UNIVERSIDAD DE CHILE
BIBLIOTECA
MÚSICA Y DANZA
FACULTAD DE ARTES

Un nuevo documento del gran organista barroco español, Francisco Correa de Araujo (1584–1654)

Dionisio Preciado

En mi último artículo dedicado al gran organista y compositor español, Francisco Correa de Araujo, hablaba de un documento nuevo e inédito del organista sevillano, hallado en la catedral de Jaén (España). Allí daba la noticia de dicho hallazgo, y prometía transcribirlo íntegro, comentándolo más ampliamente, algún día.[1]

Dicho documento es muy importante. Primeramente, porque procede de quien procede, el mayor organista y compositor español de su tiempo. En segundo lugar, por ser el primer documento musical conocido, después de su magnífica obra, *Facultad Orgánica* (Alcalá-Madrid, 1626). En tercer lugar, por ser este nuevo documento un exponente precioso del saber musical, que debían tener los maestros de capilla españoles (e hispanoamericanos), en la primera mitad del s. XVII.

Sabido es que Correa de Araujo tenía intención de publicar dos libros musicales, después de haber estampado su *Facultad Orgánica*. El primer libro en proyecto era de música práctica. Estaba dedicado a los versos salmódicos para órgano. Por las expresiones del gran organista, parece que este libro de versos lo tenía compuesto, cuando prologaba su

[1] Cf. Dionisio Preciado, "Francisco Correa de Araujo, en Jaén y Segovia: su *Facultad Orgánica* ilumina el panorama de la música organística española," en *Boletín de Bellas Artes* (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1985), 97–114.

In the literary introduction to his epoch-making *Facultad Orgánica* (Alcalá-Madrid, 1626) Correa de Arauxo mentioned two further intended publications: (1) a book of psalm verses for organ (possibly already written), and (2) a treatise devoted to vanguard theory, with music examples derived from his own tientos (and perhaps from other organists' tientos as well). (See the *Advertencias*, pages 37, last paragraph, and 38, segundo punto, in *Monumentos de la Música Española*, VI [1948]). In the treatise he hoped not only to open new musical vistas but also to justify his own more daring procedures, such as simultaneous sounding of a flat and its natural or a natural and its sharp. However, copies of these projected publications, if indeed they ever existed, have not thus far surfaced.

What the present author has instead found (at Jaén Cathedral, where Correa de Arauxo served as organist from Easter 1636 to April 6, 1640) is an eight-folio Correa autograph *Parecer* (1637) containing the tests that he suggested should be required of candidates for

Copyright © 1989 Dionisio Preciado. Todos los derechos reservados.

UNIVERSIDAD DE CHILE BIBLIOTECA MUSICA Y DANZA FACULTAD DE ARTES

gran obra para órgano. No sabemos si Correa llegó a publicar este libro de versos salmódicos. De hecho, no se conoce hoy ningún ejemplar.

El segundo libro prometido por Correa era un libro sobre "los casos morales de música,"[2] según su propia expresión. Este libro, que tampoco sabemos si llegó a luz pública, estaba dedicado a la teoría musical avanzada. Según Correa, estos "casos morales" eran ejemplos musicales, sacados de sus tientos (y quizá también de otros compositores organistas), de carácter musical vanguardista.

Correa fue un gran artista visionario de los progresos de la técnica musical. Correa quería hacer en la composición musical lo que "muchos doctores procuran hacer en sus ciencias y facultades, que es aumentarlas, amplificarlas y extenderlas."[3] Por eso, Correa quiere escribir un libro, donde se dé razón y justificación de muchas cosas, que a los compositores tradicionales y timoratos les estaban vedadas.

Correa había habierto caminos desusados —viene a decir él—, practicando el choque armónico del "punctum intensum contra remissum." Esta osadía armónica—parece decir Correa— no es sino un botón de muestra de los progresos armónicos del arte de los sonidos. Por eso, quiere escribir un libro sobre estos "casos morales de música," y darles su explicación de experto "moralista" musical avanzado. En la música hay —escribe Correa— "mucho más por decir y hacer de lo que se ha dicho y hecho."[4]

[2] Francisco Correa de Araujo, *Facultad Orgánica*, fol. 2.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem.

No conocemos hoy ningún ejemplar de los dos libros de música —el práctico y el teórico— prometidos por Correa de Araujo. Ojalá, algún afortunado investigador tenga la suerte, algún día, de brindarnos algún ejemplar.

Sin embargo, hace poco tiempo apareció en el archivo de la catedral de Jaén (España) un escrito autógrafo del gran organista Correa. Este escrito consta de ocho folios firmados por el mismo Correa, cuyo encabezamiento dice así:

Parecer del L^{do} Fran^{co} Correa
Juez sobrestos ejercicios

La caligrafía de este escrito y de su firma concuerdan con la caligrafía de la carta autógrafa del gran organista sevillano, reproducida por Santiago Kastner, en su obra sobre Correa de Araujo.[5] También la firma de Correa de este *Parecer*, concuerda con la firma que el gran organista estampó al pie de su testamento, otorgado en Segovia (España), el 5 de enero de 1654.[6]

El *Parecer del licenciado Francisco Correa* fue una obrita de encargo. El cabildo de la catedral de Jaén encarga a su organista Correa este *Parecer*, que no es otra cosa que un *Programa* para las oposiciones

[5] *Libro de tientos y discursos de música práctica, y theórica de órgano, intitulado Facultad Orgánica..., compuesto por Francisco Correa de Arauxo, Clérigo Presbítero...* Vol. I. Transcripción y estudio por Santiago Kastner (Barcelona: Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1948). Lámina facsímil entre las páginas 40 y 41.
[6] Cf. Louis Jambou, "El testamento de Francisco Correa de Araujo," en *Revista de Musicología*, vol. IV (1981), 345.

---

the Jaén Cathedral chapelmaster post left vacant by the death in January of 1637 of aged Juan Martín de Riscos (Jaén maestro since September 11, 1598).

Correa's requirements fell under three main headings: the candidate (1) must show pronounced ability as a conductor; (2) must compose Latin- and Spanish-text music satisfactorily, and (3) must be able to teach. Better still, the successful candidate should show superiority, not mere competence, in at least one or two of these three areas.

To direct well, the candidate needed demonstrate his knowledge of the most arcane aspects of Renaissance notation, many of which Correa itemizes. The aspirant must be an expert contrapuntist, vaunting his skill in excellent voice parts added to any given number of parts from one upward. He must be able to spot errors in singing, even when the polyphonic web is intricate. To test him, the singers whom he is directing at a trial of skill shall deliberately make mistakes. Candidates, while composing a motet to a given Latin text and a chanzoneta to a given Spanish text (unless they are likewise given the musical theme to be used), must be closeted while writing the prescribed Latin and Spanish compositions.

To increase his chances of success, the candidate should also show ability to improvise canons at various intervals above and below a plainsong. Ability to conduct simultaneously *compasillo* [¢] with one hand, ternary with the other, and indicate *compás mayor* [C] with movement of the foot[!]—although no essential requirement—will also count in a candidate's favor.

UNIVERSIDAD DE CHILE BIBLIOTECA MUSICA Y DANZA FACULTAD DE ARTES

al magisterio de capilla de la citada catedral jiennense. Correa fue organista de esta catedral, durante el cuatrienio 1636-1640.

En mi último artículo, dedicado al gran ogranista Correa, escribí:

> Pudiera ser que el cabildo jiennense pidiera a Correa este *Parecer*, a la muerte de su maestro de capilla, Juan Martín de Riscos, con el que coincidió Correa, en sus primeros meses de organista en la catedral de Jaén. Juan Martín de Riscos, al que podemos llamar el *Riscos de Jaén*, murió siendo maestro de capilla en la catedral de Jaén, en enero de 1637.[7]

Al vacar la plaza de maestro de capilla, el cabildo de la catedral de Jaén habría encargado a su organista Correa que redactase este *Parecer*, para que sirviera de *Programa* en las elecciones del sucesor del maestro Riscos. Dicho *Parecer* se ha conservado en la catedral de Jaén, hasta el día de hoy. Y es de suponer que haya estado en funciones en muchas oposiciones al magisterio de capilla en esa catedral. Hoy todavía tendría valor.

El *Parecer* o *Programa* que debe saber todo aspirante al magisterio de capilla jiennense es todo un cuestionario de contrapunto y composición musicales de la época. Él demuestra el alto grado de preparación musical que debían tener los maestros de capilla españoles de aquellos tiempos. También demuestra que el organista y compositor Correa era un hábil conocedor de las técnicas contrapuntísticas y compositivas de la época.

CONTENIDO DEL PARECER

El aspirante a maestro de capilla debe tener conocimientos teóricos musicales y conocimientos— valga la expresión— prácticos. Debe conocer toda la teoría musical de la época, para poder trasmitirla a sus discípulos. Debe saber también dirigir prácticamente su *schola cantorum*, que no era otra que el puñado de músicos en torno al facistol. Y debe ser, además, un buen compositor en lengua latina y vernácula. En concreto, debe saber componer motetes, que era la especie musical básica de la composición litúrgica, y chanzonetas u otras especies musicales en lengua española.

Las tres exigencias quedan plasmadas, al comienzo del *Parecer*, en la forma siguiente: "regir bien el facistol y componer latín y romance y enseñar." A estas tres exigencias esenciales, que no pueden faltar en todo buen maestro de capilla, se debe añadir otra cuarta parte, llamada *ostentativa*, que no sería necesaria, pero que sirve de plenitud y complemento —de "colmo y aumento" escribe Correa— para la dignidad y servicio del maestro de capilla. Dice muy bien Correa que el maestro de capilla "no ha de saber tan tasadamente" las cosas, que sólo sepa lo esencial, y no pueda incursionar algo en el campo de lo "ostentativo" y superfluo.

Entrando más en concreto sobre los tres puntos o apartados esenciales, que exige Correa a los maestros de capilla, me detengo más ampliamente a continuación.

El maestro de capilla debe conocer la teoría de la escritura musical de la época. Hoy diríamos que debe conocer el *Solfeo* y su *Teoría*. Y, entrando en detalle, Correa señala expresamente que el maestro de capilla debe conocer los tiempos que se usan en polifonía, y el valor que imprimen a las figuras musicales y a sus pausas o silencios.

Debe saber distinguir los diferentes puntos o puntillos —diríamos hoy—, que se empleaban en la escrita musical de entonces.

Debe conocer el secreto de las ligaduras polifónicas, y saber desentrañar su contenido rítmico.

Mención especial hace Correa de la hemiola y de sus efectos.

Como buen maestro y visionario de los progresos de la música, Correa se muestra progresista, diciendo que el maestro de capilla debe conocer "lo que más pareciere necesario, según la ocasión de los tiempos y usos que corren."

Asegurada la teoría y el solfeo musicales, Correa se muestra muy exigente en la práctica del contrapunto polifónico, que era la técnica básica de la composición musical de entonces. El dominio de dicha técnica musical era del todo necesario para "regir bien el facistol," es decir, para dirigir la capilla de cantores, en torno al facistol del coro.

Correa se muestra muy riguroso en la técnica del contrapunto. El maestro de capilla debe ser "observante de los buenos preceptos," y no debe mostrarse "licencioso" de los mismos. Y cuanto "más observante, mejor." Esta ha de ser "regla general para todos los contrapuntos": sobre cantollano y sobre canto de órgano.

Correa indica ciertos ejercicios prácticos, en los que se ha de materializar el saber contrapuntístico del maestro de capilla. Así, éste debe saber añadir

[7] Dionisio Preciado, *op. cit.*, p. 100.

UNIVERSIDAD DE CHILE BIBLIOTECA MUSICA Y DANZA FACULTAD DE ARTES

—"echar" dice Correa— voces a las ya escritas en una composición determinada, bien sea ésta a dúo, a tres, a cuatro o más voces.

Otro ejercicio puesto por Corres es el saber detectar los defectos de los cantantes. Para ello, disponiendo de la capilla de cantores, éstos deberán callar por turno o cantar mal, para que el maestro aspirante sepa corregirlos oportunamente.

Al hablar del maestro de capilla como compositor en la parte final del *Parecer*, Correa menciona expresamente la composición del motete en latín y de la chanzoneta "u otro metro de verso," en romance (español).

La "encerrona" a la que tanto temen hoy nuestros examinandos de composición musical en los conservatorios, estaba ya presente y prevista en la mente de Correa de Araujo.

Los aspirantes a maestros de capilla, que deben componer un motete en latín y otro género en lengua romance, deben ser "encerrados," para que los compongan sin ser ayudados. Esta "encerrona" no es necesaria, cuando se les da a los examinandos los motivos musicales —los "intentos" dice el *Parecer*— de las composiciones.

Como ya indiqué en mi artículo citado,[8] parece que Correa quisiera asegurar también en la catedral de Jaén la práctica de las *varetas* o *varillas*. Dicho procedimiento compositivo era una especie de contrapunto "alla mente," practicado tradicionalmente en las catedrales españolas, desde tiempo inmemorial.

También Correa pide al aspirante la práctica de la polirritmia, con estas palabras: "De camino, se suele pedir que con una mano lleve [el aspirante] el compás de compasillo y con otra, ternario, y con el pie, compás mayor."

Hasta tres ritmos diferentes debe saber marcar el aspirante al magisterio de capilla jiennense. Pero, esta práctica polirrítmica no se considera condición esencial —"no es cosa esencial"— para admitir a un aspirante al magisterio de capilla.

Las prácticas polirrítmicas de los métodos modernos de pedagogía musical tienen aquí un precedente histórico, trasmitido por la pluma del gran organista español, Francisco Correa de Araujo.

A continuación, transcribo el *Parecer* o *Programa* del organista y compositor Correa de Araujo, para que el lector pueda conocer al detalle las cosas que el gran organista español exige a los aspirantes a maestro de capilla en la catedral de Jaén. A continuación de la transcripción, presento fotografía del documento escrito de puño y letra del gran organista.

Al transcribir el documento, modernizo su ortografía y puntuación de las frases. También presento los párrafos de una manera personal, no muy lejana a la pluma de Correa de Araujo.

[fol. 1r]

PARECER DEL LICENCIANDO FRANCISCO CORREA, JUEZ SOBRE ESTOS EJERCICIOS

Para la elección de maestro de capilla de esta santa iglesia [catedral] de Jaén, se ha de advertir lo siguiente; que las partes esenciales de un buen maestro de capilla son tres:

regir bien el facistol[9]
y componer latín y romance
y enseñar.

A las cuales se llega otra parte ostentativa, que es hacer ciertas habilidades sobre las fundamentales y necesarias, las cuales, aunque falten, no importa mucho.

Esta cuarta parte ostentativa sirve de dos cosas, de colmo y aumento sobre las fundamentales y, también, de ostentación para cuando pasa un maestro foráneo por esta ciudad [Jaén] y entre éste y el de esta santa iglesia [catedral de Jaén] dan muestras de sus ingenios. Pero (como dicho es) no es esencialmente necesaria. Las tres partes esenciales referidas se constituyen de ciertas habilidades fundamentales, sin las cuales es imposible ser buen maestro de capilla perfecto, y son las siguientes:

echar contrapuntos de repente de la forma que se dirá,
echar terceras, cuartas y quintas voces de los modos infrascritos,
estar bien en la teórica [= teoría] de todas las materias musicales.

[fol. 1v] La cuarta parte ostentativa [= de relumbrón, aunque no necesaria] es hacer fugas de repente sobre libro de cantollano y de órgano, y por las dos manos, y componer de repente por ellas, puntando y desentonando voces. Y pónese esta parte [cuarta] y las habiliadades que no son esenciales, porque se conozcan y no parezca olvidado.

+[10] Y comenzando por la primera habilidad esencial,

[8] Ibidem.

[9] En el manuscrito original se lee *facistor*, con "r" final, a la andaluza. Correa de Araujo era andaluz (sevillano).

[10] Diferentes apartados de este *Parecer* están separados por una cruz (+), al margen izquierdo de los folios del manuscrito.

UNIVERSIDAD DE CHILE BIBLIOTECA MÚSICA Y DANZA FACULTAD DE ARTES

que es echar contrapunto, se advierta que en esta parte hay contrapuntos esencialmente necesarios y otros que no lo son. Los necesarios son contrapunto sobre cantollano y sobre bajo de compasillo.

Item, de compás mayor de buen aire y que siga los intentos [= las imitaciones], y que no sea licencioso, sino observante de buenos preceptos. Y mientras más observante, mejor; y ésta es regla general para todos los contrapuntos.

Item, contrapunto sobre tiple de cantollano de los dos modos referidos, esto es, a compasillo y compás mayor.

Item, contrapunto de concierto sobre cantollano, que también es de dos maneras, esto es, sobre bajo y sobre tiple. Este lo echará el maestro, cantando él una voz y desentonando otra, apuntándola por la mano.

Item, sobre bajo de cantollano, contrapunto [fol. 2r] ternario de seis mínimas y doce semínimas al compás.

Item, sobre tiple, del mismo modo.

De camino, se suele pedir que con una mano lleven el compás de compasillo y con otra ternario y con el pie compás mayor. No es cosa esencial [esta polirrítmia].

Item, contrapunto de sexquiáltera sobre bajo y sobre tiple de cantollano, que es de doce figuras al compás, y con aire de proporción menor y de compás igual.

Hasta aquí.[11]

Síguense otros contrapuntos ostentativos y no necesarios. Contrapunto de semibreves sincopados sobre tiple y bajo, y de mínimas sincopadas.

Item, ternario de sexquiáltera de nueve mínimas al compás.

Item, de semínimas en regla [= en escala de intervalos conjuntos] y otro en espacio [= en escala de intervalos disjuntos].

Contrapuntos con ciertas limitaciones, que de octava no pase a quinta ni al revés.

Contrapunto sin terceras ni decenas.

Otro [contrapunto] sin quintas ni docenas,

Otro, sin sextas ni terceras.

Otro, sin unisonus [*sic*] ni octava.

Otro, con un paso, que en todo él no diga otra cosa, sino aquel paso por diferentes términos. Estos [contrapuntos] no son necesarios; pero no ha de saber tan [fol. 2v] tasadamente un maestro, que no haga algunos de éstos.

\+ Síguese el contrapunto sobre canto de órgano, como parte muy esencial de las referidas.

Contrapunto sobre canto de órgano. Lo más ordinario es echar sobre tiple, a compás mayor. Pídase también a compasillo, no obstante que es más fácil.

Item, [contrapunto sobre canto de órgano] de compás ternario, que, en sustancia, es de compasillo, haciendo de tres compases uno.

Item, contrapunto sobre bajo, a compasillo y compás mayor.

Item, sobre proporción mayor, en los mismos modos referidos.

Hasta aquí.

Otros contrapuntos hay de ostentación y no necesarios de los mismos modos de cantollano, de esta clase.

\+ La segunda parte esencial es echar terceras voces, cuartas voces, quintas voces, y es en la forma siguiente.

Tercera voz sobre un dúo como está puntado [= escrito] en dos maneras: una es por encima y otra, por abajo [de las voces escritas].

Item, tercera voz, trocando las voces, que es cantando la baja octava arriba [= octava alta] de como está puntada, echarle un bajete que las cubra.

Item, [echar una tercera voz] a un contralto y tiple.

Item, a un tiple y bajo, diciendo el bajo octava arriba [= alta].

Hasta aquí.

Otras terceras voces hay más de ostentación, que de ne [fol. 3r] cesidad, como tercera voz de mínimas sincopadas.

Voz tercera, que es buscando el puesto tercero, sin atender a otro fin, y en ésta no se pueden dar unisonus ni octavas ni se permiten dos quintas y dos octavas.

\+ Cuarta voz, y ésta es la habilidad esencialísima.

Item, se ha de echar cuarta voz sobre un tercio [= terceto vocal], como él está puntado, echándole la voz que le falta.

Item, [se ha de echar] cuarta voz, cantando octava arriba [= alta] la voz más baja del tercio, y ésta es la más necesaria y la que se ha de hacer mejor.

Item, a un cuatro [= cuarteto vocal] tápanle el bajo y que se lo eche [= que sustituya el bajo tapado].

\+ Quinta voz.

Echar quinta voz sobre un cuatro [= cuarteto vocal], como él está puntado.

Item, que el bajo se diga octava arriba, y, de este modo, se le eche quinta voz. Estas dos son grandes habilidades, y pocos las hacen bien y casi es ostentativa [= habilidad deslumbrante y muy difícil].

Hasta aquí.

Otras [habilidades] hay de mayor ostentación, que es echar sexta y séptima y aun octava voz, y, si hace limpiamente, es cosa prodigiosa. No son necesarias [estas habilidades].

La tercera habilidad esencial es que [fol. 3v] el maestro [de capilla] esté bien en la teórica y materias musicales de canto de órgano; y, porque éstas son muchas y muy difusas, sólo se ponen las siguientes:

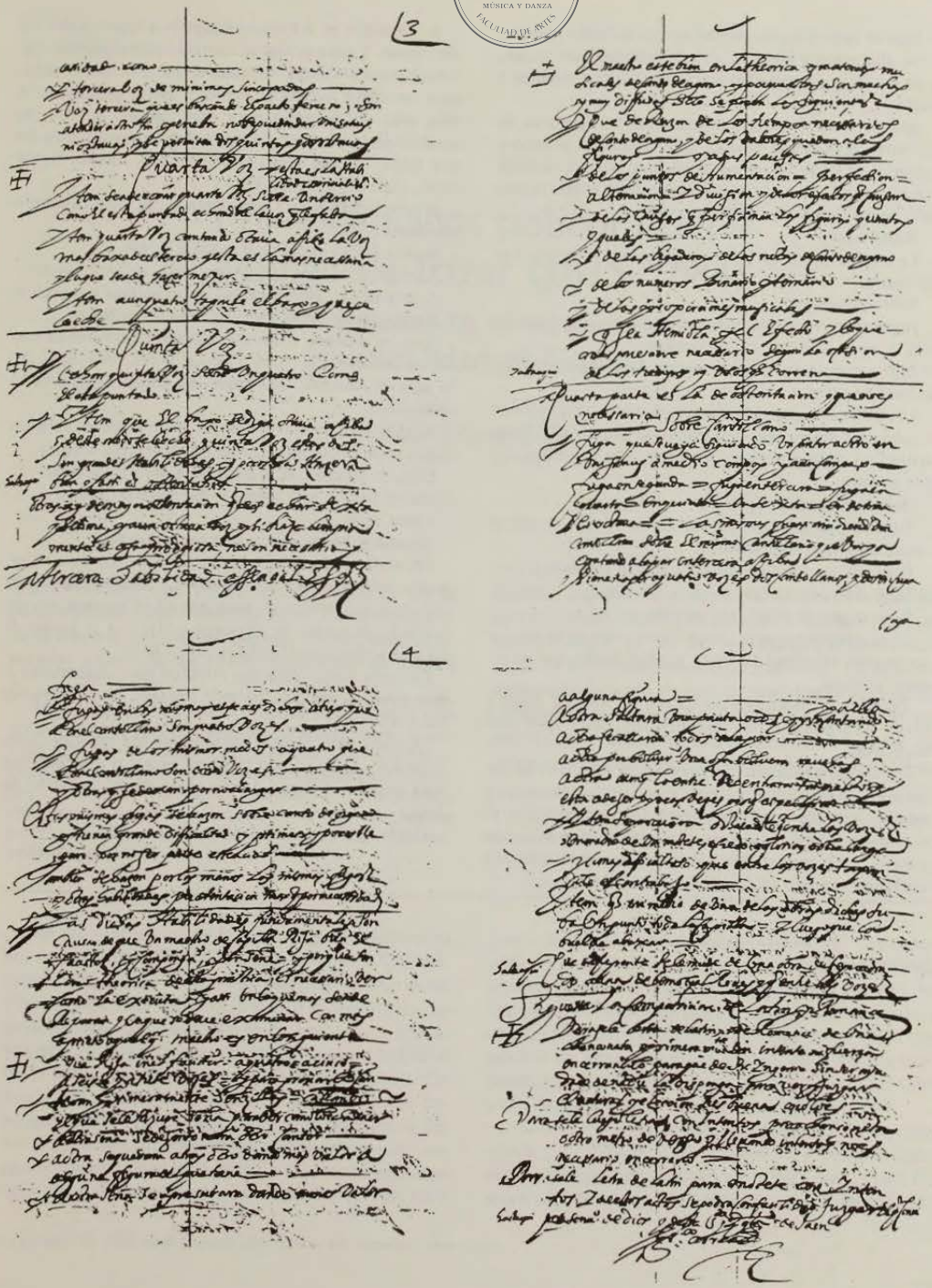
que [el maestro aspirante] dé razón de los tiempos necesarios de canto de órgano, y de los valores que dan a las figuras y a sus pausas;

[11] Con la frase "Hasta aquí," que aparece también en los márgenes izquierdos del manuscrito, se señala el final de diferentes apartados del *Parecer*.

UNIVERSIDAD DE CHILE BIBLIOTECA MUSICA Y DANZA

Paracer del L.do Franco Correa
Juez sobrestos ejercicios

UNIVERSIDAD DE CHILE
BIBLIOTECA
MUSICA Y DANZA
FACULTAD DE ARTES



UNIVERSIDAD DE CHILE BIBLIOTECA MUSICA Y DANZA FACULTAD DE ARTES

[que dé razón] de los puntos de aumentación, perfección, alteración y división, y de los efectos que causan, y de las causas que perfeccionan las figuras; cuántas y cuáles;

[que dé razón el maestro aspirante] de las ligaduras, de las notas de canto de órgano, de los números binario y ternario, de las proporciones musicales, qué sea hemiola y el efecto, y lo que más pareciere necesario, según la ocasión de los tiempos y usos que corren.

Hasta aquí.

La cuarta parte es la de ostentación, y que no es necesaria.

Sobre cantollano,

fuga que se vaya siguiendo un cantor a otro en unisonus, a medio compás y a un compás;

fuga en segunda; fuga en tercera; fuga en cuarta, en quinta, en sexta, en séptima y en octava.

Las mismas fugas, añadiendo un cantollano sobre el mismo cantollano, que vaya cantando a la par en tercera arriba; y vienen a ser a cuatro voces: dos cantollanos y dos en fuga.

[fol. 4^{r}] fuga [*sic* repetido].

Fugas en las mismas especies dichas atrás que con el cantollano Son cuatro voces.

Fugas de los mismos modos a cuatro que con el cantollano Son cinco voces.

Y otras que se dejan por no alargar.

Estas mismas fugas se hacen sobre canto de órgano, y tienen gran dificultad y primor, y pocos llegan, por no ser parte esencial.

También se hacen por las manos las mismas fugas y otras habilidades por ostentación, más que por necesarias.

Las dichas habilidades fundamentales son causa de que un maestro de capilla rija bien el facistol y componga y enseñe. Y porque son como teórica de esta práctica, es necesario ver cómo la ejecuta; y así, en lo que más se debe reparar y en que se debe examinar con más aprieto a cualquier maestro [de capilla] es en lo siguiente:

+ que rija en el facistol a cuatro, a cinco, a seis y a siete voces. Y para probarlo, cantarán primeramente sencillas [composiciones], callando el que se le hiciere seña, para ver cómo lo echa de ver [el maestro aspirante]. A otra seña, se dé gesto para otro cantor. A otra, se quedará atrás otro, dando más valor a alguna figura del que tenía. A otra seña, se apresurará, dando menos valor, [fol. 4^{v}] a alguna figura.

A otra [seña] saltará una pauta o dos e irá cantando por ella.

A otra [seña] se callaran todos a la par.

A otra [seña], por volver una hoja, volverá muchas.

A otra [seña], aunque lo entre, no entrará tan presto; y ésta ha de ser pocas veces, porque es peligroso.

Item, se probará, diciéndole que entre las voces en medio de un motete o credo o gloria u otra obra larga. Y, lo más dificultoso, que entre las voces, tapándole el contrabajo.

Item, que en medio de una de las obras dichas suba un punto toda la capilla, y luego que lo vuelva a bajar.

Que, de repente, se le mude una obra de becuadrado a una de bemol, y al revés, y que entre las voces.

Hasta aquí.

Síguese la composición de latín y romance.

Darásele obra de latín o de romance de una chanzoneta, primeramente sin intento [= motivo melódico] ni fuerza, encerrándolo, para que de su ingenio, sin ser ayudado de nadie, la disponga, para ver y juzgar el natural y elección, si es buena o no lo es.

Darásele luego letra con intentos para chanzoneta u otro metro de verso y, llevando intentos, no es necesario encerrarlo.

Darásele letra de latín para motete con intentos. Y de estos actos se podrá con facilidad juzgar el que conviene para servicio de Dios y de esta santa iglesia [catedral] de Jaén.

Hasta aquí.

Francisco Correa