

La música en el certamen poético celebrado en Girona en diciembre de 1622

Ascensión Mazuela-Anguita

Universidad de Granada

RESUM / RESUMEN / ABSTRACT

Els certàmens poètics eren competicions convocades sovint com a part de la celebració local d'un esdeveniment religiós, com les beatificacions o canonitzacions. Els poemes presentats a concurs, generalment en honor als fidels homenatjats, eren enviats prèviament i llegits en veu alta en actes públics, sovint desenvolupats en espais eclesiàstics, on acudia multitud de gent. Aquest article explora la presència de la música als certàmens poètics a través del torneig realitzat en el col·legi jesuïta de Sant Martí a Girona en 1622 amb motiu de la canonització de Sant Ignasi de Loyola i Sant Francesc Xavier. El certamen va ser patrocinat per els protectors del col·legi, Martí i Leonor d'Agullana, que també costejaren al música de totes les festivitats de canonització i encarregaren la redacció d'una relació de l'esdeveniment impresa a Barcelona en 1623. L'anàlisi d'aquest document permet captar detalls de l'alfabetització musical a Girona a inicis del segle XVII, així com la imbricació de la música en la cultura urbana: en aquest torneig la música no solament va estar present com element sonor, sinó també com tema d'inspiració donat que una de les seccions del concurs estava dedicada a la música.

Los certámenes poéticos eran competiciones convocadas frecuentemente como parte de la celebración local de un acontecimiento religioso, como las beatificaciones o canonizaciones. Los poemas presentados a concurso, generalmente en honor a los fieles homenajeados, eran enviados con anterioridad y leídos en voz alta en actos públicos, a menudo desarrollados en espacios eclesiásticos, a los que acudían multitudes. Este artículo explora la presencia de la música en los certámenes poéticos a través del torneo realizado en el Colegio jesuita de Sant Martí de Girona en 1622 con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. El certamen fue patrocinado por los protectores del Colegio, Martín y Leonor de Agullana, que también costearon la música de todas las festividades de canonización, y encargaron la redacción de una relación del evento impresa en Barcelona en 1623. El análisis de este documento permite captar detalles del alfabetismo musical de Girona a inicios del siglo XVII, así como de la imbricación de la música en la cultura urbana: en este torneo la música no sólo estuvo presente como elemento sonoro, sino también como tema de inspiración, puesto que una de las secciones del concurso estaba dedicada a la música.

Poetry competitions usually formed part of the festivities celebrated on the occasion of a religious event, such as beatifications and canonizations. The poems, written in honour of the blessed, were sent previously and read aloud in public events which usually took place in ecclesiastical spaces with the attendance of crowds of people. This paper studies the presence of music in the poetry competitions, using as a case-study the joust celebrated at Sant Martí Jesuit College in Girona in 1622 in the context of the festivities of canonization of St Ignacio of Loyola and St Francisco Javier. The competition was commissioned by the patrons of the College, Martín and Leonor de Agullana, who covered the expenses of the music for the whole canonization ceremonial, and commissioned the publication of a report on the event (*relación*) which was printed in Barcelona in 1623. In this poetry competition music acted not only as a sounding element, but also as a concept, since one of the sections of the joust was devoted to music. This provides details of the musical literacy in seventeenth-century Girona, as well as of the imbrication of music in urban culture.

PARAULES CLAU / PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Musicologia urbana; certàmens poètics; mecenatge musical; poesia i música; relacions de successos; cultura popular
Musicología urbana; certámenes poéticos; mecenazgo musical; poesía y música; relaciones de sucesos; cultura popular
Urban musicology; poetry competitions; musical patronage; poetry and music; *relaciones*; popular culture

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: desembre 2015 / diciembre 2015 / December 2015

ACCEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: octubre 2016 / octubre 2016 / October 2016



Los certámenes o justas poéticas eran competiciones convocadas frecuentemente como parte de la celebración de un acontecimiento de carácter religioso, como las fiestas de beatificación o canonización, y los poemas presentados a concurso, que solían escribirse en honor a los fieles homenajeados, eran enviados por los poetas con anterioridad y leídos en voz alta en actos públicos que a menudo tenían lugar en espacios eclesiásticos y a los que acudían multitudes. La música estaba profundamente imbricada en las festividades religiosas urbanas, lo que se refleja en el componente musical de estos certámenes poéticos. El carácter público de estos concursos es uno de los aspectos que los diferencia de las academias literarias, normalmente celebradas en casas particulares y que, en ocasiones, también incluían música.¹ En la novela *Las harpías de Madrid* (1631), Alonso de Castillo Solórzano describe la escena de una academia literaria ficticia en la que participaban «los mejores músicos y poetas de la Corte», mencionando el canto a cuatro coros de «primorosos tonos» con letras escritas por los propios académicos (1631: 71v-72r). Las fuentes para el análisis de la presencia y funciones de la música en las academias son los libros de actas y los testimonios literarios. Para los certámenes poéticos, la principal fuente es la relación de la festividad, que frecuentemente incluía los textos admitidos en el concurso y, en algunas ocasiones, descripciones de los actos de lectura de los poemas y de entrega de premios.²

Este artículo analiza la integración de la música en los certámenes poéticos a través del «torneo» realizado en el Colegio jesuita de Sant Martí Sacosta de Girona en diciembre de 1622 con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola (1491-1556), fundador de la compañía de Jesús, y de San Francisco Javier, así como de la beatificación de Luis Gonzaga. El certamen fue patrocinado por los protectores del Colegio, Martín de Agullana y Sanz de Latrás (1582-1642), caballero de la Orden de Santiago procedente de Huesca, y su esposa la gerundense Leonor de Agullana (1584-1656). Leonor era sobrina de Jaume de Agullana, conceller de Cataluña y arcediano de Girona que, junto a su hermano Miquel, había fundado el Colegio de Sant Martí en 1591. La casa de los Agullana en Girona lindaba por la parte trasera con el Colegio. Jaume de Agullana dejó a su muerte «ochocientos escudos de renta anual para que se invirtieran en objetos sagrados para el culto, con la obligación de que en ellos se pusieran los blasones de la casa, á fin de que á sus descendientes pudiera servir de estímulo el realizar actos de piedad» (Mur, 1912: 369-71). Para perpetuar el linaje, Jaume de Agullana se había ocupado de buscar un esposo a su sobrina redactando un memorial de preguntas para elegir a la persona idónea. En el Arxiu del Llinatge Riquer se conserva un pliego que le fue remitido con las respuestas de un testigo referentes a Martín Sanz de Latrás como candidato. La última pregunta cuestionaba «el parescer de quien ha de responder al memorial disiendo si este cavallero conviene para la sobrina de quien scrivió este memorial, tomando nombre y armas de la dama y transfiriéndose a vivir donde vive y tiene su azienda y casa la dama». En la respuesta se alude a la formación musical de Martín de Agullana: «este caballero es muy requestado por su calidad y buena condición y partes, porque sabe muy bien tañer, cantar, dançar, sgrimir, ponerse muy bien a caballo, es dispuesto, cara de hombre, apúntale la barba y tiene muy buen talle». Más abajo, en un comentario general, el testigo añade: «como caballero se pone muy bien sobre un caballo; tanie, canta, dança y juega a la pelota gruessa sólo, sin que en todos sus anyos haia tomado naypes ni dados para jugar, que es de las virtudes que oy se pueden estimar».³ El filólogo Martí de Riquer señala que «ya desde pequeño Martín de Agullana había aprendido música y tocaba instrumentos» y que en sus libros de contabilidad se registran adquisiciones de cuerdas de viola y, a 5 de noviembre de 1615, el pago por el aderezo de una guitarra.⁴ Por tanto, Martín de Agullana recibió una formación musical y, tras su matrimonio en 1604, siguió cultivando su afición por la música en Girona. Fueron Martín y Leonor de Agullana quienes cubrieron los gastos de la música para las fiestas de canonización y beatificación de San Ignacio y San Francisco Javier, realizadas en el Colegio jesuita de Girona entre el 23 y el 31 de julio de 1622.

¹ La presencia de la música en las academias literarias del siglo XVII ha sido examinada por Bombi, 2003 y 2008; Griffiths, 2004; y Sanhuesa Fonseca, 1998. Por ejemplo, sobre la Academia de los Nocturnos (Valencia, 1591-1594), véanse Canet y otros, 1988: I, 364-365; y Baranda Leturio, 1989. Acerca de la Academia del Jardín de Bartolomé Cairasco de Figueroa (Las Palmas de Gran Canaria, 1580-1600), véanse Guerra Sánchez, 2007; y Sanhuesa Fonseca, 1997. Véase también Mazuela-Anguila, 2014: 275-278.

² Para un índice de justas poéticas publicadas, véase Simón Díaz, 1962.

³ Riquer, 1979: 187; 1983: 556. El Arxiu del Llinatge Riquer, comtes de Casa Dávalos, que sirve de base al estudio de Martí de Riquer, ha ingresado recientemente en el Arxiu Nacional de Catalunya (E-SCV).

⁴ Riquer, 1979: 248: «Ja des de petit Martí d'Agullana havia après de música i sonava instruments. I, en efecte, al *Llibre de rebudes y dades* praeixen de tant en tant anotacions sobre l'adquisició de cordes de viola i l'adob d'una guitarra de la seva propietat (5-XI-1615)».

Los Agullana encargaron la publicación de una relación de estas festividades dedicada a Mutio Vitelleschi (1563-1645), sexto general de la Compañía de Jesús (véase Figura 1).⁵ El texto fue publicado en Barcelona en 1623 y en los libros de contabilidad de Martín de Agullana se recogen pagos relativos a su impresión como, por ejemplo, partidas del coste del papel, remuneraciones a los impresores Sebastià y Jaume Matevat, y pagos por la plancha para los grabados del frontispicio (Riquer, 1979: 217; 1983: 563-564). El libro se publicó bajo el nombre de «Francisco Ruiz natural de la noble ciudad de Loja, en el reino de Granada». En los estudios literarios se ha indicado que Francisco Ruiz era el seudónimo utilizado para escribir poesía por el leridano Miguel Turbaví (1586-1651?), rector del Colegio jesuita de Barcelona.⁶ Tanto en el Arxiu Capitular de Girona como en el Arxiu del Llinatge Riquer se conserva documentación que evidencia la existencia de un clérigo castellano llamado Francisco Ruiz al servicio de los Agullana. Leonor lo presentó al beneficio de Sant Miquel de La Bisbal (Girona) en 1637;⁷ en 1642 la noble protestó por habersele «negado la potestad para colocar a un protegido suyo, el castellano Francisco Ruiz, en el beneficio que la señora dominaba».⁸ En el registro de la contabilidad que anotaba Martín de Agullana se recogen partidas del salario mensual a «Francisco Ruiç, criado mio». Según Martí de Riquer, Francisco Ruiz debió de ser el criado más importante al servicio de los Agullana—que tenían en torno a treinta hombres y mujeres (todas viudas) a su servicio—y se registra en partidas entre 1623 y 1636 (1979: 234-235; 1983: 564). Riquer sugería que debía de ser «un criado muy distinguido y culto, quizás dedicado a la educación de las hijas de Martín y Leonor» (1979: 218). Además, el 26 de febrero de 1624, al año siguiente de la publicación de la relación, Martín de Agullana anotaba una partida de 12 sueldos «por encuadernar quatro libros de las fiestas del çertamen de Gerona con çintas de seda, para inuiar a Granada a cuenta de Francisco Ruiç, criado mío» (Riquer, 1979: 217; 1983: 564). Estos datos evidencian que Francisco Ruiz no era solo un pseudónimo, sino el nombre de un clérigo del círculo de los Agullana al que probablemente haya que atribuir la relación.

⁵ El certamen poético es transcrito en Grahit y Papell, 1877; véanse también Grahit y Papell, 1872 y 1889.

⁶ Torres Amat, 1836: 633; Backer, 1853-1861: VI, 733; 1890-1932: I, 274. Sobre el Colegio jesuita de Barcelona, véase Vila i Despujol, 2010. Miguel Turbaví es autor del manuscrito *Menologio de los religiosos más ilustres de la Compañía de Jesús en la provincia de Aragón*, realizado en Tarragona en 1636, y revisor en 1649 de una biografía de Sor Ángela Margarita Serafina escrita por Juan Pablo Fons; véase Fons, 1649. También firmó un texto del capítulo de la catedral de Solsona, impreso en torno a 1644; véase Catedral de Solsona, 1644.

⁷ «Francesc Rius, clergue, insta la col·lació del benefici de Sant Miquel de la Bisbal, vacant per òbit de Joan Comas, al que ha estat presentat per Leonor d'Agullana, 1637», E-G, Llibre D-292, f. 26; «Francesc Ruiz, clergue, insta la col·lació del benefici de Sant Miquel de la Bisbal, vacant per òbit de Joan Comas, a presentació de Leonor d'Agullana, 10 febrer 1637», E-G, Llibre G-125, f. 91.

⁸ Castellano Castellano y otros, 2000: 275 (hace referencia a E-G, Resoluciones capitulares, del 15 de abril de 1637 al 22 de febrero de 1642).

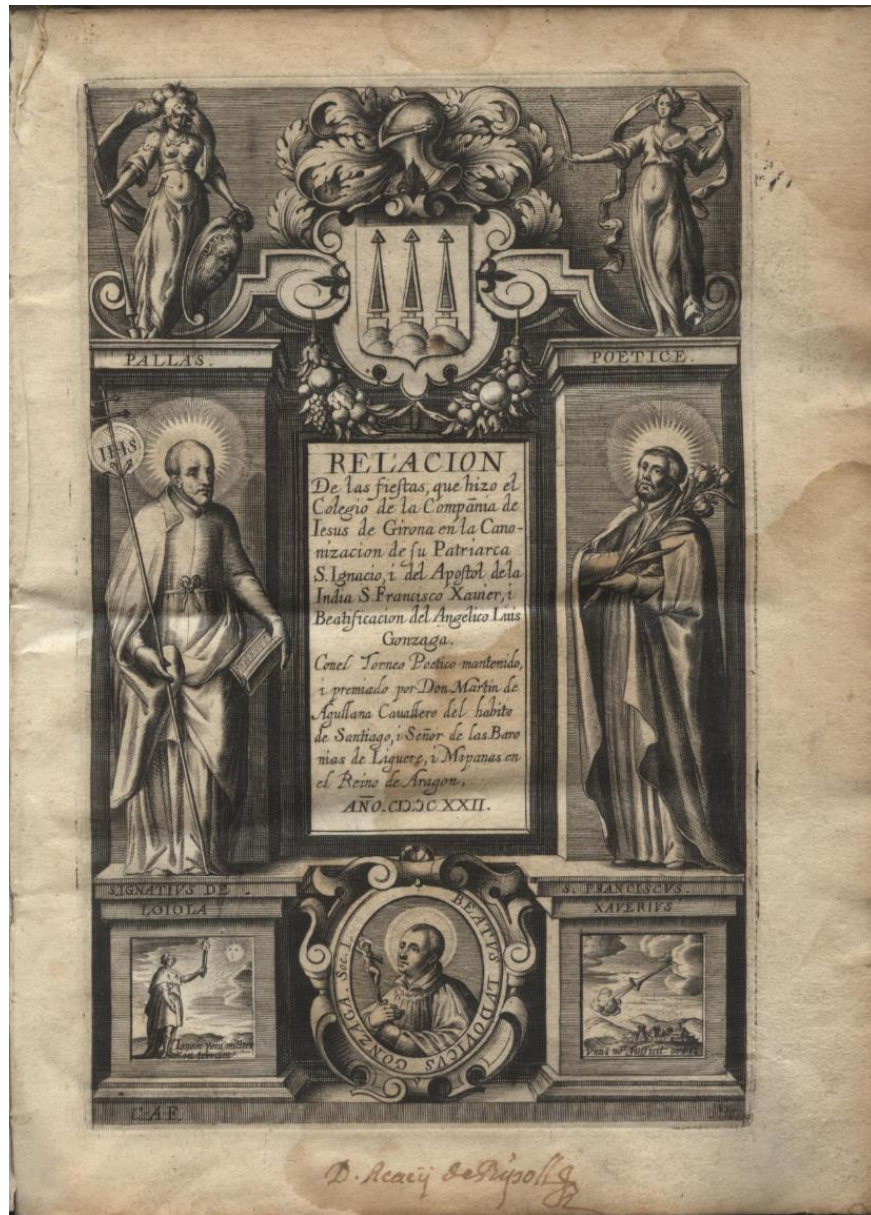


Figura 1. Grabado incluido en el frontispicio de la *Relacion de las fiestas que hizo el colegio de la compañía de Jesus de Girona, en la canonización de su patriarca San Ignacio, i del apostol de la India San Francisco Xavier, i beatificación del angelico Luis Gonzaga. Con el torneo poetico mantenido i premiado por don Martin de Agullana, cavallero del abito de Santiago, señor de las baronias de Liguerre, i Mipanas, en el reino de Aragon, etc. Por Francisco Ruiz natural de la noble ciudad de Loja, en el reino de Granada. Dirigida al reverendissimo P Mucio Viteleschi preposito general de la compania de Jesus, Barcelona, Sebastian i Jaime Matevad, 1623. E-Bih, Rotlle 4B*

El certamen poético en honor a San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier se inició en la iglesia de Sant Martí el sábado 3 de diciembre de 1622, festividad de San Francisco Javier, y continuó al día siguiente, cuando se leyeron la mayor parte de las poesías y el veredicto del jurado y se entregaron los premios. Martín de Agullana hizo imprimir un cartel convocando a los poetas, que debían entregar sus manuscritos antes del 15 de noviembre a Onofre Serra, rector del Colegio, que también actuó como juez del concurso junto a Francisco San Juste, obispo de Girona, y al mecenas Martín de Agullana.⁹ En este certamen poético, la música no sólo estuvo presente como elemento sonoro en el acto de lectura de los poemas y de entrega de premios, sino también como

⁹ En el certamen poético celebrado en Madrid en el mismo año también con motivo de la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier, los poemas debían entregarse a Lope de Vega, secretario del torneo (Monforte y Herrera, 1622: 12v).

concepto, puesto que una de las secciones del concurso estaba dedicada a la música, lo que permite captar detalles del alfabetismo musical de los poetas y jueces y de la imbricación de la música en la cultura urbana y en la vida cotidiana.

1. Funciones de la música en los certámenes poéticos

La música formaba parte de las diferentes actividades que componían las fiestas de beatificación y canonización, cuyo formato estaba bastante codificado en el mundo ibérico.¹⁰ Tras la celebración de la noticia de la canonización o beatificación de un fiel y el pregón de las fiestas, las celebraciones más importantes—que incluían oficios litúrgicos, procesiones, mascaradas, desfiles, justas caballerescas y certámenes poéticos—se iniciaban la víspera de la festividad y se desarrollaban durante la octava. La noticia de la canonización de Isidoro de Madrid, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Jesús y Filipo Neri llegó a Girona el 16 de abril de 1622. Los jesuitas celebraron este acaecimiento con el canto del himno *Te Deum laudamus*, una forma usual de celebración en las comunidades religiosas, como muestran relaciones de otras fiestas de beatificación y canonización, y documentos relativos a eventos extraordinarios como las visitas reales. La relación de Girona proporciona detalles sobre la práctica interpretativa, indicando que, tras la entonación, se interpretó una versión polifónica del himno a dos coros (Ruiz, 1623: 1v-2r):

Entonò el TE Deum laudamus el Padre Onofre Serra Vice-rector, i al punto se oìò tal estruendo de morteretes, mosquetes, i campanas (porque desde la Iglesia maior hasta la menor, ninguna quedò muda) que bañaron de alegria los animos de la Ciudad, que casi toda se hallò apiñada en el templo de la Compañía. Prosiguio la capilla con canto de organo, a dos coros [...].

El cronista también ofrece información sobre la audiencia—casi toda la ciudad estaba «apiñada» en la iglesia de Sant Martí—y acerca del impacto sonoro de la celebración—el «estruendo de morteretes, mosquetes i campanas» de todas las iglesias «bañaron de alegria los animos de la Ciudad». No se indica qué capilla actuó, aunque probablemente fuese la capilla de la catedral, puesto que habitualmente «la capilla musical de la Seu cedía sus instrumentistas tanto a la colegiata como a las otras iglesias e instituciones para los actos que necesitaban su presencia».¹¹ Se determinó que el día de fiesta principal sería el 24 de julio, el domingo anterior al fallecimiento de Ignacio de Loyola, y la música y los sonidos heráldicos y festivos desempeñaron un importante papel en el pregón de las festividades, tres días antes del inicio de las mismas. Los jesuitas desfilaron por la ciudad precedidos por «dos caxas a son de marchar, i dos juegos, uno de trompetas, i otro de menestriles en un vistoso carro, vestido de iedra, i arraian, bovedado de arcos, texidos de la mesma amenidad» (Ruiz, 1623: 2v).

Disponemos de una relación manuscrita de las fiestas celebradas con anterioridad en la misma institución con motivo de la beatificación de Ignacio de Loyola en 1610, la cual ofrece detalles musicales que complementan la relación de las fiestas de 1622.¹² Por ejemplo, para iniciar el pregón de las fiestas de 1610 se reunieron en la

¹⁰ Véase, por ejemplo, Cammarata, 2004. Sobre las fiestas celebradas con motivo de la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier en Francia, véase Arellano, 2009: 12, donde se indica que, a diferencia de las fiestas celebradas en la Península Ibérica, en Francia no eran los propios jesuitas, las autoridades municipales o los cabildos quienes se encargaban de la organización, sino que la iniciativa era siempre del Rey.

¹¹ Rifé y Santaló, 1997: 48: «La capella musical de la Seu cedía els seus instrumentistes tant a la col·legiata com a les altres esglésies i institucions per als actes que necessitaven la seva presència». Acerca de la capilla catedralicia en el siglo XVII, véase Civil Castellví, 1960.

¹² El manuscrito anónimo, titulado «Relacion de las fiestas hechas en Girona a 31 de julio y 1 de agosto de la beatificación del B. P. Ignacio fundador de la Compañía de Jesus, este año de 1610», se transcribe en Grahit y Papell, 1889, donde se atribuye a Miguel Turbaví (185). Sobre las fiestas de 1610 también se da noticia en la relación impresa en 1623 (49r-52v).

iglesia, que según la relación estaba llena de gente, «algunos juegos de ministriles trompetas, atambores y clarines» que se habían traído expresamente desde Barcelona y Perpignan (Grahit y Papell, 1889: 185). En las fiestas de 1622, por la noche, «se previno un diestro corneta, que con la voz de su instrumento por espacio de dos horas suspendía el silencio de la noche» (Ruiz, 1623: 4r); también hubo una agrupación de ministriles y dos clarines en la casa de Martín y Leonor de Agullana, lo que muestra el uso de la música como símbolo heráldico de poder y la fusión, a través de los sonidos, del ámbito doméstico de esta casa noble con el contexto público de su entorno urbano.

La víspera del día de fiesta principal, a mediodía, todas las campanas de la ciudad repicaron y tronaron morteros y mosquetes. Según la relación, a medida que se disipaban estos sonidos, comenzó a percibirse «la suave consonancia» de tres agrupaciones de chirimías y dos clarines «que regaladamente sonaban», de otros dos clarines que estaban en la casa de los Agullana y que habían sido traídos «de lexos» para la ocasión «con no pocos gastos, por ser los mejores, que suenan por aca», y de otro clarín situado en los corredores de la iglesia (Ruiz, 1623: 4r-v); quizás, como en 1610, procedieran de Barcelona y Perpignan. La música sonó hasta la hora de Vísperas, a las que contribuyó «la Capilla, a dos coros, con singular destreza i armonia, y con la misma cantaron a prima noche las Completas, i Salve» (Ruiz, 1623: 4v). En las fiestas de beatificación de 1610 el día de la víspera de la festividad «començo á entonar la capilla con linda musica el hymno *Sacris solemni* a versos con el organo». El organista de la catedral de Girona tanto en 1610 como en 1622 era Juan Martí que, en las ceremonias fuera de la catedral, tocaba un órgano portátil (Civíl, 1960: 220; 1972-1973: 125). Las primeras vísperas se cantaron a tres coros (Grahit y Papell, 1889: 216):

[...] cantaronse a tres choros con organo y ministriles con tal armonia qual nunca se ha visto en este lugar. Porque ultra que los musicos avia muchos meses que se provavan en esto y en las letrillas que se les avia dado muy sentidas y devotas del B. Ignacio fue de mucha importancia que hallandose en Barcelona y el maestro de capilla del Collegio del Señor Patriarcha de Valençia, el Señor Conçeller le traxo a Girona para la fiesta, que como tan diestro y abil puso la musica en el punto que se podia dessear.

La relación de 1610 indica, por tanto, que los músicos habían estado ensayando durante meses piezas específicas en honor a San Ignacio y que, aprovechando su estancia en Barcelona, se llevó expresamente para la fiesta al maestro de capilla del Colegio del Patriarca de Valencia, que entonces era Juan Narciso Leysa (†1614) con la asistencia de Joan Baptista Comes (c. 1582-1643) (Piedra, 1968: 127; Lázaro Villena, 2015: 80). Se ha señalado que un músico del mismo nombre ocupó el puesto de maestro de capilla de Santa María del Mar hasta 1582 (Saldoni 1800: II, 64; Baldelló 1962: 222). Sin embargo, varios estudios sitúan a Juan Narciso Leysa en la catedral de Valencia como mozo de capilla ya en 1579, donde pasó a ser cantor («contralt extraordinari») en 1585, teniente del maestro de capilla Ambrosio Coronado de Cotes desde 1596, y maestro de capilla suplente entre 1600 y 1605, cuando fue nombrado maestro de capilla del Colegio del Corpus Christi, según figura en los documentos catedralicios (Piedra, 1964). Antes de tomar posesión del cargo, Leysa intervino en la compra y montaje de los órganos, la copia de los libros corales y el repertorio musical, y en el reclutamiento del personal de la capilla musical del Patriarca. Para la adquisición de los órganos mantuvo contacto con los Bordons, dinastía de organeros basados en Solsona (Lleida), y el principal foco de reclutamiento de cantores para el Colegio del Patriarca fue Lleida.¹³ La relación manuscrita de 1610 muestra que el maestro de capilla continuaba manteniendo vínculos con Barcelona y Girona en esa fecha. Para las fiestas de 1622 también pudo haberse traído a un maestro de capilla de otra localidad.

¹³ El parentesco entre esta dinastía de organeros, que ha sido objeto de confusión en la bibliografía, ha sido aclarado en Rasies i Planas, 2001 a través de los libros sacramentales de la parroquia de Solsona conservados en el Arxiu Diocesà de Solsona (E-SOL).

El día de fiesta principal la ciudad se despertó con una explosión sonora—«otro general repique de campanas, salua de morteretes, i alborada de clarines»—, como se haría todos los días de la Octava, y se celebró misa con la misma «suavidad de musica» que la víspera. En el momento del evangelio, «salio un coro de seis Angelicos hermosissimos en el rostro, i riquissimos en el vestido, con achones encendidos en las manos, i echa reverencia con gracioso donaire, asistieron el tiempo que se acostumbra, este, i los dias siguientes»; en la Elevación, «entonò la capilla con singular arte vna no menos aguda, que bien cantada letrilla, saludando de fuera un golpe de morteretes» (Ruiz, 1623: 7v-8r). Aleix de Marimon-Jafre (†1643), gobernador del Principado de Cataluña, cubrió los gastos de esta fiesta en la iglesia y, aunque no pudo estar presente, «embio de donde estava un juego de menestriales, i una compañía de trezientos soldados de la Vegueria, que con tiros de arcabuzes hiziessen salva a los Santos, i regozijassen la fiesta». ¹⁴ Según la relación, los gastos de la música de toda la octava corrieron a cargo de Martín de Agullana que, además, tuvo todo el tiempo en su casa dos clarines y dos agrupaciones de ministriles. El cronista explica que, de este modo, «como Cavallero liberal, i maniroto descubrio la devocion que siempre a tenido a S. Ignacio i su Conpañia» (Ruiz, 1623: 13v). También en las fiestas de beatificación de San Ignacio en 1610 Martín de Agullana trajo ocho días antes «del castillo de Perpiñan dos clarines a los quales sin la costa ha dado dos ducados cada dia y a otras dos trompetas extraordinarias muy buenas estrenas» (Grahit y Papell, 1889: 250). El tío de Leonor, Jaume de Agullana, había patrocinado estas fiestas de 1610, dando orden de «que alquilassen tres juegos de ministriles» (Grahit y Papell, 1889: 181). Así, más allá de la afición personal por la música de los Agullana, las relaciones de las fiestas en Girona evidencian la importancia del mecenazgo musical de la nobleza como exhibición de su estatus en la sociedad urbana y demostración pública de su devoción.

La música tuvo la misma presencia durante la Octava. Por ejemplo, el martes se celebró una procesión a la que «dava principio la musica de chirimias, clarines, caxas, pendon &c. como el dia de su Publicacion» (Ruiz, 1623: 9r). Además, el lunes por la tarde, día de Santiago, un estudiante de las escuelas de gramática de la Compañía de Jesús subió al púlpito de la iglesia para recitar un panegírico y «al dixie del Orador sucedió la musica de chirimias, i aplauso del auditorio que fue notable» (Ruiz, 1623: 8v). Esta función de la música en alternancia con la lectura de textos literarios se refleja asimismo en el certamen poético de estas fiestas de canonización, que se pospuso a diciembre.

Los certámenes poéticos tenían lugar generalmente en la iglesia de la institución que organizaba las fiestas, por lo que suponían frecuentemente la secularización de un espacio sagrado para acoger poesía, música y multitudes de todos los sectores de la sociedad. Frecuentemente se utilizaban dos púlpitos desde los que sendos lectores se alternaban en la recitación de los poemas que, a su vez, alternaban con interpretaciones musicales. ¹⁵ Las jerarquías sociales se reflejaban en los asientos y sectores de la iglesia ocupados por cada grupo social, siendo los puestos más prominentes reservados a altos cargos eclesiásticos y municipales y a los jueces del certamen poético. En la iglesia de Sant Martí se prepararon dos tablados: uno en la capilla mayor con un bufete y sillas para los jueces y otro bufete para los premios, mientras que el otro tablado estaba en el púlpito y fue utilizado para que seis niños de las escuelas de la Compañía de Jesús representaran un diálogo introductorio. La música

¹⁴ Sobre el gobernador, véase Martínez, 2010: 137-145.

¹⁵ Véase, por ejemplo, la descripción del acto de lectura en el certamen poético celebrado en Calatayud en octubre de 1614 con motivo de la beatificación de Santa Teresa (San José, 1615: 125v): «Estaua en el cuerpo de la Capilla mayor leuantado vno como teatro muy alto y bien proporcionado, [...] y repartidos en el lugares muy graues para el señor Obispo, justicia, jurados, y jueces del Certamen Poetico: y auiedo los Poetas presentado muchos y muy buenos versos, de diferentes poesias, fue gusto de su Señoria, y de los deuotos de casa que se fuessen leyendo cada tarde publicamente, y assi acabadas las visperas, se ponian dos personas Ecclesiasticas, en dos pulpitos, y estando toda la demas gente del pueblo sentados en sus lugares, todos con mucho silencio, se leía vna poesia en el vn pulpito, y otra en el otro, tañendose en acabando cada vno algunos instrumentos, que con esto y algunos versos graciosos tuuieron vn rato de harto gusto y alegria».

también formó parte de este entretenimiento: «tomò aliento aquí el Licenciado [uno de los niños], entre-tanto que lo dieron los Menestriles a sus instrumentos» (Ruiz, 1623: 74v). En el certamen poético celebrado en Madrid en el mismo año, también con motivo de la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier, se hace alusión a la jerarquía espacial encabezada por los reyes y cómo su llegada provocó el silencio de la multitud antes de que se iniciase la música (Monforte y Herrera, 1622: 71v):

Vinieron sus Magestades y Altezas a mas de las seis, y aprisionaron impresionamente con su vista al mormullo y desasossiego de tanta gente. Empeçò la musica, y siguiose luego vn breue dialogo de Lope de Vega [...] Representaron niños de los estudios de la Compañía con gran riqueza, costosos vestidos, y mucha gracia y donayre.

La música era una forma efectiva de atraer al público, entretener y proporcionar solemnidad al torneo literario. La integración de la música en los certámenes poéticos formaba parte de las tradiciones locales, como muestra la letra del villancico «Un poético certamen», que trata de un certamen ficticio convocado en Belén en honor al Niño y su Madre, cuyo premio era un «Agnus Dei» y al que los poetas acudían alertados por el toque de un clarín.¹⁶ Todavía en el siglo XVIII, en la publicación de una competición poética celebrada en el patio del Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús de Valencia la tarde del 28 de julio de 1754, se detalla el «Orden de la función», con alusiones al lugar y funciones de la música: el certamen se iniciaría una vez «conciliada la atención, y el silencio con los armoniosos ecos de la música», y los colegiales realizarían algunos «dances» en las pausas y como colofón del acto (Guillén, 1754: 1, 6, 10). Los encargados de recitar los poemas eran personalidades de la vida religiosa o cultural de la ciudad; por ejemplo, Lope de Vega leyó versos en el certamen poético en honor a Santa Teresa celebrado en Madrid en octubre de 1614. La lectura solía tener lugar por la tarde tras el canto de las Vísperas. Así, el certamen de Girona se inició el 3 diciembre de 1622 pero, «por aver acertado la tarde, la solemnidad del oficio, se dilatò la sentencia para el Domingo» y el resto de la tarde se leyeron algunos de los poemas del torneo, «interpolando sus combates musica de menestriles» (Ruiz, 1623: 62v).

En los certámenes poéticos la música se intercalaba con la lectura de los poemas presentados a concurso y también con las sentencias de los jueces y con la entrega de premios, como ocurrió, por ejemplo, en el torneo librado en la misma iglesia de Sant Martí en 1610 en el contexto del ceremonial de beatificación de Ignacio de Loyola: el 2 de agosto por la tarde se leyeron «las composiciones primero con musica de ministriles, y al fin la sentencia y se dieron los premios señalados» (Grahit y Papell, 1889: 271). También se interpretó música durante la entrega de premios en el certamen poético celebrado en Madrid en 1622 con motivo de la canonización de San Ignacio: «y en acabando fue leyendo el Certamen, y dando los premios a los que auian juzgado por mejores los excelentissimos juezes, celebrando el nombre de cada vno la musica que estaua preuenida» (Monforte y Herrera, 1622: 73v). Con motivo de la beatificación de Santa Teresa se celebraron certamen poéticos en octubre de 1614 en los que la música desempeñó las mismas funciones: en Zaragoza la ceremonia de entrega de premios tuvo lugar al son de chirimías (Díez de Aux, 1615: 108-109), en el pueblo cordobés de Aguilar «dauase el premio a quien lo auia ganado, precediendo, y siguiendose muy buenos passos de musica, de vozes y instrumentos» (San José, 1615: 203v), y en Córdoba la relación indica que la música se utilizó para amenizar la tarde mientras los jueces del certamen poético deliberaban (Páez de Valenzuela y Castillejo, 1615: 4v):

Cerca del pulpito en la segunda naue estaua el choro de la musica que constaua de realejos [órganos pequeños], ministriles de vozes diferentes, citolas, harpa, y vihuelas, que tocadas diestramente en choros diuersos, entretuvieron regaladamente la parte de tarde que se tardaron los Señores Iuezes, bien que el adereço de los altares y fragancia de olores la hizieron de mucha recreacion. Serian mas de las tres, quando con vna reguzijada salua de toda la musica juntos

¹⁶ El villancico se incluye, por ejemplo, en *Letras de los villancicos...*, 1694: s.f. [villancico 8]; y *Villancicos que se han de cantar...*, [1691]: [villancico 2].

tomaron sus assientos, que no fue poco según la gente auia cargado y ocupado toda la Iglesia y plaçuela que esta delante. [...] Cessò la musica y fuera consentimiento de todos los presentes à no sucederle otra de igual gusto; de marauillosas Poesias, à que dio principio vn eloquente y diestro orador, que con voz alta, compostura graue, propria y alentada accion suspendio el ruido y bullicio de la gente [...].

Los certámenes poéticos constituían una experiencia sensorial con elementos visuales—decoración de la iglesia y los altares—, olfativos—olores y fragancias de incienso y flores—y sonoros—ruidos ambientales, sonidos poéticos, música y el tumulto de la multitud.¹⁷ En el certamen poético de Girona la iglesia de Sant Martí se convirtió en un espacio en el que las fronteras entre lo religioso y lo profano se volvían difusas. Aunque se mantuvieron las jerarquías sociales en la organización del espacio, multitudes pertenecientes a diversos sectores de la sociedad urbana, y probablemente de los alrededores, asistieron a este evento poético-musical y la experiencia sonora de cada persona dependería no sólo del espacio que ocupaba, sino también de su bagaje cultural y de las ideas y emociones que le evocasen los diversos estímulos musicales y sonoros.

2. La música como tema de inspiración

Una de las particularidades del certamen poético celebrado en Girona en 1622 es el hecho de que la música fuese el tema elegido, seguramente por los Agullana como promotores del torneo, para una de las diez secciones o cuadrillas en las que se estructuraba el concurso, que incluía poemas en latín, castellano y catalán. Las otras secciones estaban dedicadas a la gramática, la retórica, la jurisprudencia, la filosofía, la medicina, la aritmética, la geometría, la astrología y la teología. Se entregaron dos premios para cada sección; los premios para los vencedores en la sección sobre música fueron una cornetilla de oro con esmeraldas en sus extremos y un par de cucharas de plata.¹⁸ Para participar en la cuadrilla dedicada a la música, los poetas debían presentar liras esdrújulas sobre «la milagrosa Musica de un Coro de Angeles, que con celestial melodía se oyò en el glorioso sepulcro de S. IGNACIO mientras su triunfante alma fue vista bolar en un globo de fuego a la suprema esfera». Esta delimitación del tema musical (el tránsito del alma al cielo a través de los cantos de un coro de ángeles) conduce a constatar las connotaciones de la música como un vínculo con el cielo y la divinidad; véase Figura 2. La vinculación de Ignacio de Loyola, al igual que la de otros santos, con la música celestial es frecuente en sus biografías. A su muerte en Roma en 1556, fue enterrado en la Capilla Mayor de Santa María de la Estrada. El 31 de julio de 1568 iba a ser trasladado a la iglesia del Gesù, sede de la Compañía de Jesús y, según el Padre Juan Eusebio Nieremberg, «se oyo por dos dias en su sepulcro musica del cielo, y vna armonia de dulces voces; vieronse tambien dentro luzes como Estrellas resplandecientes» (1645: 82). Francisco García detalla incluso el repertorio interpretado por el coro celestial (1685: 584):

Estaba à la sazón en Roma el Padre Julio Marcinieli, gran Siervo de Dios, y regalado de su Magestad con frequentes visitaciones celestiales: no sabiendo que se trataba de trasladar el Santo Cuerpo, oyò la tarde antes en su sepulcro vna musica suavissima, y celestial, que repetia, entre otras alabanças: *Gloria Patri, &c. Benedictus Deus in secula. Exultabunt Sancti in gloria*. Y no dexò de escucharla toda la noche, y día siguiente, hasta que el cuerpo fue trasladado à su lugar, y entendio, que aquella musica era fiesta, que hazian los Angeles por la translacion de San Ignacio.

¹⁷ Sobre la música en las experiencias multisensoriales para la época medieval, véase Boynton y Reilly, 2015.

¹⁸ Un libro de contabilidad escrito por Martín de Agullana recoge los gastos de los premios (Riquer, 1978: 213-214).

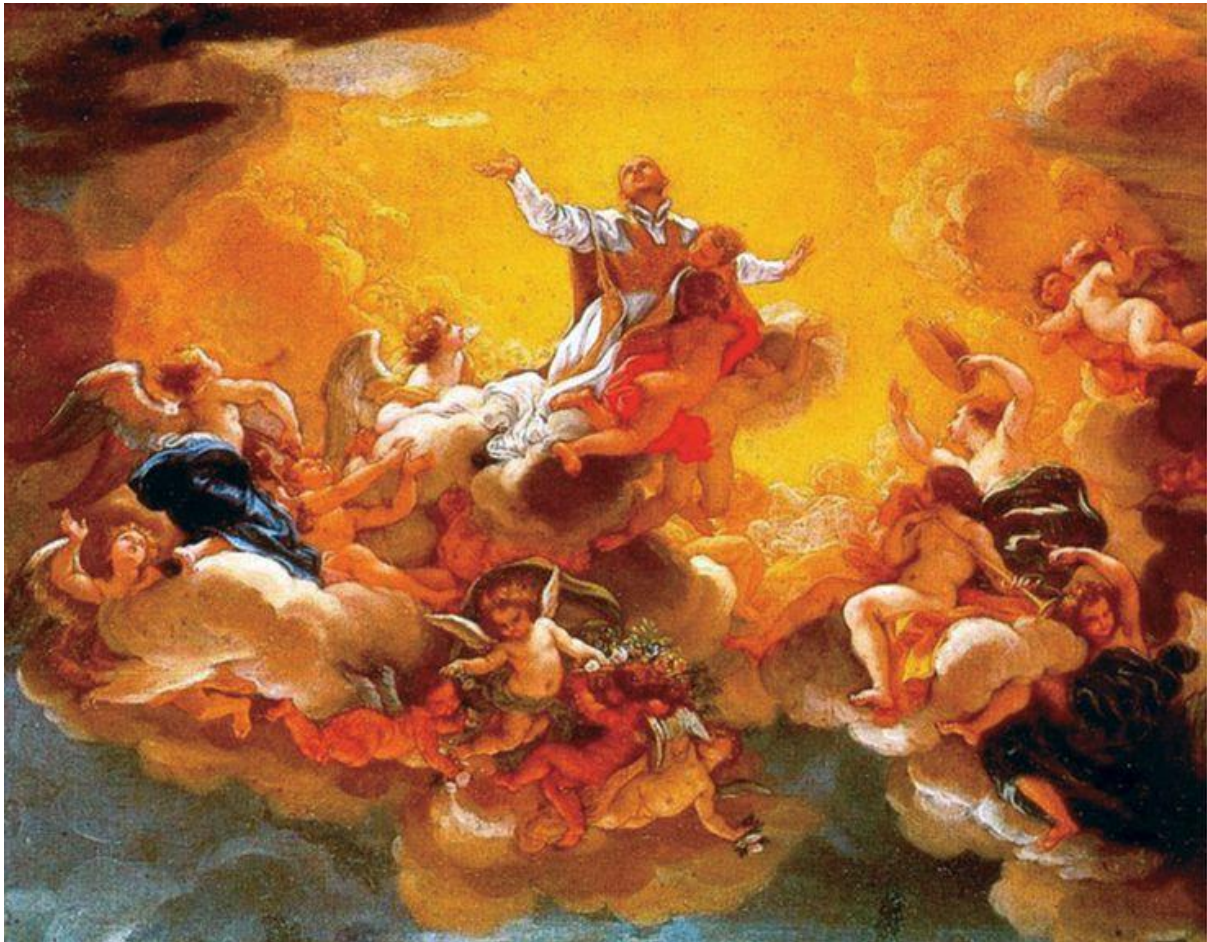


Figura 2. Giovan Battista Gaulli (Baciccio) (1639-1709), *Gloria di sant' Ignazio* (1685), óleo sobre lienzo, 48,5 x 64,5 cm, modelo preparatorio para el fresco de la capilla de San Ignacio en la iglesia del Gesù. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 1470 (FN. 10051)

El Apéndice 1 presenta la sección del certamen poético dedicada a la música, titulada «Setima cuadrilla de la musica. Liras escrujulas A la Musica Angelica, que se oyo en el sepulcro de S. Ignacio». En la explicación de la cuadrilla se hace alusión a la influencia de la música en el ánimo, indicando que las «sonoras voces de clarines, caxas, pifanos, bozinas, i otros armonicos instrumentos» debían alentar a los concursantes, puesto que la música «alentava, e infundia nuevos brios en el Animo belicoso del Invito Alexandro»—probablemente en alusión a Alejandro Magno. Evocando a Orfeo, se solicita a los poetas que «apreiten las clavijas a sus viguelas» y preparen entre diez y doce liras esdrújulas (Ruiz, 1623: 60r):

Si la acordada Musica alentava, e infundia nuevos brios en el Animo belicoso del Invito Alexandro, para tomar las animas conquistadoras del uniuerso, menga fuera notable si en este Torneo, pelea remedada, no animaran a los Torneantes la sonoras voces de clarines, caxas, pifanos, bozinas, i otros armonicos instrumentos con que entra haziendo apazible salva la dulce MVSICA con sus regalados Padrinos Orfeo, Anfion, Arion, e Ismenias. Pero suspensa a la milagrosa Musica de un Coro de Angeles, que con celestial melodia se oyò en el gloioso sepulcro de S. IGNACIO mientras su triunfante alma fue vista bolar en un globo de fuego a la suprema esfera: conbida con su mudo silencio a los Poetas Castellanos de la Setima Cuadrilla apreiten las clavijas a sus viguelas, i levantando el contrapunto sobre este Angelico Canto, entonen de diez a doze liras escrujulas, i el de mas suave conuento ganará cantando una Cornetilla de oro, de cuyos extremos penden sendas esmeraldas. El segundo, un par de cucharas de plata acendrada.

Siete poetas enviaron sus liras para participar en esta cuadrilla de la música: Miguel de Salazar—que obtuvo el

primer premio—, Andrés Delgadillo—ganador del segundo premio—, Hernando de Salzedo, Sebastián de Villafranca, Maria de Llupià, Artemisia Sanso y un poeta anónimo que presentaba unas liras «a la devocion, de Doña Madalena de Agullana». Los certámenes poéticos son una fuente muy relevante para la historia de la escritura femenina, puesto que mujeres, generalmente nobles y monjas, enviaban poemas con frecuencia. Cabe preguntarse quiénes eran estas tres mujeres que escribieron poemas de tema musical o fueron sus dedicatarias. Maria de Llupià i Puig (†1646) era descendiente de Miquel de Llupià (†1494), consejero de Joan II, mientras que Artemisia Sanso, familiar de los Agullana, fue ensalzada en las relaciones de las fiestas de Girona tanto en 1610 (Grahit y Papell 1889: 250) como en 1622 (Ruiz, 1623: 8v) por su esmero en la exhibición de elementos festivos para mostrar su devoción. En otras cuadrillas del certamen participaron Elvira Sarriera, prima de Leonor de Agullana, que fue premiada en la cuadrilla de la jurisprudencia (Ruiz, 1623: 86r), e Inés Real de Fontclara, que figura como autora de una sextina en la cuadrilla sobre teología (130v). Esta noble ha sido identificada como Agnés de Real (†1629), esposa del cronista Jeroni de Real. Joan Busquets i Dalmau ha puesto en duda la autoría del poema, considerando que posiblemente fuese obra del marido y que Inés Real figurase como dedicataria, como en el caso de las liras para Magdalena de Agullana (1994: 74).

Magdalena de Agullana (1612-1669) era hija de los mecenas del certamen, Martín y Leonor. En otras cuadrillas se dedicaron poemas a sus hermanas Francisca (1609-1630?) y Orosia (nacida en 1615), que ingresaría en el monasterio de Santa Maria de Jonqueres de Barcelona y se casaría con Josep-Galceran de Pinós-Castre i de Perapertusa (c. 1617-1680) en 1641 (Costa i Paretas 2008: 124). Una glosa fue dirigida «a la devoción» de Francisca de Agullana, en la cuadrilla dedicada a la aritmética (Ruiz, 1623: 113r-114r), y una sextina se dedicó «a la devoción» de Orosia de Agullana en la cuadrilla sobre teología (135r-v).¹⁹ En la cuadrilla de la aritmética se dedicó una glosa «a la devocion de Maria Sanso» (111v-112v). La autoría de estos poemas «a la devoción» de las tres hijas de los mecenas y Maria Sanso no se indica en la relación. En los estudios literarios se ha considerado frecuentemente que ellas eran las autoras de los poemas y no sus dedicatarias (Simón Díaz, 1950-1993: X, 556; 1962: 22). Martín y Leonor tuvieron doce hijos, de los que solamente cuatro llegaron a la edad adulta: las tres dedicatarias de los poemas y Leonor, nacida en 1621—eran, por tanto, las mujeres quienes perpetuaban el linaje de los Agullana. Magdalena se casó con su primo hermano Juan-Agustín Sanz de Latrás y, como condesa de Atarés, continuó la protección de sus padres al Colegio de Sant Martí. En una carta dirigida a Martín de Agullana por su hermano Juan Sanz de Latrás, escribiendo desde Huesca el 14 de junio de 1619, se hace referencia a la formación en danza de Juan-Agustín y a los deseos de su padre de que la continuase en Girona, lo que constata de nuevo las aficiones musicales de la familia.²⁰ Por tanto, las mujeres que participaron en el certamen poético, fuese como autoras o como dedicatarias, eran mujeres de la nobleza pertenecientes al círculo de los Agullana en Girona. Tanto Maria de Llupià como Artemisia Sanso, en sus liras dedicadas a la música, hacen uso de un vocabulario musical permite sugerir que la música había formado parte de su educación.

El grado de formación o cultura musical de los poetas se refleja también fuera de la cuadrilla de la música. Francisco de Almenara presentó a concurso una canción «en metáfora de un libro de canto» (véase Apéndice 2). En ella se alaba a San Ignacio identificándolo con un maestro de capilla que «ordenó» un «librito» de canto

¹⁹ Romeu, 1975: 18; Riquer, 1979: 214; Rossich, 2012: 62.

²⁰ Riquer, 1979: 235: «Por aver aquí ruín maestro de danzar, no he querido aprendiese, porque en una ausencia que he hecho aprendió y me á pesado por el mal ayre del maestro. Él lo tiene muy bueno y es lixero; y si v. md. le parece que vaya ay, me lo pida como de suyo por carta, para que la vea él, diciendo quiere v. md. conozca los primos que tiene ay y vea la mar para que se aficiones a la guerra y que ay aprenda de danzar y armas».

llano para que los fieles aprendiesen «el punto soberano».²¹ Las reglas de San Ignacio se identifican con un arte de canto, y la mano musical que suele haber impresa en estos manuales se identifica con el dedo de Dios: Ignacio de Loyola es un maestro de capilla «que saca con su canto, i puntos graves, / di[s]cipulos tan suaves, / que sus di[s]ciplinas cuerdas tocan, / con que a cantar provocan / pecados, al mas duro, que no un canto, / dandose a si una mano, i no de canto».²² Se señala que no ha permitido que en su arte de canto hubiese «mano, que los tonos muestra, / mas de la eterna diestra / solo un dedo veloz quiso, que uviese, / que los puntos dixese: / que al fin del Semi-dios dize la pluma, / este es el dedo de la mano suma». El poema contiene referencias al contrapunto y un rico vocabulario musical propio de un conocedor tanto de las reflexiones musicales propias de la antigüedad clásica como de las reglas de la música práctica de su tiempo. Se habla de los tonos («pues que del ut profundo del Infierno, / le saca al Sol del Cielo senpiterno»), con una estrofa en que se enumeran todos salvo el mi, puesto que, según explica la estrofa siguiente: «solo de aqueste canto el MI an mudado / (por ser falsete vil, de falsedades) / poniendole entredicho senpiterno, / pues estos solo cantan las verdades». Al tratar de los coros celestiales también se utiliza vocabulario propio del lenguaje musical: «que aunque tu Ignacio no te dexa coro, / con tan grande decoro / guardas puntos, conpases, regla, i modo. / Que eres un coro conpasado en todo». El canto de Ignacio de Loyola tiene «encantado» y «absorto» al mundo, puesto que los suyos son «puntos que roban los sentidos».

Las lirás presentadas a la cuadrilla de la música también reflejan el lugar que ocupaba la música en la mentalidad de los poetas. Los poemas muestran un binarismo entre la música celestial del coro de ángeles que se oyó en el sepulcro de Ignacio de Loyola y el «ruido belico», el «sonido iperbolico» o el «estruendo orrifico», produciéndose un contraste entre la música con fines devocionales y la música con propósito heráldico (Ruiz, 1623: 117v):

Canten sus benemeritos,
 No el pifano beligero,
 Sino del sumo Cielo un coro Aligero.
 Si con canto benevolo
 De subir tal varon teneis proposito,
 Sin falsete malevolo,
 I sin baxon oposito,
 Suba hasta el Sol de Cristo fiel deposito
 Do con aplauso armonico
 Pise alegre los limites beatificos [...].

Esta repulsa a la música bélica en favor de la devocional se refleja también en las lirás de Maria de Llupià—«baxar un coro Angelico / con insinias de paz, no estruendo belico» (Ruiz, 1623: 120r)—y en las de Artemisia Sanso:

OID pechos mananimos,

²¹ Sobre las artes de canto impresas en el mundo ibérico del siglo XVI, véase Mazuela-Anguita, 2014.

²² La abundancia de referencias musicales en los poemas presentados al certamen poético de Girona también se refleja en uno de los motes que se asemeja a esta canción en su metáfora de la mano musical: «pintose un Maestro de Capilla, que impone a cantar un su discipulo. Mote. *Cantate Domino*. Psal. 90». A lo que sigue: «Maestro sois singular, / pues al mas duro, que un canto / con mano, aunque no de canto / hazeis pecados cantar» (41r). El concepto de la música aparece frecuentemente en los motes y emblemas de los siglos XVI y XVII, lo que supone una plasmación de la música no sólo conceptual a través de la poesía sino también visual. Entre otros muchos ejemplos, ya en los emblemas de Andrea Alciati (1492-1550) de 1531 encontramos presencia musical («Que Dios tiene particular cuidado de la música», Alciati, 1549: 143), mientras que, en el ámbito catalán, Josep Romaguera (1642-1723) incluía en su *Atbeno de Grandesa* (1681: 117) un emblema sobre el encanto que ejercen las sirenas con su música y su belleza. Estos emblemas, como el mote del certamen poético de Girona, reflejan el lugar que ocupaba la música en las mentalidades de la época. Véanse, por ejemplo, Robledo Estaire, 2007 y 2003.

No ya tronpetas, no clarines belicos,
 Que acrecientan los animos:
 Mas concentos Angelicos,
 Que dan a Ignacio paraninfos Celicos.
 O divino espetaculo [...].

Los ángeles, sin embargo, se describen utilizando vocabulario militar como un «escuadrón» o una «escuadra» e incluso se les personifica—«voz vivifica», «música solita», «música gormatica», «coros que estan desgargantandose». Simultáneamente, la música de los ángeles se describe principalmente como dulce y suave—«música dulcísima», «dulces liras», «canto suavísimo», «con suavidad», «con son tan dulce», «dulcísimos coros», «música dulcisona», «dulce canto lírico», «cantos dulces y ágiles», «suave cantico»—y se utilizan diversos calificativos para vincular la música con lo celestial—«celestes cantico», «canto fidelísimo», «cantos celicos», «plectro celico», «coro beatífico», «prodigioso canto», «arpa angelica», «canto benevoló», «canto celeberrimo». Asimismo, se produce una contraposición a través de metáforas musicales entre lo terrenal («el cuerpo organico») y lo celestial (los «organos angelicos»):

Rota la estanbre, roto el cuerpo organico.
 Cuando organos Angelicos,
 Liras loquaces, cítaras armonicas,
 Con mil acentos celicos
 Suenan, resuenan bovedas Plutonicas,
 I la tierra morandolas,
 Queda suspensa, queda alegre amandolas.

Por tanto, los poemas muestran una dualidad en las connotaciones de la música: los ruidos bélicos y los instrumentos heráldicos se utilizaban para generar expectación y reafirmar el poder de las jerarquías eclesiásticas, municipales o sociales, mientras que la música suave y dulce, principalmente vocal, inspiraba devoción y se identificaba con la música celestial. En los poemas encontramos referencias al repertorio que, según los poetas, debió interpretar el coro de ángeles—Réquiem, *Ite missa est*, Sanctus, Gloria, Laudes, Prima y Tercia—, el tono—«cuyo canto dulcisono / va entonado por Sol, el cual poniendose [...]»—, la claridad de la interpretación—«coro dilucido», «armonía agilima»—y su impacto, causando alegría y admiración—«cantico mirífico», «son letífico». También se considera que los ángeles son «cantores morigeros», es decir, que templan los excesos de los afectos con su música, y se utilizan comparaciones que implican la sinestesia: «llenando de armonía tal su tumulto, / cual llena el aromático, / de Ignacio el coro Angelical i plático». En el veredicto de la cuadrilla dedicada a la música se incluyen numerosas metáforas musicales para evaluar la destreza de los poetas (véase Apéndice 1). Algunos «cantaron con tono tan funebre, que parecían sacristanes», puesto que se centraron en la tristeza del sepulcro, mientras que otros hacían «disonancias», al no cumplir la métrica de los versos. Otras liras, sin embargo, «anduvieron tan cuerdas en menear las de sus instrumentos, i sonaron tan bien en los oídos de los Iuezes, que las tuvieron por dinas de premio». También se incluyen referencias a la Antigüedad clásica: a los poetas que no cumplieron las expectativas «respondioseles lo que Dionisio al otro músico citaredo, que esparava grande premio de su Lira dándole en pago, i retorno de su música el averle escuchado».

Los certámenes poéticos, y su integración en el ceremonial de las fiestas de beatificación y canonización, ofrecen detalles de las prácticas musicales en los centros urbanos. La relación de las fiestas de canonización celebradas en Girona en 1622 proporciona una instantánea de las redes musicales de la ciudad y de su vinculación con instituciones y profesionales de la música de otros núcleos urbanos, así como de la importancia del mecenazgo musical como una forma de exhibición pública de estatus social y poder, pero también de la devoción en el

contexto contrarreformista. El certamen poético permitía que personas de diferentes grupos sociales tuvieran acceso a la experiencia sensorial que suponía la alternancia de música y lectura poética en un espacio religioso. La particularidad que supone la existencia en el certamen de Girona de una sección del concurso dedicada específicamente a la música sugiere la importancia de esta disciplina para los Agullana, como promotores del certamen, y desvela el potencial de un estudio del mecenazgo musical ejercido por esta familia de la nobleza catalana. La elección de la música como uno de los temas de inspiración para los poemas permite captar vestigios de los conocimientos musicales de los poetas y jueces y del lugar que ocupaba la música en las mentalidades a inicios de la Edad Moderna, como un símbolo de poder tanto terrenal como divino profundamente integrado en la cultura popular urbana.

Apéndice 1. Sección dedicada a la música en el certamen poético celebrado los días 3 y 4 de diciembre de 1622 con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier (Ruiz, 1623: 114r-121v).

SETIMA CVADRILLA DE LA MVSICA. LIRAS ESCRUXVLAS A la Musica Angelica, que se oyo en el sepulcro de S. Ignacio.

ALBOROCARON el canpo con sus armonicos instrumentos los Poetas liricos cantando las liras Esdruxulas, que la Musica les propuso, sobre la Angelica, que convirtio en Coro el sepulcro de S. Ignacio. Algunos parando en la tristeza [f. 114v] del sepulcro cantaron con tono tan funebre, que parecian sacristanes, i podia servir para enterrar a sus autores. Otros para encaxar los pies escruxulos, salian con tales disonancias, que mas parecian delirar, que entonar liras, armandoles bien el adagio: *Asinus ad Lyrum*. I tal uvo, que para que fuesen entendidas puso Glosa marginal, que cuando la vieron los Iuezes, dixeron: Esta glosa no es de Nicolao, aunque delira. Pero otras Liras anduvieron tan cuerdas en menear las de sus instrumentos, i sonaron tan bien en los oidos de los Iuezes, que las tuvieron por dinas de premio. No sonaron tan bien otras, i llenando el aire de querellas por ver frustradas sus esperanças, que les prometian mucho: pero respondiaseles lo que Dionisio al otro musico citaredo, que esparava grande premio de su Lira dandole en pago, i retorno de su musica el averle escuchado: *Quamdiu enim tu me cantando oblectasti, tamdiu egote premii spe concepta*. Como refiere Plutarco *libro de Audien*. Por dinas de ser oidas, i de la cornetilla de oro se juzgaron las de Miguel de Salazar, que con elegantes, e ingeniosos versos celebrou el triunfo del Santo Patriarca. Las cucharas de plata fueron galardón del Licenciado Andres Delgadillo.

LIRAS I.

De Miguel Salazar.

SVlcando el bravo pielago
Desta vida, en el puerto salutifero
Del celeste Archipielago
Entra de Ignacio ignifero
[f. 115r] La Capitana con fanal lucifero.
 Quedase el cuerpo organico
Deste sacro baxel como en deposito
(Libre del mar Satanico)
Entierra; i del proposito
Las onras le haze el Celico Preposito.
 Mas el piloto platico,
Que es de Ignacio el espiritu catolico,
Trepando viento erratico
Con donaire Apostolico,
Sube a otras playas, i otro mar simbolico.
 I al punto la pacifica
Ciudad, i diamantino propugnaculo
Salva le hazen mirifica,
Musica sin obstaculo,
De que el casco quedo en su receptaculo.
 Como cuando el acerrimo
Capitan de una armada lucidisima
Salta en tierra celerrimo,
Con musica dulcisima,
Su gente le haze salva fidelisima.
 Asi nuestro mananimo,
Capitan de Iesus nave Evangelica
Salta en tierra con animo
(Si ai tierra en playa Celica)
Donde la salva fue musica Angelica.

LIRAS II.

Del Licenciado Andres Delgadillo.

COncantico mirifico
[f. 116r] Entre las armas, i ruido belico,, [sic]
Entre el estruendo orrifico
Labro un tenplo Evangelico
El artifice Dios, i el autor Celico.
 Mas oi de un canto armonico
Vna capilla pone en este oraculo,
Risa del Babilonio,
Donde la voz fue obstaculo,
Que vedo presequir aquel pinaculo.
 Que aqui picos Angelicos
De canto hazen capillas, i dulcisimos
Coros de cantos Celicos,

Con este son armonico,
En fuego como fenix abrasandose
Con pasmo del Plutonico,
Se sube encaramandose
Entre coros que estan desgargantandose.
 [f. 115v] Si al naufrago miserrimo
(Que de Dios perdio el norte) el Puerto Celico
Con gozo celeberrimo
Le recibe, i con belico
Iubilo le haze salva el coro Angelico.
 Al que por Norte anplifico
Tuvo la gloria de Iesus, mirandole
Ya en su seno pacifico,
Recibale cantandole
Dulces liras, i gozese, gozandole.
 Mas pues del felicissimo
Curso, se canta al fin la gloria, entonese
Con cantico suavissimo
La gloria, i galardonese
De Ignacio el fin, i aunque sin fin, progonese.
 I pues la sacra bruxula
Cual marinero Vizcaino Iberico
Supo guiar; escrujula
Lira, i estilo Omerico
Con canto le aconpañe el orbe esferico.
 Mis liras recojamonos,
No digan delirais, i suspendiendonos
Con son tan dulce: vamonos,
Porque temo que oyendonos
Nos an de dar la vaya, aqui corriendonos.

Que fueron bastantissimos
A edificar los orbes remotissimos.

 Que aunque este tabernaculo,
Ni capilla, ni coro en lo preterito
Tuvo (grato espetaculo
Al Cielo benemerito)
Capilla oi tiene, i coro por su merito.
 Este tenplo manifico
Oi es cubierto de cortinas palidas.
Cantan REQVIEM pacifico,
Vozes, que son mas validas
En pechos deleitar en las Castalidas.

Baxad del Polo lucido
 Apiñados, o espíritus Aligeros.
 Ven, o coro dilucido,
 O cantores morigeros!
 O Serafines en amor flamigeros!

Que voces tan disimiles
 Dais de la muerte, o coro beatifico,
 [f. 116v] Siendo a los cisnes similes?
 Mas dais con son letifico
 Vida a su muerte, i al valor vivifico.
 Canta el ITE celerrimo
 De su vida, que fue sienpre frutifera

LIRAS III.

A la devoción, de Doña Madalena de Agullana.

VN prodigioso cantico,
 Capilla del supremo tarbernaculo,
 Que apoya el onbro Atlantico,
 Se encamina al oraculo,
 Que es de un sol eclipsado recetaculo.
 Que si piedras infragiles
 [f. 117r] Arrebatava Anfion con plectro celico,
 Mas sutiles, mas agiles
 Vn Orfeo Evangelico
 Llama los coros del asiento Angelico.
 Mas el sepulcro insolito
 Era arca bella de un manà vivifico
 A quien cede el crisolito,
 Qu'el sepulcro mirifico
 Onrava del Mausolo mas clarifico.
 I siendo arca Apostolico,
 I del arca cantada en el Levitico,
 Vna estampa sinbolica,
 Su David Betlemitico
 Fue el escuadron Angelico, i politico.
 Cuyas Liras portatiles
 El imno renovando salutifero
 A los astros erratiles,
 Que a su trono estelifero,
 Subieron de Loyola el globo inifero.

El SANTVS celeberrimo
 Esta escuadra odorifera,
 I la GLORIA, a su muerte salutifera.
 LAVDES dize benevolo
 El sacro coro de su onor solcito,
 Contra el furor malevolo,
 Siendo mui iusto, i licito
 Al orbe sea su valor esplicito.
 Cantar PRIMA devieramos,
 Mas con rezar la TERTIA en tal deposito
 Mui venturosos fueramos,
 Con solo este proposito
 De tener por tercero a su Preposito.

Pero muda tal animo,
 Muda el intento santo, escuadra celica,
 Que al Mundo pusilanimio
 Le roba el arpa Angelica
 Vn santo de la Fe torre Evangelica.
 No basta que mil Angeles
 Remonten a Loyola el Apostolico
 Alla entre los Arcangeles,
 Pues su valor catolico
 No se pasa con cantico iperbolico.
 Mas si a los astros meritos
 Ignacio sube, Serafin flamigero,
 [f. 117v] Canten sus benemeritos,
 No el pifano beligero,
 Sino del sumo Cielo un coro Aligero.
 Si con canto benevolo
 De subir tal varon teneis proposito,
 Sin falsete malevolo,
 I sin baxon oposito,
 Suba hasta el Sol de Cristo fiel deposito
 Do con aplauso armonico
 Pise alegre los limites beatificos,
 I del furor Plutonico
 Los lugares terrificos
 Espante con triunfos onorificos.

LIRAS IV.

De Hernando de Salzedo.

DE verde mirto i alamo
 Coronado de flor, i lauros meritos
 Por su dorado talamo,
 Repudia el suelo inmerito
 Apolo de tal gracia benemerito.
 Traspasa el orbe esferico
 De resplandor vestido i luz mirifica
 Vn nuevo Sol Iberico,
 Echando luz beatifica
 Por el orde celeste, i playa amplifica.
 Cercado de sus Driades
 De dulces cisnes, bella escuadra Angelica
 [f. 118r] Con Ninfas Amadriades,
 Que con reseña belica
 I gorgeos, saludan la luz Celica.
 Con estrado flamigero
 El Rei dorado sube. Que espetaculo,
 Ver remontar aligero
 Aquel ques viuo oraculo
 De la Tierra, i del Cielo propunaculo.
 Al son de lira armonica
 La tierra se alboroça, que mirandole
 A la turba Plutonica
 Se opone? I ensalzandole
 Sigue al Cielo, que canta venerandole.

LIRAS V.

De Sebastian de Villafranca.

ANsi teatros namigeros
 A lado sube sobre el alto Tropico
 Con canoros Aligeros
 El gran Ignacio de su bien idropico,
 Terror del Rei Satanico,
 Rota la estanbre, roto el cuerpo organico.
 Cuando organos Angelicos,
 Liras loquaces, citaras armonicas,
 Con mil acentos celicos
 Suenan, resuenan bovedas Plutonicas,
 I la tierra morandolas,
 Queda suspensa, queda alegre amandolas.
 Ni en sepulcro Niliaco
 Cisne murio jamas en verde cumulo,
 Ni en estanque Siriaco,
 Llenando de armonia tal su tumulo,
 Cual llena el aromatico,
 De Ignacio el coro Angelical i platico.

Con cantos dulces, i agiles,
 Con coronas i lauros odoriferos,
 Que los matizes fragiles
 De los campos mortiferos
 En netares conuierten salutiferos.
 I con celeste cantico
 Sigue a Apolo, que sube encaramandose
 I con esfuerço Atlantico,
 De su virtud gozandose,
 Con suavidad le imita remontandose.
 I aqui en la tierra umilima
 Los Angeles con canto celebrimo,
 Con armonia agilima
 Ensalzan al que acerrimo
 En vida fue, i costumbres inregerrimo.
 Con voz dize profetica
 El coro Angelica, suelo frutifero
 La escuridad eretica
 [f. 118v] Con este ardor inifero
 Echaras disipando lo pestifero.
 Luzero fidelisimo
 Le canta el coro, i resplandor simbolico
 Con canto fidelisimo,
 Sin sonido iperbolico,
 Engrandeze a un varon sienpre Catolico.

[f. 119r] El acto celeberrimo
 De la comedia de su vida insolita
 Teniendo fin prosperrimo
 Comiença, el coro a dar musica solita,
 Con que va concluyendose,
 I del Teatro umano dispidiendose.
 En su postrer articulo,
 Articulan tan suave cantico,
 Del sentido ofendiculo,
 Que el alma le robo al Olinpo Atlantico.
 Mas que pecho sintiendole,
 No rindiera la suya alli siguiendole?
 Cual maquina maritima,
 Que toma puerto de riqueza tumida
 En la orilla finitima
 Dexando a son de tronpas la mar umida.
 Otras suenan tomandole
 Ignacio en el Enpirio festejandole.

Por la esfera cerulea
 Haziendo fiestas van comunicandolas
 A la Ciudad Romulea;
 Bien que nada la alegran escuchandolas,
 Que en fiesta tan letifica
 Prenda quitan a Roma bien manifica.
 No en ocasión disimile
 El Cielo oi tañe a Roma melancolica,
 Porque es en algo simile
 A la del cruel Neron, fiera diabolica;
 Que si tañe abrasandola,
 El Cielo tañe, joya tal sacandola.
 Si cantos casi immobiles
 [f. 119v] Trae a Tebas con canto Ansion, solícito
 En tocar nervios mobiles:
 Con canto tambien es Ignacio alicito
 A sion, que aumentandola
 Van de estas piedras vivas fabricandola.

Cuyo canto dulcisono
 Va entonado por Sol, el cual poniendose
 Al suelo tan lutisono
 (De perder tan luzido Sol doliendose)
 Nace en el orbe altisimo
 Resplandos derramando lucidisimo.
 Como cantan en alamo
 Silgueros, filomelas, oropendolas.
 Dexando el Sol su talamo,
 Dando acentos al aire, al aire pendolas:
 Así el coro proposito
 Canta a tal Sol, que nace al Orbe oposito.
 El lagrimoso vomito
 Con el jubilo alegre, i voces celicas
 Es en un punto domito:
 Suenan clarines, tras bocinas belicas
 I la guerra preterita
 Se canta, Ignacio, al fin tu gloria merita.

LIRAS VI.

De Doña Maria de Llipia.

Con graue canto armonico
 Celebra Melpones, onorificas
 [f. 120r] Del Parnaso Eliconico
 En las cuestas amplificas
 El canto de otras Musas mas cientificas.
 Mas no en silencio tacito
 La voz suspensa, el alma como estatica
 Con igual beneplacito
 De su escuela ponpatica,
 Atiendan a su musica Gormatica.
 Miren de Ignacio acerrimo
 El alma ilustre, como un globo inifero,
 Al trono celeberrimo subir del cielo aurifero
 Del amor inpelida fagitifero.
 A un tiempo en modo insolito
 Veran del mas supremo Polo Celico,
 Mas puro que crisolito,
 Baxar un coro Angelico
 Con insinias de paz, no estruendo belico.
 I que de Ignacio Atlantico
 El umilde sepulcro, ya mirifico,
 Con su presencia, i cantico,
 Buelven Cielo manifico.
 Porque à de encerrar cuerpo tan deifico.
 El alma dichosisima
 Sube a coger los incorrutos datiles
 De la palma hermosisima,
 No de montos unbratiles,
 Donde anidan espíritus volatiles.

I las Aves aligeras
 Del sacro i encunbrado Olinpo Enpirico
 Cuyas bandas crucigeras
 [f. 120v] Perdio Luzbel satirico,
 Le hazen salva con dulce canto lirico.
 Cayo la noche palida
 De la muerte, i la aurora desterrandola,
 Sale con su luz calida,
 I por Ignacio, onrandola,
 Festejan sus principios saludandola,
 Llega a la Enpirea America
 Triunfando alegre por sus altos meritos
 De la furia colerica
 De espíritus inmeritos,
 Quedando superior a sus demeritos.
 Entra con pasos agiles
 En la Gerusalen, de paz deposito,
 Y a las enbidias fragiles
 El grave coro oposito
 Le canta sus vitorias de proposito.
 En el sepulcro félice
 Al cuerpo que fue al alma tabernaculo,
 En el estado infelice,
 Que haze a la vida obstaculo,
 Sus esperanças canta el sacro oraculo.
 Con musica dulcisona
 De su resurecion los puntos misticos,
 Que en su tiniebla orrisona
 No penetran sofisticos,
 Asigura el acento de sus dísticos.

[f. 121r] LIRAS VII.

De Artemisia Sanso.

OID pechos mananimos,
 No ya tronpetas, no clarines belicos,
 Que acrecientan los animos:
 Mas concentos Angelicos,
 Que dan a Ignacio paraninfos Celicos.
 O divino espetaculo,
 A do de todo el orbe un Sol lucifero
 Tiene su tabernaculo,
 Cuyo cuerpo odorifero,
 Siendo ya muerto al mundo es salutifero.

O turba beatifica,
 Eterniza sus triunfos celeberrimos,
 Con gloria tan manifica;
 Pues con dones uberrimos
 Son colmados sus hechos integerrimos.
 Den la mano esos canticos
 I remonten el cuerpo con faz palida
 A los orbes Atlanticos,
 Que en ser de canto es valida,
 Aun en cantos mover de fuerça invalida.

Pues con estruendo tacito
 Hizo a Tebas Anfion ciudad manifica
 Trayendo al beneplacito
 De su lira cientifica
 La piedra, el canto, i peña mas terrifica.

Pues con este proposito
 Entonad, que sera hazerlo facilimo
 [f. 121v] En tan santo deposito,
 Donde por ser umilimo
 Yace un gran Cesar a David similimo.

Qu'el fue piedra simbolica,
 Que a Lutero, Gigante tan orifico
 A la nave Apostolica,
 Siendo el triunfo onorifico,
 Echo por tierra con poder mirifico.
 Los pechos mas inmobilis
 Este cual piedra iman bolvio morigeros
 Para el Enpireo mobiles,
 I aun con amor Aligeros,
 Que en su fuego abrasados son flamigeros.

Si Iuan la Ciudad Celica
 Vio labrada de piedras hermosisimas,
 De virtud Evangelica,
 I esmeraldas finisimas,
 Que piedras son los Santos preciosimas.
 Cantad pues, cantad Angeles,
 Ensalçad piedra tal con voz vivifica
 Alla entre los Arcangeles
 De la Ciudad clarifica,
 Do tu cara se ve mi Dios pacifica.

Dadle el asiento merito
 Sacros Ansiones con liras armonicas
 Del trabajo preterito,
 I las fuerças Plutonicas
 Le cedan con las fuerças Babilonicas.

Apéndice 2. Canción «en metáfora de un libro de canto» de Francisco de Almenara, perteneciente al torneo poético celebrado en Girona los días 3 y 4 de diciembre de 1622 con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier (Ruiz, 1623: 90v-92r).

CANCION IV.

En metáfora de un libro de canto.

De Francisco de Almenara.

VN Orfeo mas blando, que el que admira
De las ondas el curso fugitivo;
Vn musico mejor, que el Metinneo,
Que rigio del Delfin el barco vivo,
Con el timon de su acordada lira;
Vn cantor mas famoso, que Tinbreo,
I que el otro Dirceo:
Que saca con su canto, i puntos graves,
Dicipulos tan suaves,
Que sus diciplinas cuerdas tocan,
Con que a cantar provocan
Pecados, al mas duro, que no un canto,
Dandose a si una mano, i no de canto.

Vn singular Maestro de capilla,
Que es verguença del que es reverenciado.
En la cunbre de Cirra sacrosanta.
Tan diestro, que a un cantor desesperado,
Que haze tan delicada gargantilla,
Que suspenso se queda, i nada canta,
Con providencia tanta
Le da la mano, i tan subido punto,
Que mas es contra punto.
Pues del punto del centro deste suelo,
Le levanta hasta el Cielo,
Pues que del ut profundo del Infierno,
[91r] Le saca al Sol del Cielo senpiterno.

Este cantor famoso, este maestro
De la capilla, do continuamente,
Se dizen letras de tan alto punto,
Que absorta tienen la terrestre gente:
Este Iopas insine, cantor diestro,
Orfeo, que al Infierno todo junto
Poner puede en un punto,
Vn librito ordenò de canto llano,
Do el punto soberano
De su salud aprenda el mas puntoso,
Donde el tenor dichoso
Del bien vivir, i el soberano tono
De la virtud aprenda sin entono.

I aunque es verdad, que un cantor divino
Que en negocio de canto tanta mano
Con los coros sidereos a tenido,
Que de puntos un libro mas que umano
Dexò, mostrando el contrapunto dino
De ir por puntos a Dios, no a permitido,
Que en su libro querido
Vviese mano, que los tonos muestra,
Mas de la eterna diestra
Solo un dedo veloz quiso, que uviese,
Que los puntos dixese:
Que al fin del Semi-dios dize la pluma,
Este es el dedo de la mano suma.

Es el maestro Ignacio sin sigundo,
Son sus reglas el libro de este canto,
Es la mano del mismo Dios el dedo:
Mas es su canto tan divino encanto,
[91v] Que encantado, i absorto tiene al mundo,
Al Griego, al Indio, al Africano, i Medo,
I alfin es un remedo,
Del canto, que enseñe el Mestro Cristo,
De punto nunca visto:
Aunque es verdad, que no quiere puntosos,
Sus sequaces famosos;
Porque esos son puntillos no entendidos,
I no puntos, que roban los sentidos.

Sabrà el que deste libro el canto oyere
El, VT, de la umildad, i la baxeza:
El, RE, de siempre estar cual reo indino,
Ante el conspeto de la suma alteza,
I al que deste tenor siempre estuviere,
Del, RE, de remision le hallara dino
Aqueste Iuez divino:
Tendra el, FA, de sus faltas conocidos;
Las de otros en olvido,
Al, SOL, por estos puntos de justicia
Ira, i tendra propicia
De Maria, la Luna inmaculada;
Que es, SOL LA, sin pecado preservada.

Solo de aqueste canto el MI an mudado
(Por ser falsete vil, de falsedades)
Poniendole entredicho senpiterno,
Pues estos solo cantan las verdades,
I las cantan con punto tan trocado,
Que aunque de amor el ñudo mas eterno,
Que con poder Averno
A ronperle, ni el mesmo Rodamante
Pudiera ser bastante,
[92r] I el cantar las verdades le quebranta,
Este coro las canta,
Con tanta gracia, que sin ser ladrones,
Roban los mas feroces coraçones.

Mas tuerce la clavija,
Clio, a tu plectro, i lira destenplada,
Con mano delicada
No mas las cuerdas de oro solicites,
Antes tu son limites,
Pues mal podras con tan ratero punto
De punto alçar tan soberano asunto.

O canto suave! o puntos celestiales!
O reglas de cantar tan dulces cantos,
Que con delicadisima armonia
Deleitan los oidos sacrosantos,
De los coros enpireos inmortales.
O coro celestial! o Conpañia!
Que con tu melodia
Las braves Tigres dexas elevadas,
A tu lira amansadas,
Que aunque tu Ignacio no te dexa coro,
Con tan grande decoro
Guardas puntos, conpases, regla, i modo.
Que eres un coro conpasado en todo.

Bibliografía

- ALCIATI, Andrea (1549): *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas; añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tarjera parte de la obra*, Bernardino Daza Pinciano (trad.), Lion, Mathias Bonhome.
- ARELLANO, Ignacio (2009): «Vive le roy! El poder y la gloria en fiestas hagiográficas francesas (canonización de San Ignacio y San Francisco Javier, 1622)» dentro Ignacio Arellano y otros (ed.) (2009): *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 9-33 [Biblioteca Áurea Hispánica 62].
- BACKER, Augustin de (1853-1861): *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus ou Notices bibliographiques, 1^a De tous les ouvrages publiés par les membres de la Compagnie de Jésus depuis la fondation de l'Ordre jusqu'à nos jours; 2^a Des apologies, des controverses religieuses, des critiques littéraires et scientifiques suscitées à leur sujet*, 7 vols., Liège, Grandmont-Donders.
- ____ (1890-1932): *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, 11 vols., Carlos Sommervogel (ed.), Bruselas, Oscar Schepens; París, Alphonse Picard.
- BALDELLÓ, Francisco (1962): «La música en la Basílica Parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona», *Anuario Musical*, XVII: 209-241.
- BARANDA Leturio, Nieves (1989): «Actas de la Academia de los Nocturnos», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 510: 4-5.
- BOMBI, Andrea (2003): «Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)», *Revista de Musicología*, XXVI/1: 296-302.
- ____ (2008): «Pedagogy and Politics: Music and the Arts in the Valencian Academy (1690-1705)», *Early Music*, XXXVI: 557-574.
- BOYNTON, Susan y Diane J. REILLY (ed.) (2015): *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, Turnhout, Brepols [Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages 9].
- BUSQUETS i DALMAU, Joan (1994): *La Catalunya del barroc vista des de Girona: la Crònica de Jeroni de Real (1626-1683)*, Barcelona, L'Abadia de Montserrat.
- CAMMARATA, Joan F. (2004): «El espectáculo y la divinidad: la relación de fiestas por la beatificación de Santa Teresa de Jesús» dentro Isaías Lerner y otros (coord.) (2004): *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, Nueva York, Juan de la Cuesta, vol. 2, 59-66.
- CANET, José Luis y otros (ed.) (1988): *Actas de la Academia de los Nocturnos*, 2 vols., Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- CASTELLANO CASTELLANO, José Luis y otros (ed.) (2000): *La pluma, la mitra y la espada: estudios de historia institucional en la Edad Moderna*, Barcelona, Marcial Pons.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1631): *Las harpías en Madrid, y coche de las Estafas*. Barcelona, Sebastian de Comerllas.
- Catedral de Solsona (1644 o posterior): *Pro Ecclesia Coelsonen, Die 26 Decembris anno 1643 in choro Ecclesiae Cathedralis consecratae ciuitatis Coelsonen orta fuit rixa, inter quemdam Illustrem Canonicum, & quemdam Reverendum Beneficiatum*, S.l., s.n.
- Civil Castellví, Francisco (1960): «La música en la catedral de Gerona durante elsiglo XVII», *Anuario Musical*, XV: 219-246.
- ____ (1972-1973): «Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII», *Anales del Insituto de Estudios Gerundenses*, XXI: 117-169.
- FONS, Juan Pablo (1649): *Historia y vida de la venerable madre Angela Margarita Serafina, fundadora de religiosas capuchinas en España y de otras sus primeras hijas hasta el año de mil 1622. En que la dexò escrita el P. Ivan Pablo Fons, de la Compañía de Iesus. Revista por el P. Miguel Torbavi de la misma Compañía. Dedicarla a la christianissima magestad de Doña Ana de Avstria, Reyna Madre de Francia. La Abadessa, y Religiosas de su Primario Convento de santa Margarita la Real de Barcelona*, Barcelona, Maria Dexeu viuda.
- GARCÍA, Francisco (1685): *Vida, virtudes y milagros de S. Ignacio de Loyola: fundador de la Compañía de Iesus*, Madrid, Ivan García Infanzón.
- GRAHIT y PAPELL, Emilio (1872): «Certámenes poetichs de Geron», *La Renaixensa: Periodich de literatura, ciencias y arts*, II/17 (4 de octubre): 209-210; II/18 (18 de octubre): 221-223; II/19 (1 de noviembre): 235-238; II/20 (15 de noviembre): 248-250.
- ____ (1877): *Certamen poético que con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, y de la beatificación de San Luis Gonzaga, se celebró en la Ciudad de Gerona en 1622*, Girona, Establecimiento Tipográfico del Hospicio Provincial.
- ____ (1889): «Fiestas en Gerona por la beatificación de san Ignacio de Loyola», *Revista de Gerona*, Tomo Decimotercio, XIV/6: 179-191; XIV/7: 214-219; XIV/8: 248-255; XIV/9: 269-272.
- GRIFFITHS, John (2004): «La vihuela en la época de Felipe II» dentro John Griffiths y Javier Suárez Pajares (ed.) (2004): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, ICCMU, 415-446.

- GUERRA SÁNCHEZ, Oswaldo (2007): *Bartolomé Cairasco de Figueroa: contexto y sentido*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias.
- GUILLÉN, Pedro (1754): *Certamen oratorio-poetico-historico, en el qual los señores colegiales del Seminario de Nobles de San Ignacio de la Compañía de Jesus, con los alumnos de las escuelas, que la muy ilustre ciudad de Valencia instituyò en dicho Seminario, ponen a vista de su muy ilustre Patrona el acierto, que tuvo en su Institucion*, Valencia, en la Oficina de Joseph Estefan Dolz.
- LÁZARO VILLENA, José (2015): *Colegio-Seminario Corpus Christi de Valencia: El costo de la actividad de su capilla en el año 1610*, Piles, Editorial de Música.
- Letras de los villancicos que se cantaron en los solemnes maytines del nacimiento de N. Señor Jesu Christo, en la Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla, este año de 1694. Compuestos por Don Diego Joseph de Salazar, Racionero, y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1694.
- MARTÍNEZ, Miquel Àngel (2010): *La mitjana noblesa catalana a la darrera etapa foral*, Barcelona, Fundació Noguera.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (2014): *Artes de canto en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del Arte de canto llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- MONFORTE y HERRERA, Fernando de (1622): *Relacion de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid en la canonizacion de San Ignacio de Loyola, y S. Francisco Xauier*, Madrid, Luis Sánchez.
- MUR, Luis (1912): «Los Sanz de Latrás». *Linajes de Aragón*, III/20: 364-371.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio (1645): *Honor del gran patriarca San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Iesus, En que se propone su vida, y la de su Discipulo el Apostol de las Indias S. Francisco Xavier...*, Madrid, María de Quiñones.
- PIEDRA MIRALLES, Joaquín (1964): «Juan Narciso Leysa», *Anales del Seminario de Valencia*, IV/2: 133-145.
- ____ (1968): «Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) (1662-1882)», *Anuario Musical*, XXIV: 61-127.
- RASIES i PLANAS, Jordi (2001): «Els Bordons: una família de ‘mestres de fer orgues’ de Solsona (s. XVI-XVII)», *Oppidum*, I: 113-118.
- RUIZ, Francisco [?] (1623): *Relacion de las fiestas que hizo el colegio dela compañia de Iesus de Girona, en la canonizacion de su patriarca San Ignacio, i del apostol de la India San Francisco Xavier, i beatificacion del angelico Luis Gonzaga. Con el torneo poetico mantenido i premiado por don Martin de Agullana, cavallero del abito de Santiago, señor de las baronias de Lignerre, i Mipanas, en el reino de Aragón*, Barcelona, Sebastian i Iaime Matevad.
- RIFÉ i SANTALÓ, Jordi (1997): «Panoràmica de la música a Girona dels segles XVII al XX», *Revista de Girona*, 181: 48-52.
- RIQUER, Martí de (1979): *Quinze generacions d'una família catalana*, Barcelona, Editorial Planeta.
- ____ (1983): «Don Martín de Agullana y el torneo poético de Gerona de 1622» dentro *Homenaje a José Manuel Blecuá: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, 553-564.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2007): «El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1 <<http://ddd.uab.cat/record/53781>>.
- ____ (2013): «Las contiendas musicales de Apolo», *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, 5: 71-77.
- ROMAGUERA, Josep (1681): *Atheneo de Grandesa sobre eminencias cultas catalana facundia a[m]b Emblemas Illustrada Part I*, Barcelona, Ioan Iolis.
- ROMEU i FIGUERAS, Josep (1975): «Tres sextines del primer quart del segle XVII. Notes a un genere poc ates a les lletres catalanes», *Els Marges. Revista de llengua i literatura*, 4: 7-21.
- ROSSICH, Albert (2012): «La literatura del barroc a Girona (1610-1740) (I: Poesia)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 53: 49-68 [Actes del IV Congrés d'Història de Girona, «La Girona del barroc. El barroc català» (Girona, 24-26 de novembre de 2011)].
- SAN JOSÉ, Diego de (1615): *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificacion de N. M. S. Teresa de Iesus, fundadora de la reformation de Descalzos y Descalzas de N. S. del Carmen en prosa y verso*, Madrid, viuda de Alonso Martín.
- SANHUESA FONSECA, María (1997): «El Templo Militante de Cayrasco de Figueroa: los instrumentos musicales del ‘Sacro Consistorio’» dentro *Actas del I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI: los instrumentos musicales en el siglo XVI (Ávila, Mayo de 1993)*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa-Diputación de Ávila, 197-205.
- ____ (1998): «Armería del ingenio y recreación de los sentidos: la música en las academias literarias españolas del siglo XVII», *Revista de Musicología*, XXI/2: 497-530.
- SIMÓN DÍAZ, José (1950-1993): *Bibliografía de la literatura hispánica*, 16 vols., Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica.
- ____ (1962): *Siglos de Oro: índice de Justas Poéticas*, Madrid, CSIC [Cuadernos Bibliográficos 5].
- TORRES AMAT, Félix (1836): *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*, Barcelona, Imp. de J. Verdaguer.

VILA i DESPUJOL, Ignasi (2010): *La Compañía de Jesús en Barcelona en el siglo XVI: el Colegio de Nuestra Señora de Belén*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas; Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu [Bibliotheca Institutum Historici S.I. 70].

Villancicos que se han de cantar en la capilla de su magestad la noche de Navidad de este año MDCLXXXI, Madrid, s.n., [1691].

Ascensión, Mazuela-Anguita

amazuela@ugr.es

Ascensión Mazuela-Anguita es ajudant d'investigació en el projecte «Urban musics and musical practices in sixteenth-century Europe» (CIG-2012: URBANMUSICS n° 321876), finançat per la Maria Curie Foundation i dirigit per Tess Knighton en la Institució Milà i Fontanals del CSIC a Barcelona. Va finalitzar el màster en 'Advanced Musical Studies' al Royal Holloway de la University of London en 2010 i es va doctorar en 2012 en la Universitat de Barcelona obtenint el Premi Extraordinari de Doctorat. Va rebre el premi d'investigació de la Sociedad Española de Musicología (SEdeM) en 2013, que comportava la publicació de la monografia *Artes de canto en el mundo ibérico renacentista* (2014). Ha publicat sobre diversos temes, com música tradicional, dones i música, convents, Inquisició i festivitats urbanes als inicis de l'Edat Moderna.

Cita recomanada

Mazuela-Anguita, Ascensión. 2016. "La música en el certamen poético celebrado en Girona en diciembre de 1622": *Quadrivium*, -Revista Digital de Musicología 7 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa]