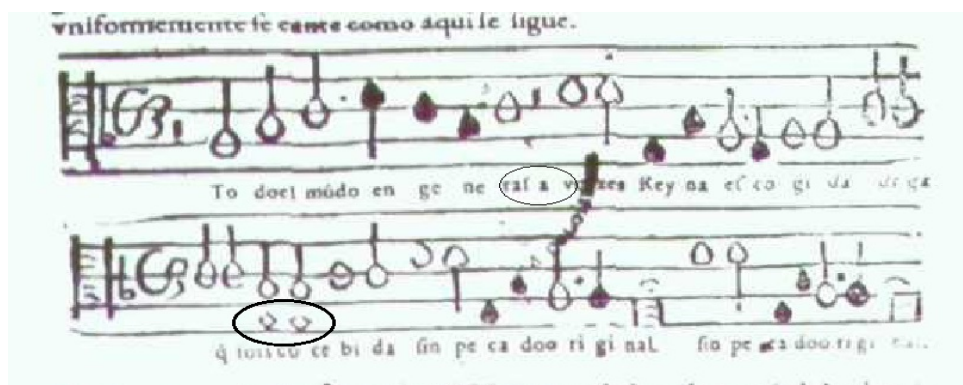


Fig. 4.- Reproducción de la melodía incluida en la hojilla de Instrucciones

Como se puede apreciar, los valores rítmicos están reducidos a la mitad con respecto a la melodía de Correa (3 blancas [mínimas] por compás, en vez de 3 redondas [semibreves]), lo cual nos muestra el convencionalismo de los compases de proporción en la escritura para órgano de la época, que suelen utilizar valores más largos.

Una transcripción podría ser la siguiente (ej. 8). He respetado los valores del original³⁹. (No he incluido en la transcripción la repetición del último verso).

Suponemos que habría que aplicar la semitonía a los “sies” de los cc.3 y 10, haciéndolos becuadros, como hace Correa.

³⁹ Al no ser experto en paleografía, he contado con la inestimable ayuda del Prof. Dr. Andrés Cea, gran conocedor de estos temas, que está de acuerdo con mi propuesta, según me comunica en un mensaje de fecha 20-11-2022.



Ej. 8.- transcripción de la melodía de la hojilla de Instrucciones

Se comprueba fácilmente que se trata de la misma melodía utilizada por Correa, aunque presenta algunas pequeñas variaciones en el ritmo, la música y la aplicación del texto. Destacamos lo siguiente (los números de compás se refieren a la transcripción tal cual aparece más arriba):

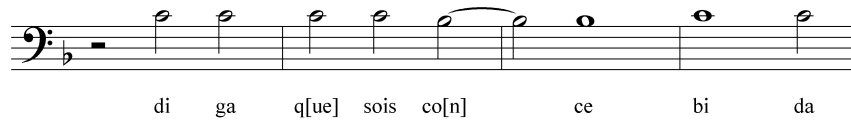
- La sílaba “a” antes de “vozes” (c.4-5) parece estar colocada bajo el silencio. ¿Falta una nota en su lugar (“do” blanca), como en el ej. 9-a, o habría que respetar el silencio y desplazar el texto hasta el compás 5, poniendo 3 “res” blancas, como en el ej. 9-b? Recordemos que, en la melodía de Correa, esta sílaba ocupa todo ese compás 5, desplazando “vozes” al “sol” del c.6.



Ej. 9.- Melodía anterior, cc.4-6, opciones para aplicar el texto a la música

- El 3º verso es distinto del 1º, al contrario de lo que ocurre en Correa. No sabemos si era así la melodía original o se trata de un error. Además, solo tiene 3 compases en vez de 4. Por otra parte, bajo los dos “sies” aparecen unos signos (¿añadidos?), resaltados por un círculo en el ejemplo, que parecen pequeñas semibreves (“concebida”). Al no poder consultar el original, dado el mal estado

del mismo, no podemos saber si esas notas se han añadido a mano o forman parte de la impresión⁴⁰. Mi hipótesis es que hay una errata en el original, que se intentó corregir mediante este procedimiento, siendo ambas notas semibreves en vez de mínimas, lo que ocasionaría una hemiolia similar a la de los restantes versos. Para cuadrar esto y que tenga 4 compases, como el resto, propongo lo siguiente (añado un silencio al principio):



Ej. 10.- verso 3º, corregido

Si sustituimos los dos primeros “does” por “la-si”, tenemos la versión de Correa, que es más coherente formalmente, haciendo prácticamente iguales los versos 1 y 3.

- Destacamos también la aparición de blancas con puntillo seguidas de negras (cc.2, 5 y 12 de mi transcripción). Esto es suprimido por Correa, que emplea un ritmo más regular (originalmente, semibreves), además de hacer el 3º verso como el 1º.
- Un último detalle: la melodía del principio hace “la-si-do-re-do”, coincidiendo con algunas variaciones melódicas en FO-69, como ya se ha comentado más arriba en los comentarios críticos.

⁴⁰ Cosa que también se pregunta Andrés Cea.

ANEXOS

Estudio comparado de
Canto llano de la Inmaculada Concepción (FO-68)

Estudio comparado de
Tres Glosas sobre el canto llano de la Inmaculada
(FO-69)

Francisco Correa de Arauxo
(1584-1654)

Canto Llano de la Inmaculada Concepción

(Facultad orgánica, nr.68)

ESTUDIO COMPARADO (EC)

FO: Facultad orgánica
(Alcalá de Henares, 1626;
Ed. Facsímil, Genève, Minkoff, 1981)

JAP: Versión del autor

Juan A. Pedrosa
(Sevilla, 2022)

Canto Llano de la Inmaculada Concepción

(Facultad orgánica, nr.68)

Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)

Rev.& ed.: Juan A. Pedrosa (2022)

Canto en el Tenor

* JAP

To-doe[mu]l mu[n]-doen ge - ne - ral a vo-zes Rey - naes - co - gi - da, di - ga

FO

10 JAP

que soys co[n] - ce - vi - da sin pe - ca - do o - ri - gi - nal, sin pe -

FO

18 Copla

ca - do o - ri - gi - nal. Si man - dó Dios ver - da - de - ro al

FO

* Compás original: 3/1. (Reducción: 1/4)

26

JAP

FO

pa - drey la ma - dreo[n]r - rar, lo que nos man - dó guar - dar, él lo

34

JAP

FO

qui - zo o - brar pri - mero yas - sie - sta ley ce - les - tial

41

JAP

FO

en vos la de - xo cum - pli - da, pues os hi - zo con - ce - vi - da

49

JAP

sin pe - ca - do o - ri - gi - nal, sin pe - ca - do o - ri - gi - nal.

FO

Francisco Correa de Arauxo
(1584-1654)

Tres Glosas sobre el
Canto Llano de la
Inmaculada Concepción

(Facultad orgánica, nr.69)

ESTUDIO COMPARADO (EC)

FO: Facultad orgánica
(Alcalá de Henares, 1626;
Ed. facsímil, Genève, Minkoff, 1981)

JAP: Versión del autor

Juan A. Pedrosa
(Sevilla, 2022)

Tres Glosas sobre el Canto Llano de la Inmaculada Concepción
(Facultad orgánica, nr.69)

Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)
Rev.& edic. Juan A. Pedrosa (2022)

Canto llano de la Inmaculada

1

JAP

FO

* **

10

JAP

FO

21 Copla segunda

JAP

FO

* Compás original: 3/1. (Reducción:1/4)

** Estas barras faltan en el original

30

JAP

FO

Measures 30-37. The JAP part (piano) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The FO part (flute) is mostly silent, with a few notes in measures 35 and 36.

38

JAP

FO

Measures 38-46. The JAP part (piano) continues with a similar melodic and accompaniment pattern. The FO part (flute) remains silent throughout this section.

47

JAP

FO

Measures 47-54. The JAP part (piano) concludes with a final melody and accompaniment. The FO part (flute) remains silent throughout this section.

Otra copla glosada de nueve al compas

57

JAP

FO

Measures 57-65. The JAP part features a melody with many triplets. The FO part is mostly empty, with a few notes in the bass line.

66

JAP

FO

Measures 66-73. The JAP part continues with triplets. The FO part has a few notes in the bass line.

74

JAP

FO

Measures 74-82. The JAP part continues with triplets. The FO part has a few notes in the bass line.

82

JAP

FO

This system contains measures 82 through 88. The JAP part (Jazz Piano) has a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with several triplet markings (3). The bass staff provides a harmonic accompaniment. The FO part (Fornet Organ) has a treble and bass staff, mostly empty, with a single note in the final measure of the system.

Tercera copla glosada de a doze al compas

89

JAP

FO

This system contains measures 89 through 94. The JAP part continues with a more complex rhythmic pattern in the melody. The FO part remains mostly empty, with a single note in the final measure.

95

JAP

FO

This system contains measures 95 through 100. The JAP part continues with a complex rhythmic pattern in the melody. The FO part remains mostly empty, with a single note in the final measure.

102

JAP

FO

The image shows a musical score for two parts, JAP and FO, starting at measure 102. The JAP part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and contains musical notation for measures 102 through 108. The FO part is also written on a grand staff but is empty for all measures shown. The JAP part begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a final measure with a fermata. The FO part consists of empty staves for the same duration.