

PEDRO RIMONTE (1565-1627):
HISTORIOGRAPHICAL ANALYSIS

Pedro Rimonte (1565-1627): análisis historiográfico

Eva Esteve Roldán

Universidad Internacional de La Rioja

eva.esteveroldan@unir.net - <https://orcid.org/0000-0001-9946-710X>

Fecha recepción: 22.09.2020 / Fecha aceptación: 10.03.2021

Resumen

El estudio analiza las líneas de investigación que se reflejan en la amplia bibliografía sobre el músico Pedro Rimonte sin pretender realizar un examen exhaustivo de toda la producción existente. La cronología estudiada comprende desde las ediciones producidas a principios del siglo XVII hasta las últimas publicaciones realizadas en la actualidad, con la mención de más de cien volúmenes que incluyen información del compositor o su obra. El análisis divide la bibliografía examinada en cuatro etapas que se exponen por orden cronológico y se definen por los aspectos más relevantes con respecto al progreso de las investigaciones. El estudio de la evolución bibliográfica muestra la adaptación

Abstract

The study analyzes the lines of research reflected in the extensive bibliography that includes the composer Pedro Rimonte among its pages, without intending to carry out an exhaustive examination of all the existing production. The chronology studied ranges from the editions produced at the beginning of the 17th century to the latest publications made today. The analysis includes more than one hundred volumes that mention the composer or his work, which are divided into four stages presented in chronological order and defined by the evolution of research over time. The study of how the bibliography evolved shows the adaptation of the content to some musicological and ideological

del contenido a algunas corrientes historiográficas e ideológicas imperantes en cada época y descubre la permanencia de algunos errores que todavía se mantienen en las publicaciones actuales.

Palabras clave

Pedro Rimonte/ Ruimonte, análisis historiográfico, bibliografía, corrientes musicológicas, detección de errores.

currents prevailing in each era and discovers the permanence of some errors in the historiography that are still maintained in current publications.

Keywords

Pedro Rimonte/ Ruimonte, analysis of historiography, bibliography, musicological trends, errors detection.

HAN TRANSCURRIDO MÁS DE CUATROCIENTOS AÑOS desde el primer volumen impreso localizado que cita al «maestro Pedro Ruymonte» como un músico de gran fama que residía en Zaragoza¹, desde entonces la bibliografía ha recorrido un largo camino que es necesario analizar para esclarecer algunos puntos que todavía permanecen oscuros. Este artículo no pretende mostrar un examen exhaustivo de toda la bibliografía existente sobre Pedro Rimonte/Ruimonte, su objetivo se centra en esbozar a grandes rasgos las líneas de investigación que se han ido trazando a lo largo de los siglos en relación con la figura de este compositor y su evolución. Se identifican, además, ciertas corrientes estéticas y culturales que pudieron propiciar diferentes perspectivas de estudio y se aclaran errores historiográficos, algunos de los cuales todavía se detectan en las publicaciones actuales².

La grafía del apellido del músico aragonés es muy diversa en las fuentes primarias: Rimonte, Ruimonte, Ruymonte, Raymont, Raymondi, Remonti, Rimondi. En líneas generales, se utilizan mayoritariamente dos escrituras: Ruimonte y Rimonte. Pedro Calahorra razona y fundamenta su evolución, que en los manuscritos más antiguos se anota como Ruimonte mostrando su linaje (una combinación del sustantivo «monte» con el común apellido hispano Rui) y más tarde sustituye su apelativo por Rimonte³. Las razones del cambio pueden ser varias y ninguna excluyente: es posible que evidencie un intento de italianización del apellido para adaptarse a la moda imperante, quizá procure evitar algunos juegos de palabras en una época especialmente mordaz o sencillamente sea el resultado de una simplificación de su escritura o pronunciación⁴. Sin embargo, los documentos oficiales de su tierra de origen

1. V. Blasco de Lanuza, *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón*, Zaragoza, 1619, 564.

2. Agradezco a Bárbara Amador, Rocío Moriones y José Sierra su ayuda con algunos de los textos incluidos y a los revisores de la revista sus útiles consejos.

3. P. Calahorra, “El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)”, *Anuario Musical*, 28-29, 1973-4, 169; P. Calahorra, *La Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. Polifonistas y Ministriles*, vol. 2, Zaragoza, 1978, 186-7. La transformación del apellido se refleja en la propia firma del compositor, véase P. Calahorra, *Parnaso español de madrigales y villancicos compuestos por Pedro Rimonte*, Zaragoza, 1980, 10.

4. Es satirizado en la corte de Bruselas como «monte ruin». A. de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI Y XVII*, vol. 42/2, Madrid, 1857, xxii; E. Esteve, “Vida y obra de Pedro Rimonte (c. 1565-1627). Nuevas pers-

mantienen la grafía original Ruimonte incluso en fechas tardías como en su partida de defunción en 1627⁵.

En la bibliografía secundaria los nombres Ruimonte y Rimonte se alternan incluso por un mismo investigador⁶. La selección inicial de los principales diccionarios internacionales de referencia actuales inclina la balanza por la segunda grafía⁷, basada posiblemente en la imitación tipográfica de la obra impresa del compositor, pero sin justificarla. Por el contrario, en las ediciones modernas cercanas a su lugar de procedencia se suele mantener su acepción original de Ruimonte⁸. Como hasta ahora no se había realizado una homogeneización razonada del apellido que reúna todos los datos a este respecto, se ha optado por utilizar la grafía que prefirió el propio músico zaragozano para sus libros impresos (Rimonte) por encima del nombre original que revela su stirpe, salvo en aquellos casos en los que se cite su apelativo tal y como se encuentra en las ediciones o documentos mencionados.

Ha sido necesaria la segmentación de los resultados de la investigación en cuatro etapas para organizar una ingente cantidad de bibliografía, clarificar el carácter predominante de los estudios en cada época y registrar las diferentes corrientes historiográficas en el tiempo con respecto a las publicaciones que mencionan al compositor. La división de la documentación existente, que se dispone por bloques con un orden cronológico, facilita la clasificación de las publicaciones dentro de su contexto, ayuda a reconocer el origen de la información, su orden de mención y la evolución de las investigaciones en el tiempo. Para reforzar esta visión histórica, en las notas a pie de página la bibliografía citada se organiza por orden cronológico y

pectivas”, *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 36, 2020, 83-121 especialmente 93-94.

5. Calahorra, “El maestro...”, *op. cit.*, 169.

6. John Trend anota Ruimonte (Rimonte) en 1927 para cambiar su orden en 1954. Eleanor Russel comienza a utilizar Rimonte (1973-4) para más adelante sustituirlo por Ruimonte (1976). J. B. Trend, “Ruimonte (Rimonte), Pedro”, en H. C. Colles (Ed.), *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, 3ª ed., New York, 1927-8, 487; J. B. Trend, “Rimonte (Ruimonte), Pedro”, en Eric Blom (Ed.), *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, 4ª ed., New York, 1954, 172; E. Russell, “Pedro Rimonte in Brussels (c.1600–1614)”, *Anuario Musical*, 28-29, 1973-4, 181-94; E. Russell, “The Villancicos in Pedro Ruimonte’s Parnaso Español (1614)”, en B. L. Karson (Ed.), *Festival Essays for Pauline Alderman: a musicological tribute*, Provo, Utah, 1976, 61-81.

7. Seleccionada en B. Hudson, “Rimonte [Ruimonte, Ruymonte], Pedro”, en *Grove Music Online*, 2001. En línea en: <https://bv.unir.net:2133> [Consulta: 15.03.2020]; J. M. Llorens, “Rimonte [Ruimonte, Ruymonte], Pedro”, en E. Casares (Ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, 2002, 191-2; M. Zywiets, “Rimonte, Ruimonte, Ruymonte, Pedro”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil*, vol. 14, 2ª ed., Kassel, 2005, 137.

8. Por ejemplo, P. Calahorra, “El réquiem gregoriano en el talante polifónico”, en *Jornadas de canto gregoriano XI. De la monodía a la polifonía. De los neumas gregorianos a los atriles de las orquestas*, Zaragoza, 2008, 16, 19-21; “Ruimonte, Pedro”, *Gran enciclopedia aragonesa*, 2009. En línea en: <http://www.encyclopedia-aragonesa.com/> [Consulta: 20.04.2020]; E. Borrego, “Los autores de las letras de los villancicos de la capilla Real de Madrid (siglo XVIII) ¿anonimia como costumbre u ocultamiento de identidades?”, *Revista de musicología*, 25/2, 2012, 97-129; M. C. Gómez, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*, Madrid, 2012, 55, 90, 123-5, 188.

si se produce alguna concurrencia en el mismo año se aplica a las publicaciones coincidentes el orden alfabético de autores.

Primeras noticias (siglo XVII)

A lo largo del análisis bibliográfico se ha podido observar cómo la precisión y veracidad de las ediciones realizadas durante el siglo XVII se transforma en malinterpretaciones, errores y añadidos que se repiten frecuentemente con posterioridad. Los datos agregados en los estudios dieciochescos y decimonónicos en ocasiones están fundamentados, pero a veces no contienen una base documental sólida. A menudo, estas publicaciones posteriores citan la bibliografía producida en el *Seicento* como la causante de la información errónea, por ello es necesario detenerse con cierto detalle en las primeras noticias impresas sobre el autor para poder juzgar con conocimiento la veracidad de las afirmaciones posteriores.

Los tres conjuntos de obras musicales del compositor zaragozano que se imprimieron durante su estancia en Bruselas aportan información de primera mano: lo acreditan como maestro de capilla y de cámara de los archiduques Alberto VII de Austria e Isabel Clara Eugenia en 1604 y maestro de cámara de los mismos gobernadores en 1614. Sus obras se dedican a los archiduques y gobernadores de Flandes (1604), a Felipe III (1607) y a Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma, a quien ofrece sus «trabajos [...] de versos y música» en 1614⁹. Los destinatarios de las inscripciones iniciales de sus obras muestran los principales poderes políticos de la época y giran la atención hacia la corte española de la Monarquía hispánica según transcurre su estancia en Bruselas¹⁰.

La bibliografía secundaria de la misma centuria aporta más información que se muestra precisa y veraz. Mientras Pedro Rimonte todavía se encuentra en la corte de Flandes, el filólogo y bibliógrafo alemán Georg Draud edita un compendio de impresos sobre distintas ramas del saber que procura resumir los libros fundamentales de las artes y las ciencias en distintos idiomas¹¹. Divide la sección de Libros de música (pp. 1203-1236) en varios apartados entre los que incluye el titulado *Cantiones sacrae* (p. 1209), dentro de este, junto a las obras de Orlando di Lasso o Thomas Tallis en orden alfabético de apellidos, introduce la cita

9. P. Rimonte, *Missae sex iv, v et vi vocum*, Amberes, 1604; P. Rimonte, *Cantiones sacrae iv, v vi et vii vocum et Hieremiae prophetae lamentationes sex vocum*, 1607; P. Rimonte, *Parnaso español de madrigales y villancicos a quatro, cinco y seys*, Amberes, 1614, dedicatoria s.p.

10. Para el mecenazgo musical de Felipe III véase L. Robledo, “Felipe II y Felipe III como patronos musicales”, *Anuario Musical*, 53, 1998, 95-110; P. Tomás y A. de Vicente, *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, Madrid, 2012. Respecto al primer duque de Lerma y la música véase D. Kirk, “Churching the Shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de San Pedro Ms. Mus. 1”, Tesis doctoral, McGill University, 1993, 371-398; R. Freund, “The Politics of Ceremony and Devotion the First Duke of Lerma and the 1617 Translation of the Blessed Sacrament”, en F. Rodilla *et al.* (Eds.), *Sound & Space: Early Iberian Musical Experience*, Madrid, 2019, 371-398.

11. G. Draud, *Bibliotheca classica: siue catalogus officinalis, in quo singuli singularum facultatum ac professionum libri*, Fráncfort, 1611.

de «Petri Rimonti 4, 5, 6 & 7 voc. & Hieremiae Prophetae lamentationes 6 voc. Antwerp. Petrum Phalesium, 1607 in 4»¹². No considera necesario repetir otra vez el título de Canciones sacras debido a que el ítem ya está incluido dentro de este apartado, al igual que procede con otras obras musicales¹³. La ausencia de este impreso en la sección únicamente de lamentaciones (p. 1216) y su localización dentro del volumen, no deja lugar a dudas en su título y contenido. Rimonte, junto a Fernando de las Infantas (p. 1210), es el único compositor español mencionado en este capítulo de obras religiosas.

Ocho años más tarde, el historiador aragonés, doctor en teología y canónigo de La Seo de Zaragoza: Vincente Blasco de Lanuza, publica una obra que narra los sucesos de los años 1556 a 1618 en su tierra. En el capítulo cuarenta y siete, dedicado a los escritores aragoneses desde el año 1600 hasta 1618, destaca especialmente dos músicos: Sebastián Aguilera de Heredia (p. 563) y Pedro Rimonte (p. 564), del que dice lo siguiente:

El maestro Pedro Ruymonte (que lo ha sido de la capilla real en Flandes y de la cámara de sus altezas en aquellos estados) imprimió tres libros de música: uno de misas, y otro de motetes y lamentaciones, y otro de madrigales, en los cuales ganó gran fama de maestro y premios dignos de tan buenos empleos con que sus altezas honraron y calificaron sus grandes servicios, los dos son hijos de Çaragoça y viven hoy en ella¹⁴.

Los datos aportados son breves y claros. Blasco informa del contenido de las tres obras del músico impresas por orden cronológico: misas, «motetes y lamentaciones» (las *Cantiones sacras* citadas por Georg Draud en 1611) y los madrigales. Confirma sus cargos en Bruselas y la fama de la que gozaba en la época. Añade, además, que nació en Zaragoza y que en las fechas en las que se escribió el texto (1618) Pedro Rimonte ya había retornado a su ciudad de origen y vivía en la ciudad.

El prestigio del compositor aragonés se mantiene más de cinco décadas después, como refleja su inclusión en el compendio de Nicolás Antonio, que recoge información sobre autores españoles desde 1500 en distintas materias¹⁵. Aunque ninguno de los tres últimos volúmenes citados se centra en la música, sino que abarcan una amplia gama de temas o personalidades pertenecientes a la cultura y el arte (Draud, 1611; Blasco, 1619; Antonio, 1672), todos incluyen datos del compositor. Además, en el caso de Nicolás Antonio, el texto se mantiene inalterable en la segunda edición de la misma obra realizada en 1788, exponiendo en ambas ocasiones lo siguiente:

El zaragozano Pedro de Ruimonte, eximio por su conocimiento en el arte de la música, que fue tanto maestro de capilla como de cámara de los Príncipes de Bélgica, Alberto e Isabel, editó *El*

12. Draud, *Bibliotheca...* *op. cit.*, 1211.

13. Le sigue, por ejemplo «Cipriani de Rore, 5 vocom, Venetiis, 1573 in 4» entre otros.

14. Blasco de Lanuza, *Historias...* *op. cit.*, 564.

15. Nicolás Antonio, *Bibliothecae hispanae sive scriptorum hispanae gentis*, vol. 2, Roma, 1672, 187.

Parnaso español de madrigales y villancicos a quatro, cinco y seis voces. Amberes, en Pedro Falesio, 1614 en 4º. Según el historiador aragonés Lanuza, además de este había publicado otros dos volúmenes: uno de *Misas* y otro de *Motetes y lamentaciones*¹⁶.

El fragmento repite datos biográficos anteriores del autor, cita la fuente en que se basa y añade con precisión por primera vez en la bibliografía secundaria los datos de aquellos madrigales que citaba Lanuza, que fueron editados con el título de *El Parnaso español*.

En suma, las ediciones que mencionan a Pedro Rimonte durante la misma centuria de su muerte proceden de Amberes, Fráncfort, Roma y Zaragoza; una variedad de lugares de impresión que denota un interés internacional por sus obras. Los datos biográficos que aportan se resumen en que era oriundo de Zaragoza, que fue maestro de capilla y de cámara en la corte de los archiduques gobernadores de Flandes Alberto e Isabel y que en 1618 se encontraba de vuelta en su ciudad natal. Respecto a su obra, se citan tres libros: uno de misas (1604), otro con motetes y lamentaciones titulado *Cantiones sacrae* (1607) y el postrero con madrigales y villancicos (*Parnaso Español*, 1614). Las investigaciones que tienen lugar siglos después confirman la veracidad de estos datos y resaltan las impresiones producidas en esta etapa como fuentes rigurosas y fiables.

Distorsiones (ca. 1700-1863)

Es interesante observar cómo la precisión de la bibliografía inicial se va transformando en siglos posteriores en una madeja de confusión que a veces es difícil desentrañar. El aumento de información produce una serie de afirmaciones y desmentidos que en ocasiones generan una acumulación bibliográfica especialmente estéril. Sin embargo, su análisis revela nacionalismos velados, disputas intelectuales o estudios superficiales que forman parte de las distintas capas de la historiografía musicológica en Europa. Las ediciones del siglo XVIII se apoyan fundamentalmente en la bibliografía anterior: en ocasiones se encuentra la repetición de la misma información¹⁷, a veces se malinterpreta lo publicado y, por último, algunas aportan datos nuevos carentes de una base sólida sin mencionar las razones de su inclusión o las fuentes en que se fundamentan.

El último caso podría ser el de Félix Latassa, miembro del cabildo de La Seo de Zaragoza, que menciona la obra de su antecesor Blasco de Lanuza para afirmar que el «maestro Pedro Ruymonte [...] se dedicó al estudio de la música, en el que salió tan aventajado [...]

16. «Petrus de Ruimonte, Caesaraugustanus, musicae artis peritia eximius, apud Belgarum Principes Albertum & Isabellamntum in sacello choragus, tum cubicularius musicus, typis edidit *El Parnaso español de madrigales y villancicos a quatro, cinco y seis voces*. Antverpiae apud Petrum Falesium, 1614 in 4. Alia duo volumina eum publicasse alterum de *missas*, alterum de *motetes y lamentaciones*, lego apud Lanuzam aragoniae historicum». Antonio, *Bibliothecae... op. cit.*, 187; Nicolás Antonio, *Biblioteca hispana nova. Tomus secundus*, 2ª ed., Madrid, 1788, 233.

17. Por ejemplo, en C. G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, vol. 3, Leipzig, 1751, 2303.

que el rey católico le franqueó los honores y rentas de su capilla»¹⁸. Es posible que denomine a Felipe III el rey católico por la intensa religiosidad que le caracterizaba y que se refleja también en la dedicatoria de Rimonte de 1607¹⁹. No se ha encontrado documentación hasta el día de hoy de una ayuda directa del monarca al compositor, aunque eso tampoco indica que no tuviera lugar. Latassa anota asimismo que el compositor zaragozano «Fue maestro de la real capilla española de Flandes y de la cámara de sus altezas en aquellos estados en 1622 parece» y que, según Nicolás Antonio, fue músico de los «príncipes Alberto e Isabel de Borbón»²⁰. La última afirmación es una clara confusión con Isabel Clara Eugenia de Austria que no parece haberse difundido. Por el contrario, la fecha de 1622 ha sido recurrente en la historiografía posterior sin haberse tomado con la suficiente precaución el dubitativo aviso con el que termina la frase «parece» (que implica un origen dudoso o quizá una fuente poco fiable) y su discrepancia con el testimonio de un coetáneo del compositor, Blasco de Lanuza, que informa de que ya vivía en Zaragoza en 1618²¹. El texto íntegro de Latassa es copiado por el compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri en una nota manuscrita entre sus papeles y la estancia de Rimonte en Bruselas en 1622 se repite hasta el siglo XX sin aportar más documentación al respecto ni ningún dato comprobable que lo ratifique²².

A excepción del ejemplo anterior, que produce errores obvios y datos nuevos sin una base documentada, es más común encontrar alguna malinterpretación de la bibliografía existente. Una de las omisiones más repetidas es la mención solamente de las lamentaciones de Jeremías listadas por Draud en 1611 sin tener en cuenta el título general de la obra o el apartado en el que se introducen las mismas. Se transforma así el título y el contenido de la edición de 1607 de *Cantiones Sacrae* en *Lamentaciones de Jeremiae sex vocum* y se ignoran los motetes²³. Este desliz, provocado posiblemente por una falta de atención en el estudio de Draud, se repite a menudo en estudios posteriores decimonónicos y hay que esperar hasta principios del siglo XX

18. F. de Latassa y Ortin, *Biblioteca nueva de escritores aragoneses*, vol. 2, Pamplona, 1799, 312.

19. «Invictissimae catholicae maiestati» en Rimonte, *Cantiones...* *op. cit.* dedicatoria, s.p. Sin embargo, Juan Mujal interpreta esta expresión como referente al rey Fernando II de Aragón (1452-1516) que produce un anacronismo en su edición: «tan honrado por el rey Fernando “el católico”». J. Mujal, *Lérida. Historia de la música*, Lérida, 1975, 81.

20. Latassa y Ortin, *Biblioteca...* *op. cit.*, 312.

21. Blasco de Lanuza, *Historias...*, *op. cit.*, 564.

22. Se mantiene la cita de 1622 en P. Vizueté, *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*, Barcelona, 1895, 1023; Paul Bergmans, “Ruimonte (Pedro)”, en É. Bruylant (Ed.), *Biographie nationale*, vol. 20, Bruselas, 1908-10, 423; Mujal, *Lérida...* *op. cit.*, 80; Zywiets, “Rimonte...”, *op. cit.*, 137. La nota manuscrita de Barbieri se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, MSS/14069/238 y se cita en E. Casares et al. (Eds.), *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. 1, Madrid, 1986, 423.

23. Johann G. Walter, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig, 1732, 528.

para encontrar el volumen citado con propiedad²⁴. Incluso una vez completada la información, la inexactitud persiste brevemente en alguna publicación posterior²⁵.

Más allá de estos equívocos, indudablemente el error más significativo por la bibliografía generada y las rivalidades encubiertas que conlleva es la confusión del compositor español Pedro Rimonte con el franco-flamenco Pierre de La Rue. La maraña parece iniciarse en la Historia de la música de Johann Nikolaus Forkel en 1788. El musicólogo bávaro mientras aporta diferentes hipótesis sobre el país de origen de La Rue asegura que según Johann Gottfried Walter (1732) es holandés, según Glareano (1547) es francés y añade: «Las indicaciones más probables son las de Antonii en su Biblioteca Hispana según las cuales *Petrus Platensis* fue un español de Zaragoza» y copia un fragmento del texto latino de Nicolás Antonio (1672) respecto a «Petrus de Ruimonte» que en ningún momento menciona a La Rue ni el nombre latinizado del compositor según Forkel: *Petrus Platensis*²⁶.

A partir de entonces, la confusión entre La Rue y Rimonte se repite durante más de cinco décadas en la bibliografía noreuropea con especial énfasis en la germana, y se incluye a menudo *El parnaso español* entre las obras del compositor franco-flamenco²⁷. No se ha encontrado esta identificación en la producción hispana consultada, aunque ello no significa que no exista ningún ejemplo. La búsqueda infructuosa, sin embargo, revela que la información sobre este aspecto no se muestra común en el ámbito ibérico a diferencia de otras zonas geográficas y es sencillo verificar que el origen del error no está en el texto de Nicolás Antonio como se ha podido comprobar en el anterior apartado.

La primera persona que critica esta identificación de forma razonada es el musicólogo belga François-Joseph Fétis en 1829, que aduce que las fechas son demasiado alejadas para que La Rue y Rimonte sean la misma persona y que, por tanto, Antonio se equivoca²⁸,

24. La repetición errónea se encuentra en Carl F. Becker, *Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts; oder Systematisch-Chronologische Zusammenstellung der in Diesen Zwei Jahrhunderten Gedruckten Musikalien*, Leipzig, 1855, 112; E. van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, vol. 5, Bruselas, 1880, 130; A. Goovaerts, *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*, Bruselas, 1880, 299. El primero que lo cita con corrección tras estas ediciones es R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig, 1900, 239.

25. Bergmans, “Ruimonte (Pedro)...”, *op. cit.*, 423.

26. «Am Wahrscheinlichsten ist die Angabe des Antonii in seiner Bibliotheca Hispana, nach welcher *Petrus Platensis* ein Spanier aus Saragossa war». J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Music*, Leipzig, 1788, 616.

27. E. L. Gerber, *Neues Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, vol. 3, Leipzig, 1813, 935; J. S. Sainsbury, *A Dictionary of Musicians, from the Earliest Ages to the Present Time*, Londres, 1824, 400; F. Rebelais, *Gargantua und Pantagruel: Aus dem Französischen verdeutscht, mit Einleitung und Anmerkungen, den Variaten des zweyten Buchs von 1533*, Leipzig, 1839, 548; F. S. Gassner, *Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten Unter Mitwirkung von Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten*, Carlsruhe, 1841, 88.

28. «Le Biographe Antonio est évidemment dans l’erreur, quand il dit que Pierre de la Rue est né à Saragosse en Espagne». F. J. Fétis, “Mémoire sur cette question: Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique, principalement aux 14e., 15e. et 16e. siècles; et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie?”, en F. J. Fétis y R. G. Kiesewetter (Eds.), *Verhandelingen over de vraag*, Amsterdam, 1829, 32.

una afirmación que señala a Forkel como su fuente inicial y que se reafirma con la copia exacta del mismo fragmento de Antonio que reproduce el musicólogo bávaro²⁹. La controversia refleja un ataque al texto de procedencia hispana que permite ensalzar las investigaciones del norte de Europa por su mayor calidad o veracidad; de esta forma, los mismos autores que culpan al erudito sevillano de un descuido que no cometió señalan a Fétis y Kiesewetter como los defensores de la lógica y de la verdad³⁰. Por su parte, los investigadores españoles se defienden y atribuyen la confusión a «algunos escritores extranjeros» exculpando cualquier intervención ibérica³¹. El conjunto de las expresiones utilizadas revela el nacionalismo implícito en los escritos científicos de ambas partes y una hostilidad más o menos encubierta dependiendo de los textos. Sin embargo, en este caso en particular, la historiografía parece señalar al nombrado a menudo como fundador de la musicología histórica: Johann Nikolaus Forkel como el origen del conflicto.

Los inicios del siglo XIX aportan nuevas fechas sin documentar. En consonancia con la tradición enciclopedista francesa iniciada musicalmente por Jean-Jacques Rousseau, el pedagogo Alexandre-Etienne Choron y el musicólogo François-Joseph Fayolle incluyen la voz de «Pierre de Ruimonte» en el segundo volumen de su *Dictionnaire historique des musiciens*. Respecto al autor zaragozano, aseguran que en 1620 era maestro de capilla del príncipe Alberto en los Países Bajos, sin añadir ninguna referencia bibliográfica o documental, ni mencionar otras fechas de estancia anteriores ni posteriores del autor en Bruselas. La ausencia de fuentes y las discrepancias con la bibliografía anterior reflejan una falta de celo en la precisión de los datos acorde al romanticismo historiográfico vigente³². Como era de esperar, esta información se repite en otras publicaciones, aunque de forma minoritaria³³.

Se detecta, además, en algunas ocasiones dentro de la bibliografía de este periodo un aumento respecto a la cuantificación de la producción del compositor aragonés basada una vez más en una malinterpretación de la bibliografía anterior. Por ejemplo, Antonio Lozano

29. La misma explicación se repite en F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, vol. 6, Bruselas, 1840, 48-50.

30. Ambros declara «Lange Zeit hat man Pierre de la Rue mit dem etwas späteren Spanier Peter de Ruymonte verwechselt, bis Fétis und Kiesewetter endlich ein-für allemal der Verwirrung ein ende machten» (Durante largo tiempo se confundió a Pierre de la Rue con el español algo posterior, Peter de Ruymonte hasta que Fétis y Kiesewetter finalmente pusieron fin a este error). A. W. Ambros, *Geschichte der Musik*, vol. 3, Leipzig, 1881, 238. Véase también R. G. Kiesewetter, *History of the Modern Music of Western Europe from the first century to the present day*, 1ª trad. inglesa de la edición alemana de 1834, Londres, 1848, 141; J. W. Moore, *Complete encyclopaedia of music*, Boston, 1854, 836.

31. B. Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. 4, Madrid, 1868, 300; Vizuete, *Diccionario... op. cit.*, 1023.

32. A. É. Choron y François J. M. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, vol. 2, Paris, 1810-11, 247. Según la obra del propio compositor, ya no era maestro de capilla en 1614 y se ignora la afirmación de su conciudadano zaragozano en 1618. Rimonte, *El Parnaso... op., cit.*, portada; Blasco de Lanuza, *Historias... op. cit.*, 564. Sobre los peligros de la falta de documentación testimonial y las diversas corrientes historiográficas véase M. Bloch, *Introducción a la historia*, 1ª trad. de la edición francesa de 1949, México, 1952.

33. Sainsbury, *A Dictionary... op. cit.*, 401; Moore, *Complete Encyclopaedia... op. cit.*, 836.

afirma que según Latassa, Rimonte publicó «un libro de misas, otro de motetes y otro de lamentaciones»³⁴, sin embargo, Latassa especifica claramente en 1799 que el músico aragonés publicó tres libros de música incluyendo *El Parnaso*³⁵. Higinio Anglés también declara que, según Nicolás Antonio, Rimonte escribió dos libros de misas, uno de motetes y uno de lamentaciones, sumando dos volúmenes más a lo expuesto por Antonio en una traducción errónea del texto original³⁶.

El balance de esta etapa muestra un crecimiento marcado en la producción de bibliografía que incluye al autor, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX. Los cuatro volúmenes localizados en el periodo dieciochesco aumentan al menos a doce obras en la siguiente centuria hasta 1856, fecha de la última edición incluida en este apartado. El incremento de estudios está acorde con el crecimiento bibliográfico general y continúa mostrando un alto interés internacional por su figura, a juzgar por las ciudades de impresión de los libros que lo mencionan: Ámsterdam, Boston, Bruselas, Carlsruhe, Londres, Leipzig o París. Las tres ediciones producidas en Leipzig y la de Pamplona inician una serie de malentendidos que necesitan de un largo periodo de tiempo para aclarar los errores generados, algunos de los cuales continúan en el periodo decimonónico³⁷.

Hasta 1856 es constante la repetición más o menos ajustada de los primeros datos y las novedades aportadas son escasas y sin referencias documentales que las corroboren. Hay una cierta paradoja histórica en que el denominado «Siglo de las Luces» produzca varias erratas historiográficas considerables en oposición al siglo XVII (calificado tradicionalmente como la época de la Contrarreforma o de las pasiones) que aporta información precisa y veraz sobre este músico, posiblemente por la cercanía cronológica al autor. Solamente a partir de la década de 1860 se detecta una evolución metodológica en la historiografía sobre el tema que se fundamenta en la consulta de documentación archivística y que incluye información de primera mano que desarrollará con datos comprobables la biografía del compositor. El nuevo sistema abrirá una nueva etapa marcada por el conocimiento científico.

Los descubrimientos archivísticos (1864-1972)

Los primeros resultados editados de este periodo marcado por la búsqueda de registros documentales se producen hacia 1864, año en que sale a la luz el séptimo volumen de la segunda edición de las biografías de músicos elaborada por Fétis. El impreso informa de las pesquisas realizadas por Pinchart, Conservador Jefe de los Archivos Reales del Reino de Bélgica, en la

34. A. Lozano, *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Zaragoza, 1895, 42.

35. «Tres libros de música: uno de misas, otro de motetes y lamentaciones, y otro de madrigales». Latassa y Ortín, *Biblioteca... op. cit.*, 312.

36. H. Anglés y J. Peña, *Diccionario de la música Labor*, Barcelona, 1954, 1885.

37. Walter, *Misikalisches... op. cit.*; Forkel, *Allgemeine... op. cit.*; Jöcher, *Allgemeines... op. cit.*; Latassa, *Biblioteca ... op. cit.*

institución en la que trabajaba. El musicólogo belga añade algunos datos que le proporciona el historiador y archivero sacados de los libros de cuentas que confirman el cargo de Rimonte como músico de cámara de los archiduques en 1605 y 1614, y añade que en esta última fecha recibe 1500 libras para volver a su país³⁸. Más tarde, el propio investigador y Edmond van der Straeten amplían la información sobre su estancia en Flandes y documentan al compositor aragonés en Bruselas desde 1603³⁹.

Estos hallazgos biográficos a veces se ven ensombrecidos por algunos gazapos que se repiten con posterioridad, como la copia por Edmond van der Straeten de un listado de músicos de la capilla de los archiduques en el que «Peer Ruimonte» se anota en segundo lugar como maestro de cámara⁴⁰. La lista es fechada por Straeten en 1618 en un desliz tipográfico que se resuelve fácilmente al consultar el artículo del que proviene la información (citado en el propio texto), el cual data el documento original, sin fecha, en 1615⁴¹. Según estudios más recientes, dicho registro no puede ser posterior a 1614⁴²; no obstante, una vez más el error se repite hasta la saciedad⁴³.

Sobre su estancia en España las investigaciones avanzan más lentas: Bergmans anota que su rastro se pierde tras retornar a su tierra de origen⁴⁴, Pedrell resalta la nota hallada por Joaquim Vasconcelos en la que el músico aragonés Diego de Pontac afirma haber estudiado «contrapunto sobre tiple y de concierto» con Rimonte y Anglés lo menciona como maestro de capilla en La Seo y anima a estudiar más la obra del compositor zaragozano «totalmente desconocida hasta el presente»⁴⁵. Aunque el puesto del compositor en La Seo no se acompaña

38. F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, vol. 7, 2ª ed., Paris, 1864, 350.

39. Straeten, *La musique... op. cit.*, vol. 2, pp. 8, 11; vol. 5, p. 129; vol. 8, pp. 420-91; A. Pinchart, *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits*, Gante, 1881, 183-4.

40. Straeten *La musique... op. cit.*, vol. 2, 10.

41. Straeten *La musique... op. cit.*, vol. 8, 420; “De toonkunsteners der kapel van aertshertogen Albertus e Isabella ten jare 1615”, en E. van Even (Ed.), *Brabandsch Museum voor Ouheden en Geschiedenis*, Lovaina, 1860, 199.

42. La lista incluye a Jan van Turnhout como maestro de canto que, según los *Libros de la razón* del archiduque Alberto, muere el 23 de julio de 1614. S. Thieffry, “Jean de Turnhout, compositeur et maître de chapelle à la Cour de Bruxelles (ca 1550-1614)”, *Revue belge de Musicologie/ Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 58, 2004, 23-43.

43. La presencia de Rimonte en Bruselas en 1618 se menciona en Eitner, *Biographisch-bibliographisches... op. cit.*, vol. 8, 357; Trend, “Ruimonte...”, *op. cit.*, vol. 4, 487; Anglés, *Diccionario... op. cit.*, 1885; G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954, 617; A. Basso (Dir.), *La musica dizionario*, vol. 2, Turín, 1968, 840; Guy Bourligueux, “Rimonte, Pedro (Ruimonte)”, en M. Honegger (Ed.), *Dictionnaire de la musique: les hommes et leurs oeuvres*, París, 1970, 949; Russell, “Pedro Rimonte...”, *op. cit.*, 194; B. Hudson, “Rimonte [Ruimonte, Ruymonte], Pedro”, en S. Sadie (Ed.), *The New Grove. Dictionary of Music & Musicians*, vol. 16, London, 1980, 26; Hudson, “Rimonte...”, *op. cit.*; Zywiets, “Rimonte...”, *op. cit.*, 137.

44. Bergmans, “Ruimonte...”, *op. cit.*, 423.

45. F. Pedrell, *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*, vol. 2, Barcelona, 1908-9, 236; H. Anglés, “La música en España”, en J. Wolf, *Historia de la música con un estudio crítico de historia de la música española*, 4ª ed. revisada y ampliada por José Subirá, Barcelona, Madrid, 1965, 390.

de ninguna prueba documental ni referencia bibliográfica, la información vuelve a repetirse hasta bien entrado el siglo XX⁴⁶. Quizá Anglés se basó en un apunte de Barbieri en el que anota que en la colección de Luis de Salazar y Castro había una carta del archiduque Alberto dirigida a Pedro González de Mendoza, obispo de Zaragoza, en la que el gobernador recomendaba a Pedro Rimonte como maestro de capilla de La Seo⁴⁷. Mas tarde esta información fue publicada por Baltasar Cuartero y se aclaró que lo que se demandaba para el músico era una canonjía⁴⁸, una información refrendada más tarde por las cuidadosas investigaciones de Pedro Calahorra y Eleanor Russell⁴⁹.

Mientras Henri Collet asegura no saber nada de Rimonte y lo incluye en la escuela de Cataluña y no en la aragonesa⁵⁰, el nombre del compositor zaragozano comienza a hacerse común en los diccionarios y enciclopedias versadas en aspectos artísticos⁵¹, en historias de la música e incluso en historias generales de España⁵². Correlativamente, el famoso diccionario iniciado por George Grove no lo incluirá hasta la tercera edición bajo la grafía «Ruimonte (Rimonte), Pedro» en una novedosa voz redactada por John Brande Trend⁵³. Solo Paul Bergmans y Alexandre Pinchart comentan en esta etapa que, dentro de la amplia variedad

46. M. Querol, “Rimonte, Pedro”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 11, Kassel, 1963, 527; H. Anglés, “Supervivencia de la música de Cabezón en los organistas españoles del siglo XVII”, *Anuario Musical*, 21, 1966, 95; Bourlignieux, “Rimonte...”, *op. cit.*, 949; Elías, *Lérida... op.cit.*, 80.

47. «Rimonte (Pedro). Maestro de capilla 1621, Carta del archiduque Alberto a D. Pedro González de Mendoza, obispo de Zaragoza recomendando a Pedro Rimonte maestro de capilla, Bruselas, 27 de enero, 1621. Salazar, A54, f. 20», Biblioteca Nacional de España, MSS/14041/179 y Casares, *Francisco Asenjo Barbieri... op. cit.*, 403.

48. B. Cuartero y A. Vargas, Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro, vol. 5, Madrid, 1951, 280.

49. Calahorra, “El maestro...”, *op. cit.*, 167; Russell, “Pedro Rimonte...”, *op. cit.*, 183-184.

50. H. Collet, *Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle*, París, 1913, 245, 308. Rafael Mitjana replica a esta afirmación de forma airada, aconsejándole que consulte la abultada bibliografía anterior como Nicolás Antonio, Van der Srtraeten o Eitner. R. Mitjana, “Collet, H. Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle. Reseña bibliográfica”, *Revista de filología española* 1, 1914, 338.

51. Algunos ejemplos son Saldoni, *Diccionario... op. cit.*, vol. 4, 300; Vizuete, *Diccionario... op. cit.*, 1023; Luisa Lacál, *Diccionario de la música técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid, 1899, 323; R. Mitjana, “La musique en Espagne” en A. Lavignac (Ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, vol. 4, París, 1920, 1996; A. Wier, *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians in one volume*, New York, 1936, 1596; O. L. Thompson, *International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, 1939, 1595; R. García-Pelayo (dir), *Enciclopedia metódica Larousse 4. Música, mitología, economía y derecho*, París, 1964, 22.

52. Historias de la música como A. Soubies, *Histoire de la musique. Espagne*, vol. 2, París, 1899, 3-4; C. Bergmans, *La musique et les musiciens: Apologie de la musique*, Gante, 1902, 371; José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Barcelona, 1953, 83, 307; Reese, *Music... op. cit.*, 616-7; M. de Roland, *Histoire de la musique*, vol 1, París, 1960, 1369. En historias generales se encuentra citado en F. Picatoste, *Estudios sobre la grandeza y decadencia de España*, vol. 1, Madrid, 1887, 337-338; R. Altamira, *Historia de España y de la civilización española*, vol. 3, Barcelona, 1900, 45; A. Aráiz, *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, 1942, 142-3.

53. Trend, “Ruimonte...”, *op. cit.*, 487.

de posibilidades que existen para anotar el mismo nombre, se decantan por «Ruimonte (Pedro)» por ser el que figura en el título de sus publicaciones⁵⁴. Sin embargo, en ninguna de las impresiones mencionadas por estos autores (tanto en la portada como en la introducción) se encuentra esta grafía en los ejemplares consultados, por lo que posiblemente se fundamenten en bibliografía secundaria inexacta⁵⁵.

En esta época de avances biográficos (especialmente de su etapa en Bruselas) y difusión internacional de su figura a gran escala destaca la localización de una nueva composición del músico zaragozano: el motete manuscrito a ocho voces *Sancta Maria succurre miseris* conservado en Zaragoza⁵⁶. Respecto a las ediciones musicales conocidas, se detecta una mayor preocupación por detallar las instituciones que conservan algunos ejemplares, generalmente sin precisar la signatura. Llama la atención que, tras dos siglos de producción bibliográfica, sea en algo más de cincuenta años cuando se localicen casi todas las reproducciones conocidas hasta hoy de su obra, lo cual señala el énfasis de las investigaciones en este aspecto durante la primera mitad del siglo XX. Se revelan las dos copias de su *Missae sex IV, V et VI vocum*, (1604) en el British Museum de Londres, pero solo una con todas las voces. De las *Cantiones sacrae IV, V, VI et VII vocum* (1607) se localiza únicamente el cuadernillo del tenor en la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel⁵⁷. A los volúmenes conservados se suma la documentación de ejemplares perdidos que se reflejan en algunos inventarios localizados en Portugal o Francia⁵⁸.

El estudio de su producción musical en lengua vulgar merece una mención aparte por el rápido desarrollo de su evolución a principios del siglo XX. Por un lado, por la cantidad de copias que se localizan: al menos seis contando también las versiones parciales. Se encuentran impresos del *Parnaso español de madrigales y villancicos a quatro, cinco et seis* (1614) completo en Paris, Bibliothèque Nationale, solo el *quintus* en Barcelona, Palau de la

54. Según Bergman por sus misas y según Pinchart se decanta por «Ruymonte» por su *Parnaso español*. Pinchart, *Archives...* *op. cit.*, 183; Bergmans, “Ruimonte ...”, *op. cit.*, 422.

55. Probablemente Bergmans se base en la grafía publicada en 1880 que menciona como autor de las misas de 1604 a «Petro Ruimonte». Goovaerts, “Histoire et bibliographie ...”, *op. cit.*, 295.

56. «Ms. in Arch. des Kapitels zu Zaragoza». Querol, “Rimonte...”, *op. cit.*, 527; Basso, *La musica ... op. cit.*, 840.

57. Emil Vogel, *Die Handschrift nebst den älteren Druckwerken der Musikabteilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Wolfenbüttel, 1890, 212, n° 748; Eitner, *Biographisch-Bibliographisches...* vol. 8, *op. cit.*, 236, 39. Las misas se datan erróneamente en 1614 en W. Barclay Squire, *Catalogue of printed music published between 1487 and 1800 now in the British Museum*, vol. 2, Londres, 1912, 418; E. Schnapper, *The British Union Catalogue of Early Music before the year 1801*, vol. 2, Londres, 1957, 892; K. Schlager, *Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Einzeldrucke vor 1800*, serie A/I, vol. 7, Kassel, Basel, 1978, 186.

58. Destaca la presencia de las obras de Rimonte como las únicas pertenecientes a un compositor de origen español dentro del registro de libros de la colegiata de Annecy. J. Vasconcelos, *Primeira parte do Index da Livraria de musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom Joao IV. Nosso Senhor, por orden de sua mag. por Paulo Craesbeck, anno 1649*, Porto, 1874, 506; N. Dufourcq, “Un inventaire de la musique religieuse de la collegiale Notre-Dame d’Annecy 1661”, *Revue de Musicologie* 41/117, 1958, 44-47.

Diputació y sin la voz del *sextus* en Oxford, Christ Church⁵⁹. Se informa también de varias copias manuscritas: dos en Londres, British Museum, la primera con dos de los madrigales a seis voces sin texto con la signatura Add. mss. 30816-19 y la segunda copia catalogada como Egerton mss. 3665 con ocho madrigales del autor⁶⁰. Un tercer manuscrito de ocho madrigales a cuatro voces también se encuentra en Puebla, Archivo Capitular de la Catedral⁶¹.

El desarrollo de las investigaciones promueve la transcripción y el estudio del contenido del *Parnaso* que comienza a reeditarse en 1935⁶². Destacan por su difusión los análisis de los madrigales realizados por John B. Trend que califica el estilo de Rimonte en este género de complejo y cromático⁶³. La repercusión internacional de los resultados obtenidos junto a la mención del estudio de Trend en el *New Grove* anima a incluir la obra profana de Rimonte en los exámenes de este repertorio. Según Edward Joseph Dent, sus madrigales se consideran dignos de establecerse al lado de los de Marenzio y reflejan la unión de elementos italianos e hispanos⁶⁴. El estilo compositivo del aragonés comienza a incluirse en las voces sobre el género musical del madrigal en los diccionarios internacionales y los estudios se amplían también a los aspectos poéticos⁶⁵.

La inexistencia (o dificultad de localización) de transcripciones y estudios de su obra en latín durante este periodo contrasta de forma marcada con el progreso y difusión de las investigaciones respecto al repertorio en castellano e italiano. Probablemente la diferencia

59. El ejemplar de Barcelona se encuentra actualmente en la Biblioteca de Catalunya M 571. A estos volúmenes se suma otro en Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique que carece de las voces de *altus* y *quintus*. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches...* *op. cit.*, 236; Pedrell, *Catàlech...* *op. cit.*, 234-6; J. B. Trend, "Spanish Madrigals", *Proceedings of the Musical Association* 52, 1925-6, 25; Schlager, *Répertoire...* *op. cit.*, 186.

60. Trend, "Ruimonte ...", *op. cit.*, 487; B. Schofield y T. Dart, "Tregian's Anthology", *Music & Letters* 32/3, 1951, 211. Schofield y Dart no especifican los madrigales que contiene el manuscrito de la British Library de Londres, Egerton 3665, pero más tarde Russell aclara que solo son seis las obras de Rimonte en estos volúmenes: los madrigales a cuatro y cinco voces. Russell, "Pedro Rimonte ...", *op. cit.*, 191.

61. R. Stevenson, "Sixteenth and Seventeenth Century Resources in Mexico I", *Fontes Artes Musicae* I, 1954, 75.

62. J. Bal y Gay, *Treinta canciones de Lope de Vega puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Compañy*, Madrid, 1935, 81-86; J. W. Woldt, "Spanish Madrigals: a Study of the Madrigals of Morales, Flecha, Valenzola, Brudieu, and Rimonte", vol. 4, Tesis doctoral, University of Rochester, 1950, 1-52; "Madre, la mi madre. Letra de Lope de Vega y música de Pedro Ruimonte", [Barcelona], 1959.

63. El autor escribe la voz de Ruimonte/Rimonte en el *New Grove* desde 1927 hasta al menos 1954. Trend, "Spanish Madrigals...", *op. cit.*, 25; Trend, "Ruimonte ...", *op. cit.*, 487; John B. Trend, "Spanish Madrigals and Madrigal-texts", en *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Viena, 1930, 116-20.

64. J. W. Woldt, "Spanish Madrigals", *Bulletin of the American Musicological Society*, 11-13, 1948, 85; Woldt, "Spanish Madrigals...", *op. cit.*, 1950, vol. 1 (estudio); vol. 4, 1-53 (transcripciones); Edward J. Dent, "Madrigal", en E. Blom (Ed.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, New York, 1954, 497; Roland, *Histoire...* *op. cit.*, 1369.

65. W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, 1944, 419; Dent, "Madrigal...", *op. cit.*, 497; E. Martínez, *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, 1966, 198.

esté fundamentada en la conservación de un número mayor de fuentes, de la localización de todas sus voces y del interés por los textos y sus autores, pero también se puede vislumbrar la identificación de su producción castellana con un estilo popular y local que genera mayor atractivo dentro y fuera de las fronteras de la península ibérica. El análisis de la bibliografía revela la tipificación del *Parnaso español* dentro de la manifestación del arte patrio hispano, a pesar de la indudable influencia italiana de los madrigales⁶⁶. Estas características presentan la producción no latina de Rimonte como un objeto de estudio especialmente valioso para las corrientes nacionalistas y a la vez su obra se exporta como un elemento exótico originado en el sur que tanto éxito tiene en las corrientes románticas europeas existentes en el siglo XIX y principios del siglo XX. El énfasis llega a ser tal, que algunos diccionarios definen al compositor como «Madrigalista español de los siglos XVI y XVII» o «Spanish composer of madrigals and villancicos» sin mencionar si quiera sus composiciones sacras⁶⁷.

La biografía internacional de Rimonte junto a su producción musical fueron elementos utilizados como herramientas para fundamentar la importancia de la música ibérica en el ámbito internacional durante el Siglo de Oro. Su figura fue esgrimida, en ocasiones, como un arma del nacionalismo español contra la ausencia o escasez de compositores de la península ibérica en algunos estudios musicológicos foráneos⁶⁸. Sin embargo, de forma paralela, asombra la escasez de investigaciones biográficas en España en comparación con los estudios de su estancia en Bruselas realizados por Pinchart, Straeten o Bergmans. Ni siquiera se consiguen fijar las fechas de la partida hacia Flandes del músico zaragozano y las de su regreso definitivo a España, que oscilan de 1598 a 1603 y de 1614 a 1622⁶⁹. A pesar de estos detalles, el balance general es positivo, ya que la nueva información se basa mayoritariamente en documentación localizable, el número de erratas disminuye en relación con la etapa inmediatamente anterior y la localización de su obra promoverá la transcripción y el estudio del repertorio en los años posteriores.

66. Pedrell califica los madrigales de Rimonte, Vila y Brudie como música «áulica, íntima, popular o puramente dramática» y Mitjana como una «manifestación del arte nacional». F. Pedrell, *L'evoluzione musicale della Spagna*, Roma, 1898?, 5; Mitjana, "La musique...", *op. cit.*, 1996, 2016.

67. Anglés, *Diccionario...* *op. cit.*, 1885; Thompson, *International...* *op. cit.*, 1595.

68. Cuando Mitjana acusa a Jules Combarieu de desconocer el repertorio profano español menciona a Ruimonte como ejemplo de compositor internacional con repertorio secular y muestra una agresividad manifiesta: «Tiempo fuera ya de que los autores extranjeros se acostumbrasen a respetar la ortografía castellana, dando así una primera muestra de que conocen la materia de que tratan [...] manifiesta el autor estar muy poco o mal enterado». R. Mitjana, *Ensayos de crítica musical*, vol. 2, Madrid, 1922, 154-5.

69. Según Pinchart y Straeten, Rimonte pudo viajar a Flandes en 1598 y según Bergmans en 1599, siempre junto a la comitiva de los archiduques. Sin embargo, el manuscrito más temprano sacado a la luz en esta etapa testimonia su estancia en Bruselas desde 1603. Straeten, *La musique...* *op. cit.*, p. 129; Pinchart, *Archives...* *op. cit.*, 183; Bergmans, *La musique...* *op. cit.*, 423. Respecto al retorno, los años propuestos comprenden desde la gratificación aprobada en 1614 para regresar a su país hasta 1622, la fecha aventurada por Latassa sin referencias documentales. Straeten, *La musique...* *op. cit.*, 350; Latassa, *Biblioteca...* *op. cit.*, 312.

La profundización de su estudio (1972-2020)

El inicio de esta etapa está marcado por la publicación de dos artículos científicos dedicados exclusivamente al compositor por primera vez en la producción musicológica conocida. Con anterioridad, solo se ha localizado una comunicación inédita centrada específicamente en Rimonte realizada por el hispanista John Brande Trend en el III Congreso Internacional de Musicología con el título «The Madrigals of Pedro Rimonte» en abril de 1936⁷⁰. Casi cuarenta años después de la exposición del musicólogo inglés en España, coincide la edición de dos investigaciones enfocadas en el músico zaragozano que se producen en la misma fecha, en la misma revista y en el mismo número. Las novedades que incluyen ambos artículos inauguran una etapa de avances significativos, tanto en la biografía de Rimonte, como en la edición y difusión de su obra, así como en la consolidación de la información conocida.

Los dos estudios inaugurales referidos realizan una revisión historiográfica amplia por vez primera del compositor y resuelven algunos errores del pasado, como la confusión entre Daniel Raymundi y Pedro Rimonte⁷¹. Además, citan de forma precisa las firmas distintivas de los documentos en los archivos y bibliotecas en los que se conservan los ejemplares de sus obras y sacan a la luz la misa *La pastorela mía*, la única obra desconocida hasta entonces atribuida al compositor zaragozano⁷². Calahorra además informa de una copia manuscrita de las lamentaciones de Rimonte en el Archivo Musical de la Colegiata de Albarracín y completa así toda su producción musical conocida hasta la actualidad⁷³.

A pesar de la semejanza en la temática, los artículos son muy distintos: Russell se centra en la estancia de Rimonte en Bruselas aportando algunos datos más, como la ayuda para el alquiler de una casa en 1603, una perspectiva general sobre la economía y el contexto político y musical con el que se encontró el compositor durante su estancia en Flandes y algunas posibles vías de difusión de sus obras. Sin embargo, reproduce errores anteriores, como el retorno a Bruselas en 1618 basándose en Straeten o la acusación de ambigüedad del párrafo de Nicolás Antonio respecto al número de publicaciones del músico aragonés, manteniendo la vía de transmisión de la antigua polémica que señala a este texto como el culpable de las confusiones posteriores⁷⁴.

70. III Congreso Internacional de Musicología, Barcelona, del 18 al 25 de abril. Las actas no llegaron a publicarse por el inicio de la guerra civil española en julio de ese año. Citado en Calahorra, “El maestro ...”, *op. cit.*, 178.

71. Cuya aclaración refuta las afirmaciones de Bergmans, “Ruimonte...”, *op. cit.*, 423 y Straeten, *La musique... op. cit.*, vol. 5, p. 130. Resuelto en Calahorra, “El maestro ...”, *op. cit.*, 158.

72. Calahorra “El maestro ...”, *op. cit.*, 180; Russell, “Pedro Rimonte ...”, *op. cit.*, 194. Solo se había documentado con anterioridad en el registro manuscrito que Barbieri encargó a Cosme José de Benito finalizado en 1872 titulado «Catálogo por orden alfabético de los autores de obras musicales [...] en los Archivos del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial». Biblioteca Nacional de España, MSS /3416, 99v. con otra copia realizada en 1875 conservada en la misma biblioteca con la signatura M/1281, 79v.

73. Calahorra “El maestro ...”, *op. cit.*, 174.

74. Russell, “Pedro Rimonte ...”, *op. cit.*, 181.

Especialmente valioso es el artículo de Pedro Calahorra por la cantidad de documentación inédita encontrada que, por primera vez, muestra datos contrastados respecto al origen de Rimonte en España: aporta el año de su bautizo en 1565, el origen del apellido, información constatable sobre su familia, su educación, sus posesiones y fija la fecha de su fallecimiento en 1627; se cubre así, un hueco biográfico que llevaba largo tiempo vacío. Asimismo, encuentra una carta que lo sitúa en Flandes ya en 1601 (adelantando la primera fecha conocida dos años) y razona documentalmente su residencia en Zaragoza desde 1614 por su cita en los censos y testamentos consultados. La novedosa información de primera mano fija los cimientos de la biografía del compositor en su tierra de origen que, poco después, se complementará con la localización de Pedro Rimonte como maestro de capilla la Catedral en Lérida en 1590⁷⁵. Casi cuarenta años más tarde, las investigaciones históricas localizan el paradero del músico desde 1595 junto al archiduque Alberto⁷⁶. Los datos se incorporan a la bibliografía musicológica y la misa manuscrita del compositor zaragozano se relaciona con la doble boda de Felipe III con Margarita de Austria y de Alberto de Austria con Isabel Clara Eugenia celebrada en 1599 en Valencia⁷⁷.

Los análisis de su obra en castellano se multiplican en esta franja cronológica y se centran mayoritariamente en el género de los villancicos para complementar la etapa anterior enfocada principalmente en los madrigales⁷⁸. Se mantienen algunas connotaciones anteriores que distinguen en este repertorio una factura específicamente española con unas características musicales y textuales propias⁷⁹. Además, se procede a la identificación de las obras literarias que incluyen pasajes adornados polifónicamente por el autor, adscribiendo los textos a poetas y literatos renombrados como Garcilaso de la Vega, Boscán, Gutierre de Cetina, Lope de Vega, Baltasar del Alcázar o Gaspar de Aguilar, algunos con conocida influencia italiana. Los análisis musicales distinguen estilísticamente los madrigales, que

75. Calahorra, “El maestro ...”, *op. cit.*, 155-180; Mujal, *Lérida...*, *op. cit.*, 79.

76. J. E. Hortal, “The Household of Archduke Albert of Austria from his Election as Governor of the Habsburg Netherlands until his Investiture as Sovereign Prince of the Low Countries (1595-1598)”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, 91/4, 2013, 1011-1055, especialmente 1017, 1024-6, 1047.

77. Esteve, “Vida y obra...”, *op. cit.*, 88; E. Esteve, “La misa *La pastorela mia* y la boda de Felipe III ¿Música para un enlace real?“, *Acta Musicologica*, en prensa.

78. Russell, “The villancicos...”, *op. cit.*, 62-78; P. Calahorra, “Tres villancicos de Pedro Ruimonte (1565-1627)”, *Tesoro Sacro Musical* 59/637, 1976, 1; Calahorra, *La música...* *op. cit.*, 197; S. Rubio, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, 1979, 58-65; M. Querol, *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona, 1982, XIV-XV; E. Russell, *Three Christmas Villancicos: Luna que reluces, De la piel de sus ovejas and Rey del cielo*, Londres, 1982, 2; M. Querol, *Cancionero musical de Lope de Vega. Poesías cantadas en las comedias*, Barcelona, 1991, 14-5; L. Stein, *Songs of Mortals*, Oxford, 1993, 32; P. Laird, *Towards a History of the Spanish Villancico*, Michigan, 1997, 31-6.

79. Samuel Rubio en el prólogo de la edición completa del *Parnaso* afirma sobre los madrigales «no es un género ítalo-europeo [...] es uno netamente español, profundamente enraizado en nuestras venenadas tradiciones literario-musicales tanto populares como cultas», Calahorra, *Parnaso...* *op. cit.*, 6.

utilizan figuralismos y cromatismos, de los villancicos con frases más cortas, predominio del ritmo ternario y estribillos contrastantes⁸⁰.

A excepción de un villancico impreso al menos dos veces por su relación con Lope de Vega (el texto se menciona en el segundo acto de la comedia *El mayor imposible*, 1615) y doce piezas transcritas en una tesis doctoral inédita, la obra del autor continuaba sin un acceso asequible a la mayoría de los intérpretes hasta entonces⁸¹. Durante la nueva etapa se solventa esta situación y se edita su obra en castellano en diversas ocasiones, aunque solo una vez de forma completa incluyendo su único madrigal en italiano⁸². La nueva accesibilidad promueve la interpretación de un repertorio que atrae gran interés a juzgar por el número de grabaciones documentadas⁸³.

Finalmente, también se inicia la edición moderna de su obra en latín que amplía la presencia del compositor en las grabaciones discográficas⁸⁴. La primera composición en salir a la luz es el motete a siete voces basado en el salmo penitencial 130 (129), *De profundis clamavi*, situado al final del volumen de sus misas en 1604 y antes de las lamentaciones en la impresión de las *Cantiones sacrae* en 1607⁸⁵. Después, se edita la transcripción completa del volumen con seis misas de cuatro a seis voces (la última de difuntos) y más tarde el motete policoral

80. Calahorra, *Parnaso...*, *op. cit.*, 20-31.

81. El texto mencionado por Lope de Vega ha sido clasificado como canción popular y se edita en Bal y Gay, *Treinta canciones...*, *op. cit.*, 81; “Madre, la mi madre...”, *op. cit.*. Woldt transcribe los nueve madrigales de *Parnaso Español* y los tres primeros villancicos: *Rey del cielo, ¿De qué sirve el disfraz?* y *Luna que reluces* en Woldt, “Spanish Madrigals...”, *op. cit.*, vol. 4, 1-52.

82. Las ediciones parciales son: Calahorra, “Tres villancicos...”, *op. cit.*, 1-20; Russell, “The Villancicos...”, *op. cit.*, 71-7; Russell, *Three Christmas...* *op. cit.*, 4-16; B. Thomas, *Amar y no padecer (5vv). Pedro Rimonte (c. 1656-after 1618)*, vol. 64, Brighton, 1989; Querol, *Cancionero...* *op. cit.*, 57-67. La publicación que transcribe el volumen completo de 1614 es Calahorra, *Parnaso...*, *op. cit.*, 43-321.

83. Por ejemplo, *Hispanic Songs of the Renaissance from the Old and New World Klavier Records-540* (213) 980-8254, *Ancient Consort Singers & Ancient Instrumental Ensemble*, 1975; *Antología de música antigua aragonesa, Chinchecle/Movieplay* 50.1680/6 a 50.1681/8, *Cuarteto Polifónico de Madrid*, 1977; *Hispaniae musica vocibus. Volumen II. Pedro Ruimonte (1565-1627)*, Accento Records ACR 103 (incluye también su misa *In diebus illis*), The Scholars, 1985; *Pedro Ruimonte (1565-1627). Parnaso español de madrigales y villancicos*, Enchiriadis EN2011, Musica ficta, 2005; *Pedro Ruimonte en Bruselas: música en la corte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia*, Lauda LAU017 (obra castellana junto al motete *Sancta Maria, succurre*), La Grande Chapelle, 2017; *Ecos del paraíso. Spanish Madrigals*, Brilliant Classics 95905, Amystis, 2019; *A Spanish Nativity*, Harmonia Mundi HMM 902312DI, Stile antico, 2019; *Spanish Renaissance Music*, Hortus 3487720101397, Ancient consort singers, Ancient instrumental ensemble, 2020.

84. Algunas de ellas son *Pedro Ruimonte: Lamentations for the Holy Week*, Et’cetera KTC 4009, La Hispanoflamenca, 2005; *Victoria and Ruimonte: Lamentations*, Cantus C9604, Musica Ficta, 2013; *Music for an Antwerp Church. International polyphony in Antwerp around 1600*, Glossa GCD P32111, Graindelavoix, 2016; *Pedro Ruimonte: Requiem. Sebastián Aguilera de Heredia: Organ works*, Et’cetera KTC 4018, La Hispanoflamenca, 2017; *Orazio Vecchi. Requiem Rubens’ Funeral and the Antwerp Baroque*, Glossa GCD P32113, Graindelavoix, 2017.

85. B. Turner, *De profundis clamavi*, Londres, 1979.

Sancta Maria, succurre miseris conservado entonces en el archivo de La Seo de Zaragoza⁸⁶. Debido a la pérdida de todas las voces menos la del tenor, no se ha podido transcribir hasta la fecha el volumen de *Cantiones sacras*⁸⁷. No obstante, la copia manuscrita de su última sección (las lamentaciones), conservada en el archivo de Albarracín proporciona la suficiente información para transcribir la que era hasta ahora la última edición de su obra⁸⁸. A estas publicaciones se podrían sumar alguno de los dos cánones copiados en el cuadro de *El Oído* de Brueghel y Rubens con los incipits *Beati qui audiunt* y *Auditui meo dabis gaudium*, ambos con referencias al sentido del oído⁸⁹.

Las transcripciones facilitan la inclusión de su producción musical en los catálogos internacionales y promueven los estudios analíticos del repertorio y sus menciones posteriores, aunque las referencias bibliográficas a su obra en latín continúan siendo minoritarios en comparación con el repertorio en castellano⁹⁰. Se identifican los modelos preexistentes de las misas: melodías gregorianas y motetes de Palestrina y Guerrero. En ellas destaca la imitación canónica, especialmente en el segundo *Agnus Dei* de las obras *De beata Virgine* e *In diebus illis* por compartir los mismos intervalos simultáneos en forma de canon que el cuadro de *El Oído: in diapente e in subdiatessaron* en una época en que este recurso ya no representaba la

86. Actualmente se encuentra en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza situado en El Pilar. Pedro Calahorra, *Missae sex IV. V. et VI. Vocum. Pedro Ruimonte*, Zaragoza, 1982, 61-340; P. Calahorra, *Obras de los maestros de las capillas de música de Zaragoza en los siglos XV, XVI y XVII*, Zaragoza, 1984, 12, 83-89.

87. El investigador que más ha aportado a la vida y obra de este compositor, Pedro Calahorra, lanzó una petición de ayuda para intentar localizar otras voces de la impresión de 1607 sin éxito hasta el momento. P. Calahorra, "Cantiones sacrae iv.v.vi et vocum et Hieremiae prophetar lamentationes sex vocum. Auctore petro Rimonte. Antverpiae apud Petrum Phalesium", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 2/1, 1986, 165-72.

88. J. Izquierdo y A. Margules, *Pedro Ruimonte (1565-1627), Lamentationes Hieremiae Prophetarum Sex Vocum*, Zaragoza, 2007, 38-162. La única obra inédita completa que quedaba por transcribir sale ahora a la luz promovida por la Institución Fernando el Católico en E. Esteve, *Madrigal y misa La pastorella mia. Ippolito Sabino (c. 1550-1593), Pedro Rimonte (1565-1627)*, Zaragoza, en prensa.

89. José Sierra, "Pintura sonora: La música escrita en el cuadro *El Oído* de Jan Brueghel Develours (1568-1625) y Pedro Pablo Rubens (1577-1640)", *Revista de Musicología*, 28/2, 2005, 1151. Las obras se transcriben en las páginas 1158-1163 del mismo artículo.

90. C. Urchueguía, *Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Die Mehrstimmige Messe in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika (ca. 1490-1630)*, serie B/XV, Munich, 2005, 46-47. Se encuentran referencias a su obra en latín en: Calahorra, *Missae sex... op. cit.*, 14-55; Calahorra, *Obras... op. cit.*, 12; P. Calahorra, "El Zaragozano Pedro Ruimonte maestro de música de la capilla y de la cámara de los príncipes gobernadores en Bruselas (c. 1599-1614)", en P. Becquart y H. Vanhulst (Eds.), *Musique des Pays-Bas anciens - musique espagnole ancienne (ca. 1450-1614): Actes du Colloque Musicologique International, Bruxelles, 28-29 X 1985*, Lovaina, 1988, 167-169; G. Bourligueux, "Rimonte, Pedro", en Alberto Basso (Ed.), *Dizionario della musica e dei musicisti. Le biografie*, Turín, 1989, 356; S. Rubio, *Historia de la música española 2. Desde el "Ars nova" hasta 1600*, Madrid, 1998, 171; M. B. O'Connor, "The Polyphonic Compositions on Marian Texts by Juan de Esquivel Barahona: A study of Institutional Marian Devotion in Late Renaissance Spain", Tesis doctoral, Florida State University, 2006, 115.

vanguardia musical⁹¹. Se resalta también la mezcla de vigor contrapuntístico junto a técnicas policorales en su motete *Sancta María Succurre* y se contextualizan los responsorios de difuntos incluidos en el volumen de misas de 1604⁹². Por último, se destaca su ciclo de lamentaciones por ser uno de los más tempranos conservados en la península ibérica para los tres nocturnos de maitines de jueves a Sábado Santo⁹³, un conjunto musical en el que predomina la imitación y el escaso uso del *tonus lamentationum*⁹⁴.

Respecto a los libros de consulta más recientes, llama la atención la focalización en los madrigales y villancicos de Rimonte en las historias de la música española, que se limitan a citar sus impresiones de música en latín sin más explicaciones al respecto⁹⁵. Los diccionarios de referencia son más equitativos en relación con el equilibrio de géneros entre la producción polifónica del compositor, sin embargo, sorprende que algunos todavía no incluyan toda su obra conocida⁹⁶. Se observa también la persistencia de algunas erratas historiográficas como su estancia en Bruselas hasta 1622 o que no existe ningún dato confiable de su vida antes de 1601⁹⁷. También se incorporan algunos equívocos a estas obras referenciales como la fecha de nacimiento y muerte del autor. El día exacto de su alumbramiento se desconoce y a veces se confunde con la fecha del bautismo que se documenta el 16 de abril de 1565⁹⁸. La partida de defunción testifica que se produjo el 30 de noviembre de 1627 y esta fecha se ha transformado en alguna ocasión, posiblemente debido a gazapos tipográficos⁹⁹.

91. Sierra, "Pintura...", *op. cit.*, 1149; Esteve "Vida y obra...", *op. cit.*, 104-5.

92. Calahorra, *Obras...* *op. cit.*, 12; G. G. Wagstaff, "Music for the Dead: Polyphonic Settings of the 'Officium' and 'Missa pro defunctis' by Spanish and Latin American Composers before 1630", Tesis doctoral, University of Texas at Austin, 1995, 585.

93. R. L. Kendrick, *Singing Jeremiah Music and Meaning in Holy Week*, Bloomington, 2014, 19-20.

94. L. A. González "Lamentación" en Casares, *Diccionario...* *op. cit.*, vol. 6, 723. Las superficiales referencias analíticas editadas por Manuel Gómez sobre sus lamentaciones repiten únicamente que necesitan ser revisadas y que es probable que no utilicen melodías hispanas. La última reiteración de esta información se encuentra en M. Gómez, "Una aproximación a la música litúrgica en los reinos de Castilla y Aragón (siglos XV-XVI). La autoridad del canto llano en los Oficios de Semana Santa", *Anales de la Historia del Arte*, 23, 2013, 71.

95. Su música editada en 1614 se menciona en Gómez, *Historia...* *op. cit.*, 123-5, 88; Á. Torrente, *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. III. La música en el siglo XVII*, Madrid, 2016, 195-196, 201. El repertorio latino solo se localiza en la página 42 de la última publicación citada.

96. Ni el *Grove Music Online* ni la enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* incluyen su misa *La pastorela mía* conservada en el Archivo del Real Monasterio de El Escorial citada en Calahorra "El maestro ...", *op. cit.*, 180 y Russell, "Pedro Rimonte...", *op. cit.*, 194. Véase Hudson, "Rimonte ...", *op. cit.*; Zywiets, "Rimonte, ...", *op. cit.*, 137.

97. Las dos voces anteriores mencionan que en 1622 estuvo en Bruselas y Zywiets que no hay datos anteriores a 1601. Zywiets, "Rimonte...", *op. cit.*, 137.

98. La fecha de bautismo se aporta en Calahorra, "El maestro...", *op. cit.*, 161. Su nacimiento se fija el 15 y 16 de abril de 1565 sin razonamientos ni documentación que lo respalde en Llorens, "Rimonte ...", *op. cit.*, 191; Hudson, "Rimonte...", *op. cit.*

99. Según Calahorra, "El maestro...", *op. cit.*, 169. Aunque es la voz más completa y mejor documentada, la fecha de la muerte se adelanta al 20 de septiembre de 1627 en Llorens "Rimonte...", *op. cit.*, 191.

La extensa bibliografía generada en la última etapa amplía el conocimiento científico de la vida de Rimonte y transcribe su obra, lo que facilita y promueve las grabaciones discográficas y los análisis musicales, aunque mantiene algunos errores historiográficos que se originan siglos atrás. El volumen de estudios basados en su producción musical muestra un menor interés hacia su obra latina, debido posiblemente a la promoción del repertorio en castellano como un producto más exportable e identificable con la península ibérica. A estas razones se une, además, una tendencia por parte de algunos investigadores españoles a evitar un repertorio que fue enaltecido por el franquismo como producto modélico de un gobierno que consiguió la unidad territorial y religiosa promovida desde los Reyes Católicos¹⁰⁰. Después de la transición hacia la democracia en los años setenta, en España el estudio de la música sacra perteneciente al Siglo de Oro se mantiene fundamentalmente por el interés de investigadores religiosos y necesita de varias décadas para dejar atrás las connotaciones políticas que enlazaban los frutos artísticos de esta época con el «Imperio español» y su defensa a ultranza del catolicismo¹⁰¹.

En conclusión, es interesante observar cómo se pueden vislumbrar algunas corrientes historiográficas e ideas preconcebidas en la evolución de los estudios sobre un compositor que tuvo un recorrido internacional desde el inicio de su bibliografía. En el siglo XVII tienen lugar las primeras noticias sobre su vida y obra, que aportan información de primera mano con una marcada objetividad e informan de los primeros datos biográficos del músico zaragozano. La siguiente etapa muestra la difusión del enciclopedismo al introducir su voz en más de una decena de volúmenes que ordenan su contenido por orden alfabético de autores desde 1732, incluso antes de la publicación de la famosa enciclopedia de Diderot y d'Alembert. La serie de distorsiones y malinterpretaciones de las fuentes iniciales, que se repiten constantemente hasta bien entrado el siglo XIX revelan las corrientes románticas, en las que los errores (inexistentes o no) se «nacionalizan» para demostrar una supremacía intelectual del norte europeo.

A partir de 1863 la producción se multiplica y las investigaciones de Pinchart en los Archivos Reales de Bélgica inician una nueva etapa positivista basada en información documentada y contrastada que predomina en los estudios que afectan sobre todo a la corte

100. El propio Francisco Franco afirma «cuando España fue fiel a su fe y a su credo alcanzó las más grandes alturas de su historia». F. Franco, *Pensamiento católico*, Madrid, 1958, 133. La bibliografía sobre el tema es amplia, por poner algún ejemplo: «el franquismo quiso heredar y continuar el pasado imperial: el Siglo de Oro, [...] la espiritualidad de los místicos españoles». J. P. Fusi, «Vieja y nueva cultura (la cultura durante el franquismo, 1939-1975)», en *Un siglo de España: la cultura*, Madrid, Barcelona, 1999, 103. Para la utilización de las melodías de los cantorales de Cisneros en actos políticos del régimen véase C. J. Gutiérrez, «Francisco Franco y los reyes godos: la legitimación del poder usurpado por medio de la ceremonia y la música», *Cuadernos de música iberoamericana*, 33, 2020, 161-195.

101. Un número considerable de los principales editores y estudiosos de la música religiosa aurisecular eran o son eclesiásticos: Higinio Anglés (1888-1969), Samuel Rubio (1912-1986), Dionisio Preciado (1919-2001), José López Calo (1922-2020), Josep M. Llorens (1923- 2019), Pedro Calahorra (1932-), J. Vicente González Valle (1935-2019), Jesús M. Muneta (1939-).

musical de Bruselas. La inclusión de su obra en los análisis generales de madrigales y el inicio de las transcripciones de su repertorio profano muestran también la influencia de la corriente musicológica del formalismo en los estudios del siglo XIX¹⁰². La bibliografía hispana se adscribe a las perspectivas nacionalistas e identifica las facturas compositivas de la obra en castellano de Rimonte como nativas y distintivas.

Por último, a partir de las ediciones de los años 1973-4 la atención se centra específicamente en el compositor aragonés por primera vez, se avanza rápidamente en el conocimiento de sus datos biográficos, se amplía su obra conocida y se inicia un periodo de grandes progresos documentados respecto al conocimiento y accesibilidad de su vida y obra, especialmente gracias a los estudios de Pedro Calahorra. La búsqueda de promoción comercial de una música «distintivamente española» junto a los prejuicios hacia el repertorio sacro de una época utilizada políticamente por el nacionalcatolicismo, potencian el interés por la música en castellano y relegan la religiosa en latín a un segundo plano. Hay que mencionar que desde el año 2008 en adelante las investigaciones sobre el tema parecían haberse ralentizado y los avances relativos a su vida y obra eran escasos. La inminente edición de su última obra inédita *La pastorela mía* y el análisis historiográfico realizado en este artículo se presentan como un aliciente para alentar al estudio de uno de los compositores que, a pesar de su amplia bibliografía, continúa siendo un gran desconocido.

102. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854.