

Vida y obra de Pedro Rimonte (ca. 1565-1627): nuevas perspectivas

EVA ESTEVE ROLDÁN

Universidad Internacional de La Rioja

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9946-710X>

Resumen: La abultada bibliografía existente sobre el compositor zaragozano Pedro Rimonte no se corresponde con un amplio conocimiento sobre su biografía. Casi cincuenta años después de los artículos clásicos que situaron al compositor en el lugar que le correspondía históricamente era necesaria una actualización del estado de su vida y obra. Los objetivos de esta disertación son: clarificar la información que se ha mostrado veraz o está basada en hipótesis posibles no refutadas hasta hoy en los estudios editados, exponer algunos aspectos nuevos sobre la vida y obra del autor, y aportar nuevas perspectivas de investigación.

Se ha llevado a cabo una indagación bibliográfica, un análisis de los datos, la incorporación de nueva información y una contextualización general en la vida del compositor aragonés. El estudio muestra el panorama social que rodeó su nacimiento en la ciudad de Zaragoza, su presencia en extraordinarios acontecimientos reales y su excelente relación con los archiduques Alberto e Isabel. Se aporta, además, su participación en entremeses y sátiras cortesanas cuyos objetivos iban más allá de la mera diversión, su impaciencia por volver a España y algunas circunstancias para las que sus composiciones pudieron ser compuestas o interpretadas.

Palabras clave: Pedro Rimonte / Ruimonte, biografía, obra, nuevas perspectivas.

Abstract: The ample bibliography on the composer Pedro Rimonte, from Zaragoza, does not correspond to extensive knowledge of his biography. Almost fifty years after the classic articles that placed the composer in the place that historically corresponded to him, an update of the state of his life and work was necessary. The goals of this study are to clarify the information that has been proven or is based on possible hypotheses not refuted nowadays from the existing bibliography, show some new aspects of the author's life and works and present new research perspectives.

Bibliographic research, data analysis, the incorporation of new information and a general contextualization of the life of the Aragonese composer have been carried out. The article

shows the social panorama that surrounded his birth in the city of Zaragoza, his presence in extraordinary royal events as well as his good relationship with Archdukes Alberto and Isabel. His participation in courtly plays (*entremeses*) and satires whose objectives went beyond mere entertainment, his impatience to return to Spain and some circumstances for which his compositions could be composed or performed have also been documented.

Keywords: Pedro Rimonte/Ruimonte, biography, works, new perspectives.

BIOGRAFÍA

Pedro Rimonte / Ruimonte es el músico aragonés perteneciente al Siglo de Oro español más internacional. Su vida y su obra ha generado una abultada bibliografía que, sin embargo, no se corresponde con un amplio conocimiento sobre su figura. Las investigaciones que más información documental han aportado sobre el compositor son las de Alexandre Pinchart en los Archivos Reales del Reino de Bélgica y las de Pedro Calahorra en distintos registros situados en Zaragoza. Sin embargo, gran parte de los libros que lo mencionan desde el siglo XVIII se han basado en la repetición de información existente e incluso en malinterpretaciones o errores, algunos de los cuales todavía se repiten en la actualidad¹.

La consulta bibliográfica referente al protagonista de este artículo ha puesto de manifiesto la necesidad de realizar una nueva revisión biográfica que reúna toda la información contrastada, aclare algunos puntos que todavía permanecen oscuros y proporcione nuevas noticias y perspectivas. El objetivo de este estudio es, por tanto, clarificar los datos que se han mostrado veraces o están basados en hipótesis posibles no refutadas hasta hoy, esclarecer errores no mencionados hasta ahora, exponer algunos aspectos novedosos sobre la vida del autor e incidir en el contexto social y cultural que rodeó la existencia de un músico excepcional.

A mediados del siglo XVI, la ciudad de Zaragoza albergaba cerca de veinticinco mil habitantes, una población que situaba la urbe entre las quince más habitadas de la península ibérica en esas fechas². Su floreciente prosperidad se reflejaba en el paulatino crecimiento de sus barrios: la parroquia más popular era San Pablo, seguida de la basílica del Pilar y, a continuación,

¹ Para un análisis de la bibliografía anterior y de las variantes gráficas del apellido véase ESTEVE, Eva: «Pedro Rimonte (c. 1565-1627): Análisis historiográfico», en *Revista de historiografía*, en prensa.

² La comparativa se toma del censo de 1600 en CORREAS, Pilar: «Poblaciones españolas de más de 5.000 habitantes entre los siglos XVII y XIX», en *Boletín de la Asociación de Demografía Histórica*, 6/1 (1988), pp. 5-24.

la iglesia de la Magdalena³. En este contexto de bonanza económica llegaron a la metrópoli Pedro Ruimonte, procedente de la villa de Cifuentes en Guadalajara, y su mujer Gracia de Bolea y Latas. El matrimonio se instaló en dos casas ubicadas en el barrio más poblado, junto a la parroquia de San Pablo⁴. Uno de los inmuebles posiblemente se utilizaba como vivienda y el otro como taller y almacén, ya que el oficio del cabeza de familia era fabricante y vendedor de cántaros y otros objetos de alfarería, una profesión muy demandada y próspera en la época⁵. El matrimonio tuvo cuatro hijos: Pedro, Justa, Catalina y Gracia, y la familia disfrutó de un crecimiento económico considerable⁶.

Dentro de un clima general de optimismo y prosperidad propio de una ciudad quinientista en desarrollo contrasta la virulencia de la peste que diezmó a la población zaragozana en 1564, posiblemente favorecida por el floreciente comercio⁷. La epidemia dejó tras de sí un panorama desolador con miles de enfermos, el colapso del hospital de Nuestra Señora de Gracia y cerca de diez mil fallecidos en el interior de la metrópoli aragonesa⁸. A pesar de que el número de bautizos decayó considerablemente, los nacimientos que tuvieron lugar inmediatamente después de la plaga revistieron de esperanza la ciudad y ayudaron a la recuperación demográfica. En este ambiente de regeneración tras la desgracia, tuvo lugar el advenimiento del futuro músico al seno familiar.

³ Voz «Zaragoza» en *Gran enciclopedia aragonesa* (2009), recuperado de <http://www.encyclopedia-aragonesa.com/> [última visita el 2 de febrero de 2020].

⁴ Para la localización de la iglesia de San Pablo véase la fig. 5.

⁵ Él mismo firma como «cantarero» y «tratante en vender cántaros y cosas de tierra». La designación indica que el procedimiento para el modelado de las piezas se realizaba mediante la técnica del urdido, sin ayuda de torno. Era muy habitual la compra de vajillas, ollas y otros tipos de recipientes en cerámica durante el siglo XVI para su uso cotidiano. CALAHORRA, Pedro: *La música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978, vol. 2, p. 188; ÁLVARO, M.^a Isabel: *La cerámica aragonesa*, Zaragoza, Edelvives, 1999, pp. 21-27 y 54-63.

⁶ Catalina Ruimonte, hija del matrimonio y hermana del compositor, muere en 1637 con una situación económica muy holgada y varias casas a su nombre. CALAHORRA, Pedro: «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», en *Anuario Musical*, 28-29 (1973-4), pp. 155-180, especialmente pp. 168-169.

⁷ Según Juan Porcell, la enfermedad llegó a través de unos comerciantes franceses. PORCELL, Juan T.: *Información y curación de la peste de Zaragoza, y preservación contra peste en general*, Zaragoza, Viuda de Bartolomé Nájera, 1565, Libro II, capítulo 1, s. f.

⁸ Especialmente clarificadoras son las gráficas del descenso de bautizos en 1564-1565 y el número de defunciones desde 1563 a 1566 (con el mayor número de bajas en mayo y junio de 1564), en ALFARO, José: *Zaragoza 1564 el año de la peste*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (Colección de letras), 2019, pp. 45-47, 56 y 63.

El 16 de abril de 1565 se bautizó en la parroquia de San Pablo a «Pedro Ruymonte» en la misma pila bautismal que cuatro años antes había recibido su primer sacramento el futuro organista de la seo zaragozana, Sebastián Aguilera de Heredia⁹. No se ha localizado documentación sobre la formación musical de ambos músicos. Es muy posible que asistieran a las clases de contrapunto y canto de órgano que Melchor Robledo impartía diariamente en la seo no solo a los infantes, mozos y cantores de la capilla, sino también a todo aquel que quisiera asistir según las obligaciones impuestas por el prior¹⁰. Unas lecciones a las que probablemente acudieran juntos los dos muchachos, ya que compartían el mismo distrito parroquial y una edad cercana. Sebastián Aguilera de Heredia recibió las órdenes sagradas en 1584. Rimonte pudo alcanzar al menos el segundo grado de la jerarquía eclesiástica unos años más tarde que su conciudadano, ya que en ningún momento se documenta que tuviera esposa y se le denomina «presbítero» en su primer testamento sin mencionar descendencia directa¹¹. En estos años iniciales, los caminos vitales de ambos músicos vecinos evocan trazados paralelos.

Cuando Rimonte contaba con veinte años los carnavales tuvieron lugar del 3 al 6 de marzo y su celebración zaragozana fue descrita por un holandés católico que estaba de visita en la ciudad: Enrique Cock. El cronista dejó constancia de cómo los más humildes se arrojaban harina a la cara y los ciudadanos con algo más de estatus, disfrazados con máscaras como era costumbre, se lanzaban huevos con agua perfumada en su interior. La razón que Cock aporta para justificar el lanzamiento de objetos durante las fiestas no es la diversión como se podría esperar, sino más bien la seducción. Según sus palabras, los hombres lanzaban huevos a las «doncellas en las ventanas porque esta es la mayor inclinación de los desta tierra, que son muy deseosos de luxuria»¹².

⁹ El propio autor cambia su apellido original «Ruimonte» por «Rimonte» al menos desde 1590. Aguilera de Heredia fue bautizado el 15 de agosto de 1561, pero se desconoce la fecha exacta del nacimiento de ambos zaragozanos. MUJAL, Juan: *Lérida. Historia de la música*, Lérida, Dilagro, 1975, pp. 80-81; CALAHORRA, Pedro: *Historia de la música en Aragón (siglos I -XVII)*, Zaragoza, Librería General, 1977, pp. 105 y 110; CALAHORRA, Pedro: *Parnaso español de madrigales y villancicos compuestos por Pedro Rimonte*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, p. 10.

¹⁰ Melchor Robledo imparte estas clases desde 1569 hasta 1586 con algunas ausencias, desde que Rimonte tiene unos cuatro años hasta que cumple veintiuno. CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», pp. 160-162.

¹¹ HUDSON, Barton: «Aguilera de Heredia, Sebastián», en *Grove Music Online*, 2001, recuperado de <https://bv.unir.net:3162/grovemusic/> [última visita el 2 de febrero de 2020]. La información testamentaria de Rimonte se encuentra en CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», p. 167.

¹² Cock, Enrique: *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Alfredo Morel-Fatio y Antonio Rodríguez Villa (eds.), Madrid, Aribau y cía., 1876, p. 38.

El narrador neerlandés relata la visita de Felipe II a Zaragoza desde el jueves 21 de febrero al 2 de abril de 1585. El motivo de la presencia del monarca fue la asistencia de la familia real a la boda celebrada en la seo zaragozana el 10 de marzo entre el duque de Saboya, Carlos Manuel I, y Catalina Micaela de Austria, segunda hija de Felipe II. Al enlace siguieron tres días de fiestas y saraos, y durante toda la visita del soberano la ciudad se adornó de tapices, paños y espectáculos musicales durante más de un mes¹³. El joven Rimonte pudo escuchar a los músicos de la capilla real (Philippe Rogier, Gery Ghersem, George de La Hèle, etc.) durante los festejos, y posiblemente estos sucesos marcaran su futura carrera¹⁴.

Un ejemplo de los acontecimientos extraordinarios de los que el joven músico fue testigo tuvo lugar el sábado 11 de marzo de 1585. Ese día, los nobles fueron al palacio del arzobispo, donde se hospedaba la familia real, acompañados de su cortejo y ataviados con ricas vestimentas¹⁵. Los trompeteros y atabaleros esperaban la llegada de los ilustres invitados situados en el patio de la casa arzobispal. Entre las once y las doce del mediodía salieron del edificio del mitrado hacia la seo los caballeros españoles y franceses «cada uno vestido a su gusto con mucha ambición» rodeados de muchedumbre. El rey, con brocado negro bordado de perlas y botones de diamantes engastados en oro, lucía el toisón de oro e iba con el duque de Saboya a su derecha, seguido por la familia real y su séquito. El arzobispo vestido de pontifical esperaba a la comitiva en la puerta de la catedral para acompañarlos al altar y celebrar la misa. Los cantores de la capilla real ubicados dentro del coro de la seo interpretaron un motete de George de La Hèle compuesto para la ocasión. También participaron durante la ceremonia los ministriles del rey «con suavísima música» y el organista. Una vez terminada la celebración religiosa volvieron todos al palacio donde fueron recibidos con los sonos de trompetas

¹³ «Estaban hechos algunos cadahalsos en algunas partes de la ciudad, principalmente en el Coso, en los cuales estaban diversos músicos dando contento a los que estaban en derredor dellos». Cock, *Relación del viaje hecho por Felipe II*, p. 34.

¹⁴ Calahorra propone un contacto de la familia de Rimonte con la casa real a través de los condes de Cifuentes que acuden a la boda. Blanca de la Cerda se había casado en 1571 con Fernando de Silva, VI conde de Cifuentes, y Catalina de la Cerda con el duque de Lerma. Ambas eran hijas de Juan de la Cerda, IV duque de Medinaceli, enviado a los Países Bajos como gobernador en 1572, tres años antes de su muerte en 1575. La hipótesis aparece por primera vez en CALAHORRA, Pedro: «El zaragozano Pedro Ruimonte maestro de música de la capilla y de la cámara de los príncipes gobernadores en Bruselas (c. 1599-1614)», en BECQUART, Paul, y VANHULST, Henri (eds.): *Musique des Pays-Bas anciens - musique espagnole ancienne (ca. 1450-1614): Actes du Colloque musicologique international, Bruxelles, 28-29 X 1985*, Lovaina, Peeters, 1988, pp. 163-175, especialmente p. 164.

¹⁵ Para la ubicación del palacio arzobispal véase la fig. 5.

y atabales. A continuación se celebró un banquete en la sala grande seguido por un sarao por la tarde con bailes y anuncio de torneo¹⁶.

El 10 de diciembre de 1590, Rimonte fue admitido como maestro de capilla de la catedral de Lérida, un cargo que no ejerció mucho tiempo, ya que el 10 de enero de 1592 Joseph Casadell accedió al mismo puesto¹⁷. El compositor aragonés se documenta como miembro de la capilla del archiduque Alberto en Bruselas tres años y unos meses después de marcharse de la Seo Vieja de Lérida. Se desconoce si formaba parte de la corte del noble con anterioridad o comenzó su servicio durante la preparación del viaje a tierras neerlandesas que comenzó en agosto de 1595, después de que el arzobispo de Toledo fuera nombrado gobernador de los Países Bajos en abril de ese mismo año. El objetivo del desplazamiento era organizar la casa borgoñona y comenzar los preparativos para su investidura como príncipe soberano¹⁸. Después, diferentes aspectos de la misa *La pastorela mía* compuesta por el músico zaragozano enlazan esta obra con la celebración de la doble boda de Felipe III con Margarita de Austria y de Alberto de Austria con Isabel Clara Eugenia que tuvo lugar en Valencia el 18 de abril de 1599. Allí, el compositor pudo escuchar música de diversas procedencias interpretadas por las capillas musicales que rodeaban a los nobles invitados procedentes de distintos lugares de Europa, tal y como había ocurrido en Zaragoza tiempo atrás¹⁹.

A pesar de la falta de documentación directa, la bibliografía existente situaba a Rimonte junto al cortejo que acompañó a los archiduques Isabel y Alberto en su viaje a los Países Bajos desde España tras el enlace. La probabilidad de esta afirmación es reforzada ahora por la nueva documentación sacada a la luz que evidencia la pertenencia del compositor zaragozano a la casa del archiduque desde al menos 1595 y por las recién descubiertas conexiones de su misa manuscrita con Valencia (la ciudad desde la que partió la comitiva) y la doble boda real. La marcha del cortejo soberano se dirigía a un territorio desgastado por una violenta guerra entre protestantes y católicos, una lucha iniciada más de treinta años atrás con el objetivo de conse-

¹⁶ COCK, *Relación del viaje hecho por Felipe II*, pp. 53-59.

¹⁷ MUJAL, *Lérida. Historia de la música*, pp. 80-81.

¹⁸ La información conocida sobre la casa del archiduque en Portugal es muy escasa. HORTAL MUÑOZ, José E.: «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)», en *Revue belge de philologie et d'histoire*, 91 /4 (2013), pp. 1011-1055, especialmente pp. 1017, 1024-1026, 1047.

¹⁹ Para más información véase ESTEVE, Eva: «La misa *La pastorella mia* y la boda de Felipe III. ¿Música para un evento real?», en *Acta Musicologica*, en prensa.

guir la independencia de las Provincias Unidas de los Países Bajos. Tras la Paz de Vervins en 1598, los neerlandeses habían perdido el apoyo de Francia y su población se encontraba económicamente agotada debido al largo periodo bélico y al embargo impuesto por la monarquía hispánica.

En este contexto, el asentamiento de miembros de la familia de los Habsburgo en Flandes suponía un gesto de dominación que se reforzaba con una amplia exhibición de magnificencia. Después de cuatro meses de viaje tuvo lugar la entrada triunfal de los soberanos el 5 de septiembre de 1599²⁰. El matrimonio regio accedió a la ciudad cabalgando sobre dos caballos blancos y escoltado por un espléndido séquito del que formaba parte el clérigo y compositor zaragozano. La comitiva incluía entre otros elementos un escuadrón de las islas Papagayos y seis niños que cantaron un motete subidos encima de un elefante²¹. La impactante exhibición visual y auditiva desplegada formaba parte de una estrategia retórica cuyo objetivo era enaltecer a la autoridad recién llegada. Una representación política que al entrar en una zona en conflicto necesitaba, por tanto, ser reforzada²². La inclusión de animales exóticos junto a una música elaborada no era la primera vez que se utilizaba como herramienta para magnificar el poder gubernativo. Una imagen de la elocuencia de este sofisticado método de propaganda se puede observar en «las acciones gloriosas de S. M. Imperial durante su vida» en referencia al emperador Maximiliano I de Habsburgo, tatarabuelo de ambos archiduques (fig. 1).

No se han localizado documentos sobre la composición de la capilla musical del matrimonio de los Austrias en Bruselas durante los primeros años de gobierno como soberanos. Eleonor Russell cita un manuscrito que menciona a «Pedro de Ruymonte» como «moço de capilla» y la musicóloga lo sitúa en algún momento entre 1598 y 1605²³. Sin embargo, el listado concuerda al detalle con el séquito que acompañó al archiduque a los Países Bajos tras su nombramiento como gobernador y registra a Pedro de Alarcón, el cama-

²⁰ RODRÍGUEZ, Antonio: «Correspondencia de la Infanta Archiduquesa Doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el duque de Lerma. Apéndice», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 49 (1906), pp. 5-87, especialmente p. 47.

²¹ *Ibidem*, p. 47; RUSSELL, Eleanor: «Pedro Rimonte in Brussels (c.1600 1614)», en *Anuario Musical*, 28-29 (1973-4), pp. 181-194, especialmente pp. 184-185.

²² La propia Isabel Clara Eugenia explica que eligen hacer la entrada en caballos blancos porque hay una profecía muy antigua que vaticinaba que hasta que no entrasen dos propietarios en caballos blancos en Bruselas no habría paz. RODRÍGUEZ, «Correspondencia de la Infanta», p. 47.

²³ RUSSELL, «Pedro Rimonte in Brussels (c.1600 1614)», pp. 192-193.

rero y limosnero mayor que regresó a España definitivamente pocos meses después de alcanzar tierras neerlandesas, por lo que su datación correcta es 1595-1596. El registro muestra tan solo a dieciséis miembros de la capilla e incluye a los hombres de confianza de Alberto de Austria: su confesor, su secretario, seis camareros, seis capellanes y dos mozos. A esta última categoría, que se anota con algunos titubeos, se adscriben Lorenzo de Amellín y Pedro de Ruymonte (fig. 2)²⁴. El primero llegó a ser segundo limosnero de la corte y el zaragozano fue nombrado maestro de música de cámara poco antes de la firma del Acta de Cesión con la intención de preparar el aumento significativo de este gremio²⁵. Entre los capellanes listados en este germen de la capilla posterior se identifican los flamencos Henrico Hornkens y Pieter Pantins (Pedro Pantino), ambos capellanes y cantores en la casa borgoñona de Felipe II que habían mostrado el deseo de volver a su tierra²⁶.



Fig. 1. Triunfo del emperador Maximiliano I (Madrid, Biblioteca Nacional de España Res/254)²⁷.

²⁴ Agradezco a Antoine Olivier su ayuda con la reproducción del documento.

²⁵ La firma de la Cesión tiene lugar el 6 de mayo de 1598 y certifica la transmisión de la herencia borgoñona del monarca a su hija Isabel Clara Eugenia. HORTAL, «The Household of Archduke Albert of Austria», pp. 1024-1026, 1047.

²⁶ *Ibidem*, p. 1025.

²⁷ Imagen propiedad de la Biblioteca Nacional de España.

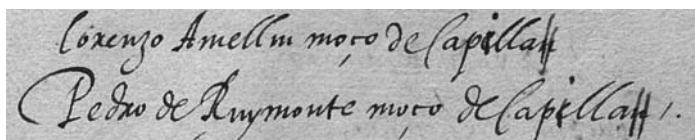


Fig. 2. Papiers d'État et l'Audience, n.º 23. *État de la maison de l'Archduke Albert*, f. 176 (Bruselas, Archives Générales du Royaume de Belgique).

La correspondencia datada el 17 de agosto de 1601 menciona al músico zaragozano como maestro de capilla y cámara de la corte flamenca²⁸. Dos años mas tarde, recibió 100 libras para alquilar una casa cerca del palacio ducal para él y los niños de coro de la capilla: los términos con los que el archiduque se refiere al músico español en ese documento muestran cierta estima y cercanía: «n[ost]re bien amié Pedro Rimonti»²⁹. Se muestra factible la coacción o recomendación por parte de la Corona española para que el belga Géry Ghersem (ca. 1573-1630) ocupe el puesto de director de capilla en Bruselas de regreso a su tierra natal en 1604³⁰. La razón de esta presión se justifica con base en una posible compensación al cantor ante su decepción por no haber sido nombrado director de música en Madrid tras dieciocho años en la corte y así suceder en este puesto a su maestro Philippe Rogier³¹. Aunque el compositor aragonés es sustituido por Ghersem en la dirección de la capilla de los archiduques, se mantiene como músico de cámara con un sueldo considerable, incluso mayor que el de Ghersem³². Un dato que refuerza la posibilidad de imposición del músico de Turnai y denota la estima que le profesaban a Rimonte sus patronos.

A principios de 1612 los maestros de cámara y capilla de los archiduques tenían treinta y tres músicos disponibles para su dirección: un bajo, tres

²⁸ CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», p. 165. Con anterioridad Jean van Turnhout, hermano del músico Geert van Turnhout perteneciente a la capilla de Felipe II desde 1571, se cita como maestro de capilla de Alessandro Farnese, gobernador de los Países Bajos en Bruselas en 1586. WAGNER, Lavern J.: «Turnhout, Jan van [Jean de]», en *Grove Music Online*, 2001.

²⁹ RUSSELL, «Pedro Rimonte in Brussels (c. 1600-1614)», p. 185.

³⁰ Propuesta en CALAHORRA, Pedro: *Missae sex iv. v. et vi. Vocum. Pedro Ruimonte*, Zaragoza, SEdeM, 1982, p. 13.

³¹ Tanto Mary A. Ferrard como Lavern J. Wagner mencionan el desencanto de Géry Ghersem por el nombramiento de Matthieu Rosmarin (de ascendencia noble) después de que el propio Rogier le encargara a Ghersem la publicación de sus misas. FERRARD, Mary A.: «Ghersem [Gersem], Géry (de)», en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Nueva York, Macmillan Publishers, 1980, vol. 7, p. 338; FERRARD, Mary A., y WAGNER, Lavern J.: «Ghersem [Gersem], Géry (de)», en *Grove Music Online*.

³² RUSSELL, «Pedro Rimonte in Brussels (c. 1600-1614)», pp. 186-187.

tenores, dos altos, un contralto, doce niños cantores, dos organistas, dos cornetas, ocho ministriles y dos instrumentistas³³. El origen de la plantilla musical era variado, contaba con músicos flamencos (Jan van Turnhout, Peeter Cornet, Philips van Rans), ingleses (Peter Phillips, Johan Bonnevill, John Bull) y españoles (Juan Zacarías, Cristóbal de Robles, Juan Belmonte), algunos de renombre internacional³⁴. El ambiente cosmopolita unido a la notable calidad de los músicos mostraba el alto nivel de la capilla de los príncipes gobernadores, una excelencia consciente que se seleccionaba y exhibía con habilidad diplomática. El selecto elenco musical procedente de varias nacionalidades fue empleado dentro del contexto social existente como un medio de entretenimiento, un signo de dominación cultural y religiosa³⁵ y una herramienta de propaganda estratégica que ayudaba a prevenir maniobras políticas peligrosas, como advierte un cronista anónimo de la corte:

«Muy claro nos muestran las historias antiguas ser cosa usada de los Príncipes el hacer fiestas y juegos para divertir y entretener el pueblo, estorbándole con eso que no hagan algunas sediciones dañosas a la república, cosa contingente a los ociosos. También se suelen hacer por aliviar algún poco a los mismos Príncipes de tan pesada carga que les es, la que consigo mismo se tray el gobernar y mucho más a los que tratan del gobierno de paz y guerra a un mismo tiempo, siendo [...] la guerra, como acontece agora de presente al serenísimo Archiduque Alberto en estos Países Bajos y siéndole esto muy claro y manifiesto a la serenísima Infanta Isabel Clara Eugenia de Austria»³⁶.

Con una utilidad tan amplia, es lógico encontrar noticias de fiestas y representaciones en Bruselas en las cuales se mezclaban disfraces, música y poesía, como también ocurría en otras cortes europeas; unos entretenimientos en los que el maestro de música de cámara solía tener un papel principal en su organización³⁷. El erudito gaditano Adolfo de Castro editó algunos textos de los pasatiempos que tuvieron lugar alrededor de los gobernadores de los Países Bajos y describió en este ambiente un torneo poético con

³³ *Ibidem*, pp. 188-189. El término «ministriles» suele hacer referencia a los instrumentos «altos» (chirimías, sacabuche, corneta, bajón, etc.) mientras que el de «instrumentistas» a los bajos o con menor potencia de sonido: laúd, vihuela, arpa, espineta, etc.

³⁴ CALAHORRA, *La música en Zaragoza*, vol. 2, pp. 195-197.

³⁵ El asilo en la corte a músicos ingleses que no profesaban el anglicanismo se ha conectado con una red de circulación musical de compositores fundamentalmente católicos relacionada con la colección de Francis Tregian, condenado a prisión en Inglaterra por recusante. RUSSELL, «Pedro Rimonte in Brussels (c. 1600-1614)», pp. 191-192.

³⁶ «Relación de las fiestas que se hicieron delante de SS. AA. (los Archiduques) lunes de Carnestolendas, 18 de febrero, 1608», en RODRÍGUEZ, «Correspondencia de la Infanta», p. 50.

³⁷ La relación de las fiestas de 1608 indica que era la reina Isabel Clara Eugenia la que solía proponer estos eventos. RODRÍGUEZ, *ibidem*, p. 50.

participantes españoles y flamencos. Un personaje disfrazado del dios Baco jugaba el papel de juez y seleccionaba al mejor poeta, cuyo premio consistía en bebida y comida. La justa de ingenio finalizó con música instrumental y un baile «tan extravagante como bueno» con Rimonte dirigiendo a los músicos³⁸. El especialista cervantino resalta la semejanza visual de este juego con el cuadro de *Los borrachos* o *El triunfo de Baco* pintado por Velázquez para el rey y propone una tradición arraigada de este tipo de juegos³⁹.

Entre el conjunto de material publicado que reúne algunas descripciones de los entretenimientos cortesanos que se celebraron en los Países Bajos durante este periodo gubernativo se revela, además, una composición poética manuscrita especialmente interesante para este trabajo por la cita directa del músico aragonés. Según Castro, en el texto se caricaturizan los españoles más valorados por los regentes por medio de una sátira política y mordaz, característica de la época. El fragmento localizado es el siguiente⁴⁰:

El doctor Randajo a algunos de los cortesanos de Bruselas. <i>Salutem plurimam dat</i>		
Un muy experto doctor en toda suerte de drogas de Berbería a Bruselas ha llegado por la porta.	de cuyos nombres algunos quise tomar por memoria, por ver si cobran salud de enfermedades tan tontas.	Tras ese seguía después otro de insigne memoria cuyo nombre es don Francisco de Bobal y de Cardona.
Dice que trae medicinas que solo por su olor conforta, y yo hallo por mi cuenta que es verdad cuanto pregoná.	El primero que vi escripto en la primer plana y hoja es Ruymonte o monte ruin, que es todo una misma cosa.	Tras ese el magno verdugo, cuya necedad no es poca; y así, por su gran barreno, cuantos le miran le cocan.
Movido de caridad el buen doctor a su costa ha dado remedios mil a diferentes personas	Quísole poner primero por el más ruin de la tropa, suplico a quien le encontrase que no le haga la mamola	Ese dicen que de vidrios ha gastado una gran copia en remendar sus anteojos, y no sé qué se le antoja. [...]

³⁸ Russell menciona un documento procedente de la Biblioteca Real de Bruselas que especifica que cuando tocaban los ministriles eran dirigidos por Rimonte. RUSSELL, «Pedro Rimonte in Brussels (c. 1600-1614)», p. 187.

³⁹ CASTRO, Adolfo de: *Poetas líricos de los siglos XVI Y XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 1857, vol. 42/2, p. xxii.

⁴⁰ La expresión latina del título se traduce como «Produce gran salud» y juega con el doble sentido de saludo efusivo (*plurimam salutem alicui dicere*) y el resultado de los remedios del doctor. CASTRO, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, vol. 42/2, p. xxiii; SALVÁ, Vicente: *Diccionario latino-español formado sobre el de don Manuel Valbuena*, París, Vicente Salvá, 1846, p. 643. Agradezco a José Sierra su ayuda con el texto latino.

El nombre del doctor que recalca en Bruselas desde la costa de Marruecos es la unión de rendajo (copia imperfecta de algo) y rancajo (punta que se clava en la carne), la fusión de ambas palabras produce un ingenioso juego de palabras que señala el carácter del texto: una caricatura con intencionalidad hiriente. Llama la atención el lugar predominante de Rimonte en el poema. Si como Castro asegura, la burla se destina a los españoles más cercanos a los archiduques, la primera posición del músico en el texto indica una situación privilegiada en la corte. Respecto al contenido, más allá de la más o menos predecible inversión modificada de su apellido original y de aportar una posible razón para transformarlo por parte del músico, la redacción podría informar de la existencia de barba en el rostro del aragonés, como era costumbre dentro de la corte española⁴¹. La mamola generalmente era un gesto de burla que se solía realizar con la mano debajo de la perilla, aunque el concepto se amplía a cualquier gesto burlesco⁴².

El análisis de la continuación de la sátira ayuda a fijar una datación inexistente en el estudio de Castro. El siguiente personaje citado es Francisco López de Mendoza y Mendoza que fue mayordomo del archiduque y general de los tercios en Flandes. Sus apelativos hacen referencia a un ennoblecimiento del término bobo (Bobal) y a la obligación de tomar el apellido de su mujer y mudar su nombre por Francisco de Cardona a partir de su matrimonio. Solo tras la muerte de su esposa en 1591 recobró su casa original⁴³. El apunte de esta «humillación», que trajo consigo numerosos pleitos con su familia política, no indica que la sátira tuviera lugar antes de la muerte de su esposa, sino una intención hiriente de recordarle la eventual pérdida de su linaje debido a una mujer⁴⁴. El almirante llegó a Bruselas ya viudo, el 26 de

⁴¹ La barba también era frecuente entre el clero, sobre todo desde el papado de Clemente VII (1523-1534) hasta el de Inocencio XII (1691-1700). Durante este periodo los retratos de los Sumos Pontífices muestran variados tipos de pelo facial y las diferentes normativas se debaten entre reiterar su prohibición y la obligación de llevarla bien arreglada. FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel: *Historia de la Iglesia en España. Edad Moderna*, Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, 2007, pp. 127, 258; BARRIO GOZALO, Maximiliano: *El clero en la España moderna*, Córdoba, CSIC, 2010, pp. 178 y 245-246.

⁴² MIR, Miguel (introd.): *Correas, Gonzalo. Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana, en que van todos los impresos antes y otra gran copia* (1627), Madrid, Jaime Ratén, 1906, p. 16.

⁴³ Algunos textos adelantan la recuperación de su apellido a la muerte de su suegro, la persona que le obligó a tomar el nombre de armas político «sin mixtura alguna». RODRÍGUEZ, Antonio: «D. Francisco de Mendoza. Almirante de Aragón», en VALERA, Juan (introd.): *Estudios de erudición española. Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, vol. 2, pp. 487-610, especialmente p. 493.

⁴⁴ Antonio Rodríguez lo denomina una condición «humillante y poco decorosa». RODRÍGUEZ, «D. Francisco de Mendoza», p. 493.

julio de 1597 y en febrero de 1603 regresó a España. Teniendo en cuenta que los archiduques llegaron en 1599, el texto tuvo que ser escrito en la franja cronológica que cubre esos cinco años de coincidencia⁴⁵. La utilización de la expresión «insigne memoria» puede deberse a una ironía en referencia a la vanidad de la que le acusa el poema, pero también puede situar su redacción en los días o meses posteriores a su partida en 1603, en referencia a un abandono reciente de la corte. Por tanto, según estos datos, el poema tuvo que ser escrito con anterioridad a la edición de las obras del compositor aragonés mencionado entre sus líneas.

En los años siguientes a la partida de la corte flamenca de Francisco López de Mendoza y Mendoza, el maestro de música de cámara de los dirigentes de los Países Bajos editó dos bellos volúmenes de música religiosa de pequeño tamaño⁴⁶. Ambos ejemplares presentan un aspecto similar con una composición muy cuidada y finamente ornamentada realizada por el impresor flamenco Pierre Phalèse hijo. El libro de misas editado en 1604 se dedica a los príncipes de Bélgica con el propósito expreso de buscar un apoyo financiero para la impresión: «No creo que me sea necesario otro argumento para contar con la fidelidad de vuestro Patrocinio»⁴⁷. Las últimas piezas del volumen se destinan a la liturgia de difuntos y su contenido desvela un destino enfocado a la corte flamenca⁴⁸. Es probable, por la fecha de edición y la presencia del compositor zaragozano en los Países Bajos al menos desde 1601, que estas obras postreras formaran parte de las honras fúnebres celebradas en Bruselas en memoria de la emperatriz María de Austria, madre del archiduque Alberto, fallecida en Madrid el 26 de febrero de 1603⁴⁹. En este contexto, las palabras de la dedicatoria del volumen cobran

⁴⁵ RODRÍGUEZ, «D. Francisco de Mendoza», pp. 519-535; VILLALOBOS Y BENAVIDES, Diego de: *Comentario de las cosas sucedidas en los Países Baxos de Flandes desde el año de 1594 hasta el de 1598*, Madrid, Martín Alegría, 1857, pp. 554-556.

⁴⁶ Sus 220 x 165 mm contrastan con las proporciones de los grandes libros de facistol que solían medir de 420 x 280 mm a 570 x 400 mm, aproximadamente. IZQUIERDO, Julián, MOSQUERA, José A., y SEVILLANO, Justo: *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984.

⁴⁷ «*Neque vero ulteriori mihi opus esse argumento ad conciliandam patrocinii vestri fiduciam censeo*». RIMONTE, Pedro: *Missae sex iv, v et vi vocum*, Amberes, Pierre Phalèse, 1604, dedicatoria, s. f. Edición del texto latino y traducción completa por Francisco Javier Estrada Ramiro en ESTEVE, Eva: *Madrigal y misa La pastorella mia. Ippolito Sabino (c. 1550-1593), Pedro Rimonte (c. 1565-1627)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, en prensa.

⁴⁸ George G. Wagstaff afirma que no ha encontrado una agrupación de cinco responsorios de difuntos semejante en ninguna liturgia hispana. WAGSTAFF, G. Grayson: *Music for the dead: Polyphonic settings of the «Officium» and «Missa pro defunctis» by Spanish and latin american composer before 1630*, (tesis doctoral), University of Texas at Austin, 1995, p. 585.

⁴⁹ Los acontecimientos reales se conmemoraban en diversos puntos geográficos, a veces tiempo después debido a que las noticias tardaban en llegar. GONZÁLEZ TORNEL, Pablo y otros:

un sentido significativo para presentar una música ya conocida en la corte, que pudo servir para reconfortar al soberano de los Países Bajos durante el periodo de luto:

«Acompañando todos los sagrados misterios con los sonoros modos de la música. De aquí, el sosiego y la paz de sus efectos; de aquí, cierta admirable elevación de las mentes humanas; de aquí, finalmente, ese saborear insospechadamente los deleites del cielo [...]. No dudo que estas composiciones musicales nuestras también serán aceptas a los ojos de quienes a sus oídos sonaron con reconocida alabanza»⁵⁰.

El texto muestra ciertas semejanzas con la dedicatoria del *Officio defunctorum* de Tomás Luis de Victoria que, según su propio autor, se compuso para las exequias de María de Austria y fue dedicado a su hija Margarita de Austria, hermana del archiduque Alberto. Se pueden observar algunos elementos comunes que coinciden con el contexto de las obras *pro defunctis* y las relacionan con el duelo en torno al óbito de la primogénita de Carlos I, entre ellas la mención del privilegio de obtener los beneficios celestes y un apoyo previo de los destinatarios. A estos elementos, se une el empleo de la música como vehículo para alcanzar la paz interior en el caso de la dedicatoria de Rimonte:

«Y puesto que estas composiciones las he compuesto con vuestro apoyo, favorable a mi persona y sus frutos solo a vosotros os corresponden [...] Yo, al ver una gran parte de la tierra y del mar sometida bajo los pies de los Austrias, que opción tengo sino que los sin tregua adornan sus cetros con diademas, alcancen en el cielo finalmente su última corona cuyo testimonio en forma de música sagrada y celeste armonía les hago entrega»⁵¹.

Hay que tener en cuenta que los puntos comunes de ambos textos pertenecen a tópicos de la época que en ningún caso prueban de forma inequívoca el destino de su contexto interpretativo, tan solo aportan algunas posibilidades y exponen el pensamiento estético del momento con respecto a la música. Independientemente de las coincidencias filosóficas o espirituales de los pasajes, la edición de Amberes realizada en 1604 se compone de cinco

La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802), Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, (Triunfos barrocos, vol. 1), 2010, pp. 97-132, especialmente p. 52.

⁵⁰ RIMONTE, *Missae sex iv, v et vi*, s. f., en CALAHORRA, *Missae sex*, p. 17.

⁵¹ GONZÁLEZ, Luis J.: «Las dedicatorias latinas de Tomás Luis de Victoria», en SABE, Ana (ed.): *Tomás Luis de Victoria, 1611-2011. Homenaje en el IV centenario de su muerte*, Ávila, Diputación de Ávila, 2011, p. 129. La traducción completa se encuentra en el Centro de Estudios de Tomás Luis de Victoria, accesible en <http://www.tomasluisvictoria.es/node/1656> [última visita el 5 de febrero de 2020].

misas, además de la de *Requiem*, y cuatro de ellas están destinadas a figuras religiosas femeninas: tres a la Virgen y una a santa María Magdalena⁵². El desequilibrio es marcado con respecto a la contemplación de imágenes devocionales masculinas que solo se representan en el volumen por la misa *Lapidabant Stephanu*. Los repertorios en los que destaca el número de piezas musicales consagradas a advocaciones féminas, especialmente las marianas, se destinaban a congregaciones de monjas o a mujeres de alta jerarquía⁵³. No hay que olvidar que María de Austria murió en el convento de las Descalzas Reales, en el que vivía con su hija desde 1582, por lo que la selección de obras que contiene el libro encajaría a la perfección en una edición destinada a honrar su memoria⁵⁴.

Tres años más tarde, Rimonte edita las *Cantiones sacras*. En esta ocasión le dedica la impresión a Felipe III en la epístola introductoria más amplia que incluye en sus obras. La edición añade el escudo del monarca a la izquierda de la dedicatoria con la Cruz de Borgoña y el Toisón de Oro (figs. 3 y 4). La inclusión de las armas de los Austrias no se produce en la edición de sus misas y denota un mayor celo en el agasajo del monarca que en el de sus destinatarios anteriores. La evolución es lógica, ya que en el primer volumen impreso contaba con el beneplácito de los obsequiados, como el propio autor sugiere, por lo que no era tan necesario el esmero en el contenido retórico. Sin embargo, la longitud de la dedicatoria unida al simbolismo figurativo que acompaña la nueva edición revela un mayor énfasis en la búsqueda del favor del rey que, según el compositor, ya había elogiado su música en el pasado:

«No dudo de que me defenderás de toda injusticia y maledicencia, ya que, para mayor alcance de tus alabanzas, y mayor vinculación de mis votos hacia ti, en ocasiones anteriores me has defendido con éxito total»⁵⁵.

⁵² A la Virgen las misas *De beate virgine*, *Ave virgo sanctissima* y *Tota pulchra* y a María Magdalena la titulada *In diebus illis*.

⁵³ MONTFORD, Kimberly: «Convent music: An examination», en POSKA, Allyson M., COUCHMAN, Jane, y MCIVER, Katherine A. (eds.): *The Ashgate research companion to women and gender in early modern Europe*, London y New York, Routledge, 2016, pp. 75-94, especialmente, p. 89.

⁵⁴ La inclusión de la misa a San Sebastián puede hacer referencia al patrón del unigénito de Juana de Austria (Sebastián I de Portugal), fundadora del convento de las Descalzas Reales, en un paralelismo con la santidad de ambas madres y el recuerdo de sus hijos.

⁵⁵ «*Nec dubito, quin ab omni maledicoru[m] iniuria vindicabis, quod laudu[m] tuarum magnitudine, ac meoru[m] prope[n]sione votorum, iam olim meritissime vendicasti*». RIMONTE, Pedro: *Cantiones sacrae*, Amberes, Pierre Phalèse, 1607, dedicatoria, s. f. Edición del texto latino y traducción completa por Francisco Javier Estrada Ramiro en ESTEVE, *Madrigal y misa*.



Fig. 3. Escudo de Felipe III en RIMONTE, Pedro:
Cantiones sacrae, Amberes, Phalèse, 1607, s. f.
(Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 1.4.11 Musica 4).

INVICTISSIMÆ CATHOLICÆ MAIESTATI.



DRÆCLARAS Musicæ modulationes, sacra Cath^a. Ma^{tas}. Ecclesiæ Dei singulari semper fuisse ornamento inficiari nullus audeat, qui sacros Bibliorū fontes primoribus tantū (vt dicitur) labiis prælibauerit in quibus primū illud Arcæ fœderis tabernaculum, augustissimūq; deinde templum, distante Deo fundatum, erectum, ac ornatum, non absque suū Musicorum concentu condecoratum inueniet. Nec immeritō stupebit, cū vel ipsos sacros Vates dulcisono modulamine ad futura edicendum incitatos, vel mīseros quidē rugientis aduersarii stentia oppressos, eadem Musicæ energia liberari, ac leniūs habere conspexerit. Nec verō conciliandæ clarissimæ artis huius dignitati summus omnium Magister deest, ipse nimirum salutis author, qui antequam se crucimolandum traderet, Hymno cūcto, velut sacri iusta funeris decantauit. An fortē præsentificare fas erit, falli spiritum illum veritatis aut fallere, qui cū pōdere, numero, & mēlura omnia exegerit, Ecclesiæ suæ custos non dormiens, neque dormitabundus excubat. Quid verō æternum illud Al-leluia, tremendum ter sanctus, cœlestique cytharædos, horrendos clamores, iucunditas, voces, obstrēpentes sonos arbitrabimur? sed neque qui finxit oculum non considerat, aut qui plantauit aurem non audit: certē intelligendo, imō & eligendo. Et hæc quidem Sacra Cath. Maiest. sub-obscuro fidei lumini non obscura. An Domine fidei ancillari naturā etiam hac in parte potest? Ipsa certē negantes coget, inuitos pertrahet, reluctantēs constringet. Quemadmodum ergo auditum fidei esse sensum sacro Salutis Præcone didicimus, sic eundem disciplinarum omnium, adeoque ipsius rationis, velut patētissimā ianuā naturā distante nouimus. Cuius quidem sensus præstātissimū obiectum numeris sonoris & modis coalescit. Quid ergo eō diuinius naturæ ambitu continetur, quod rationem ipsā tam potenter humanis mētibus insinuat, vt aliquādo etiam velut sibi abreptas, sublimi quodam contemplationis volatu in altum efferat, atque supra se, id est diuinis proximē, statuāt. Neque certē pertinax illa trina asseueratio, eloquentiæ vim in actione consistere (cuius præcipua est pars vox seu prolatio) naturā videtur reluctante edita, cū vox ipsa suauibus quibuscūq; constet, gratilque modulationibus, quibus auditorū animi quoquo versum potētissimē impelluntur, si quid ergo dignitatis rhetoriæ actioni est propriū, id vocis elationi vel depressioni (quæ Musica quædam est) non iniuria acceptum fertur. Verū si quis præclaram hanc artem, vanis ac lasciuīs cantiunculis humanas mentes eneruare obstrēpet, mirisque modis fascinare: non aliud repono, quā pari corruptela. Poësim ipsā, sacris Vatribus ter latram, pari (inquā) correctionis labe contaminari. Quod si nec inde situs Poësi extinctus splēdet, cur suos Musicæ? cū malas mentes etiam sanctissimā quæque conuelleret, in obliquū deorqueret, sūddēque agere non ignoremus. Restat ergo Sacra Cath. Maiest. vt quot dignatum priuilegiis suauissimā hæc modulandi facultas emicat, nimirum quod antiquissimā, quod sacris Vatribus, Regibus, Regūque Dōmino cōprobata, quod sensus fidei, scilicet auditas, suprema quædam sit meta atque obiectum, quod beatissimis cœlitum choris gratissimā, quod humanas mentes sic efferat, vt cœlo inferat: his inquam titulis Cath. Maiest. tuā nō indigna videatur, sed eo potissimē proprioque iura offerenda, quod Ecclesiæ Dei singulare sit ornamentum. Cuius tam præclara strenuissimæ defensionis argumēta attonitis hostium turmis exhibes, vt quod cæteri Diuites diuīs honorum titulis singuli obtinent, rerum pro Ecclesia gestarum gloria, meritorūque pōdere solus exseques. Quam certē hæreditariam gloriam, cū mitissimæ animi tui, clementissimæ manuetudo incredibili dignitatis splendore comitetur, amore patrio flagrantem impulit, vt quod ficiatissimæ subiectionis titulo debere me & agnosco, & lator, etiam inuiolabilis iure gratitudinis redderem. Hoc igitur supplex quā possum ac deest animi submissione facio: nec dubito, quin ab omni maledicorū iniuria vindicabis, quod laudū tuarum magnitudine, & meorū propensione votorum, iam olim meritisimē vindicasti. Deus Opt. Max. Cath. Maiest. tuā diuissime sospitet.

Inuiciss. Maiest. tuæ.

humillimus cliens

Petrus Rimonte.

Aa 2

Fig. 4. Dedicatoria a Felipe III en RIMONTE, Pedro:
Cantiones sacrae, Amberes, Phalèse, 1607, s. f.
 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 1.4.11 Musica 4).

El cambio de destinatario en su epístola introductoria junto con el acento en los medios persuasorios podría revelar asimismo el interés en volver a su tierra natal, tal y como le ocurrió a Tomás Luis de Victoria. El músico abulense exponía en 1583 su deseo de salir de Roma y vivir tranquilamente en su patria en su segundo libro de misas dedicado a Felipe II⁵⁶. Rimonte en 1607, el año de edición de sus *Cantiones sacras*, había rebasado los cuarenta años y contaba con más edad de la que tenía Victoria cuando dedicó sus obras al hijo de Carlos I, por lo que es posible que sintiera una añoranza semejante, tan común en los emigrantes. En esta impresión incluye diez motetes para los domingos de Adviento y Cuaresma, la antífona mariana *Salve Regina* y las lamentaciones de Jeremías para Jueves, Viernes y Sábado Santo. Un repertorio que contrasta con el anterior volumen respecto a las ocasiones litúrgicas que se adornan con polifonía, esta vez, con una sola pieza mariana.

Las razones de la vuelta a España del compositor aragonés en 1614 y la renuncia a un puesto tan relevante y deseado se desconocen, pero con certeza responde a una decisión personal. La determinación pudo estar causada por la crisis financiera de la corte flamenca reflejada en las cuentas, junto con la orden emitida el 31 de marzo de 1613 que decretaba la disminución general de sueldos de los «criados de sus altezas». Es viable que influyeran también las tensiones sociales que se vivían en un territorio en constante conflicto desde 1568 que mantuvo durante ochenta años un ambiente hostil hacia aquellos extranjeros que los neerlandeses consideraban «invasores» y deseaban expulsar⁵⁷. Otra posible razón pudo ser las intrigas de la corte y las envidias generadas ante la cercanía de Rimonte a los gobernadores, como refleja el poema anónimo comentado. Puede que el conjunto de estas circunstancias influyera en su decisión, una miscelánea a la que se pudo sumar la búsqueda de temperaturas más cálidas, un mejor clima e incluso la nostalgia de su tierra o su familia⁵⁸.

Rimonte recibe el permiso de Alberto de Austria para dejar la corte a finales de febrero de 1614 y se le retribuyen los atrasos de su sueldo desde 1607 que ascendieron a cerca de 210 000 maravedíes. A dicha cantidad se

⁵⁶ PERKINS, Leeman L.: *Music in the Age of the Renaissance*, Nueva York, Londres, Norton & Company, 1999, p. 898.

⁵⁷ La guerra continuó hasta 1648, con una breve tregua de doce años de 1609 a 1621. CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», pp. 166-167; RUSSELL, «Pedro Rimonte in Brussels (c. 1600-1614)», p. 190.

⁵⁸ Pedro Calahorra indica que a su vuelta a Zaragoza probablemente vivió con su hermana Catalina en la plaza de la Justicia, ya que ella lo nombra procurador de su dinero y el músico la distingue como su heredera universal y ejecutora de los sufragios que ordena en su testamento. CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», pp. 168-170.

le añade el pago de las 1500 libras belgas que se le conceden para retornar a su país⁵⁹. El último cobro parece que se demoró más de lo esperado por el músico, que acudió al confesor del duque de Borgoña y presidente del Consejo de Flandes, fray Íñigo de Brizuela, para acelerar el proceso. El padre dominico escribió una carta a Louis Verreycken, auditor del Concejo, en unos términos que dejan entrever una cierta expectación o impaciencia por parte de Rimonte por regresar a su patria. La breve epístola del religioso se expresa en términos concisos:

«Ruymonte, maestro de música de la cámara de Sus Altezas, me ha dicho que está en manos de v[uestra] m[erced] un negocio que tiene, pidiéndome suplique a v[uestra] m[erced] lo despache con brevedad, porque no querría dilatar su jornada a España. Yo se lo suplico a v[uestra] m[erced] a quien [guarde] Nuestro Señor muchos años como desseo. Brusselas, 14 de marzo. Fray Íñigo de Brizuela»⁶⁰.

La instancia se muestra efectiva y el visto bueno de la retribución económica se firma cuatro días después, el 18 de marzo de 1614. Sin embargo, su regreso no es inmediato, el 4 de abril de 1614 todavía se encuentra en Bruselas, donde firma la dedicatoria de su última edición titulada *Parnaso español*. Los madrigales y villancicos impresos probablemente habían sido interpretados en la corte de los príncipes gobernadores con anterioridad y debido a una costumbre cortesana posterior se ha propuesto al propio Rimonte como posible autor de un número indeterminado de los textos musicados incluidos⁶¹.

La interpretación de algunas de las obras polifónicas contenidas en la edición pudo haberse realizado en Bruselas el 18 de febrero de 1608, ocasión en la que se celebró el lunes de Carnaval. Para los festejos de la conmemoración se construyó un artefacto de grandes proporciones que representaba al monte Parnaso, del que salían rayos y truenos. La edificación efímera servía de escenario a hombres y mujeres de la corte disfrazados de persona-

⁵⁹ RUSSELL, «Pedro Rimonte in Brussels (c. 1600-1614)», p. 190.

⁶⁰ PINCHART, Alexandre: *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits*, Gante, Vanderhaeghen, 1881, p. 184.

⁶¹ Según Eva Llergo todos los villancicos son religiosos y la mayoría se destinan a la Navidad. La autoría de los textos por Rimonte, propuesta por Eva Llergo y Esther Borrego, es tan solo una posibilidad, muy sugerente, que carece de momento de pruebas documentales. LLERGO, Eva: *El villancico en la Real Capilla de Madrid en el siglo XVII: dimensión genérica, espectacular y social*, (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 81-82; BORREGO, Esther: «Los autores de las letras de los villancicos de la Capilla Real de Madrid (siglo XVIII) ¿anonimia como costumbre u ocultamiento de identidades?», en *Revista de Musicología*, 25/2 (2012), pp. 97-129, especialmente p. 104, nota 24.

jes mitológicos acordes con la escena representada. La coincidencia de los elementos simbólicos detallados durante la celebración de la fiesta con la portada de la edición musical de Rimonte es marcada y muestra una tradición firmemente asentada de la fabulosa morada de las musas en el seno del ambiente cortesano de los soberanos. El monte y sus personajes se describen de la siguiente manera:

«A un lado de lo más alto estaba la fuente Helicon y della salia volando una pintura del caballo Pegaso con tanta perfición [sic] hecha que todos aguardaban a ver si relinchaba para discernir si era natural o pintado. En lo más alto desta montaña estaba un sol. [...] en el medio de la montaña, estaba Apolo con las nueve musas, con instrumentos en las manos: Apolo en medio con una arpa, las cuatro musas a un lado y las otras a otro. Todas tenían diferentes instrumentos, cual cítara, laúd, corneta, flauta, bigüela, violón, guitarra, salterio y cornamusa. Apolo estaba cercado de rayos de fuego [...] Estando en la forma referida, Apolo y las musas exercitaron sus instrumentos con tal suavidad que mostraban bien ser discípulas de Apolo y ser él el maestro desta sonora capilla»⁶².

La lógica relación de la obra impresa en 1614 con el pasado de Rimonte no impide que esta edición también incluya una mirada hacia el futuro y una preparación estratégica de su inminente vuelta a España reflejada en el dignatario al que se destina el volumen, en esta ocasión Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma y primer ministro de Felipe III⁶³. En el lugar más visible, la cubierta, añade el escudo del valido del rey acompañado de un conjunto de referencias clásicas que se combinan en un despliegue loatorio con la intención de conseguir el patronazgo del aristócrata⁶⁴. Al igual que en la primera dedicatoria, Rimonte alude directamente a la búsqueda de financiación, pero en este caso menciona los gustos del duque:

⁶² RODRÍGUEZ, «Correspondencia de la Infanta», p. 53. El proyecto del Parnaso fue concebido por «D.^a Vicenta» y construido por Vincencio Vincislao. RODRÍGUEZ, «Correspondencia de la Infanta», pp. 50-59. Para una descripción detallada de la portada de *Parnaso español* véase el apartado dedicado a esta edición en «obra».

⁶³ Gran aficionado a la música, el duque cantaba, tocaba hábilmente la viola y destacaba sobre todo en la danza. VICENTE, Alfonso de: «Un rey y un valido danzarines», en *El órgano de la Colegiata de Lerma, historia y restauración*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 10-13.

⁶⁴ Según Kirk, los músicos que dedicaron al privado del rey (y controlador de las arcas reales) sus obras lo hacían con el objetivo de que el primer ministro financiara sus impresiones. Entre ellos se encuentran Antonio Mogavero, Stefano Limido y Giovanni Pietro Flaccomio. KIRK, Douglas: «Instrumental Music in Lerma», en *Early Music*, 23/3 (1995), pp. 393-408, especialmente p. 393.

«Por ser de versos y música (cosa de que v[uestra] ex[celencia] siempre a gustado) espero tendrán el lugar de las demás sçiencias y artes [...], causa bastante para que con seguridad puedan salir a la luz»⁶⁵.

El fragmento evidencia el conocimiento de las inclinaciones artísticas del primer ministro y, por tanto, un trato personal anterior que podría remontarse a los enlaces reales. Unos encuentros a los que el clérigo zaragozano también pudo referirse al recordar en su dedicatoria impresa de 1607 los halagos y la defensa de su música por parte del monarca. No hay constancia documental de una financiación proveniente de las arcas reales para la publicación del libro, pero su impresión indica que existió al menos la suficiente solvencia económica para realizarla y el número de ejemplares conservados señala un éxito considerable⁶⁶. Una vez concluidas sus tareas en Flandes, y abonado el terreno para su futura actividad en España, Rimonte regresa a su tierra cumplidos ya los cuarenta y nueve años, y con una pequeña fortuna en su poder⁶⁷. Aunque la fecha de su retorno definitivo ha sido polémica debido a diversas erratas y a la inclusión de información no documentada en la bibliografía precedente, actualmente no hay duda en que tuvo lugar en 1614⁶⁸.

Tres años después de la partida del compositor aragonés, los príncipes gobernadores de los Países Bajos encargaron una serie de cuadros al óleo a Jan Brueghel, pintor en la corte desde 1606 y compañero de Rimonte durante más de un lustro como parte del servicio perteneciente a la cámara.

⁶⁵ RIMONTE, Pedro: *Parnaso español de madrigales y villancicos a quatro, cinco y seys*, Amberes, Pierre Phalèse, 1614, dedicatoria.

⁶⁶ Se documentan al menos siete ejemplares: cuatro impresos y tres manuscritos. Para su localización véase el apartado «obra» de este artículo.

⁶⁷ Para calcular lo que suponía la cantidad de maravedíes que atesoró Rimonte a su regreso es interesante la comparación con su sueldo en 1613 (60 000 mrs.) o las tablas de rentas anuales de los maestros de capilla en la segunda mitad del siglo XVI en la que se localiza el de Turnhout, por ejemplo, en 1574 en la capilla real (73 000 mrs.), cantidades a las que habría que sumar el pago en especie. RUSSELL, «Pedro Rimonte in Brussels (c. 1600-1614)», pp. 185-186, 190; SUÁREZ-PAJARES, Javier: «Capítulo 6. Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero», en GRIFFITHS, John, y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, pp. 149-197.

⁶⁸ Alguna bibliografía actual todavía incluye 1622, la fecha sin documentar propuesta por Latassa en el siglo XVIII, como el año de retorno. LATASSA Y ORTÍN, Félix de: *Biblioteca Nueva de Escritores Aragoneses*, 2 vols, Pamplona, Joaquín de Domingo, 1799. La fecha se repite hoy en la actualidad en HUDSON, «Rimonte [Ruimonte, Ruymonte], Pedro»; ZYWIEZT, Michael: «Rimonte, Ruimonte, Ruymonte, Pedro», en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil*, Kassel, Bärenreiter, 2005, vol. 14, c. 137; Para una aclaración sobre el tema véase ESTEVE, «Pedro Rimonte (c. 1565-1627): Análisis historiográfico».

Las obras debían representar los cinco sentidos del hombre y se realizaron en colaboración artística con Pedro Pablo Rubens. La serie muestra un conjunto de elementos retóricos que representan la paz y el buen gobierno realizado en tierras neerlandesas tras la firma de la tregua con la monarquía hispánica. En el cuadro dedicado al sentido del oído se incluyen varias partituras. La principal, cerca de la sección central del cuadro, consiste en una colección de madrigales a seis voces en partes sueltas que fueron impresas en 1603 y compuestas por Peter Philips, organista al servicio de los archiduques de Austria⁶⁹. En la sección inferior se representan dos cánones anónimos con textos religiosos, de los cuales se ha sugerido que Rimonte pudo ser el autor de alguno de ellos⁷⁰. El fragmento musical que se inicia con las palabras *Auditui meo* se ha atribuido tentativamente también a Peter Philips por la utilización de bajo continuo.

La otra composición anónima, situada al pie de la pintura, muestra un folio manuscrito cuyo texto comienza *Beati qui audiunt*. Sus dos voces presentan sendas indicaciones de cánones concurrentes: quinta superior en el *altus* y cuarta descendente en el tenor durante toda la pieza⁷¹. Exactamente los mismos intervalos que Rimonte utiliza de forma simultánea en los cánones del *Agnus Dei* de las misas de *Beata Virgine* e *In diebus illis*, ambas impresas un año después de la edición de Peter Phillips representada en el cuadro y las dos incluidas dentro de un volumen dedicado a los archiduques⁷². Aunque esta técnica es común durante el Renacimiento, a principios del siglo XVII se presenta como un recurso arcaico o simbólico que acerca las posibilidades de autoría a un músico que sus antiguos patronos no olvidan⁷³,

⁶⁹ El propio cuadro identifica al autor como «Pietro Philippi inglese» y la imagen reproducida se corresponde con *Il secondo libro de madrigali*, Amberes, Pietro Phalese, 1603 dedicado a los príncipes Alberto e Isabel.

⁷⁰ SIERRA, JOSÉ: «Pintura sonora: La música escrita en el cuadro *El Oído* de Jan Brueghel Develours (1568-1625) y Pedro Pablo Rubens (1577-1640)», en *Revista de Musicología*, 28/2 (2005), pp. 1149-1163, especialmente p. 1151.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 1151, 1160-1163.

⁷² En el segundo *Agnus* de la misa de *Beata Virgine*, el *altus* indica un *canon in diapente* y el tenor un *canon in subdiatessaron*, las mismas expresiones, voces e intervalos que la partitura del cuadro, pero con distinto diseño melódico. En el segundo *Agnus* de la misa *In diebus illis*, los dos cánones se aplican desde la voz del *altus*. CALAHORRA, *Missae sex*, pp. 23-24, 89-91, 122-125.

⁷³ Antonio Rodríguez Villa destaca la insistencia de Isabel Clara Eugenia en interesarse por aquellos criados que han dejado su casa, un apego reflejado en la documentación epistolar de la hermana de Felipe III con el duque de Lerma. RODRÍGUEZ, «Correspondencia de la Infanta», p. 84. La carta de recomendación del músico escrita por Alberto de Austria en 1621 prueba que la relación con Rimonte continúa y se recordaba con satisfacción, incluso siete años después de su marcha. CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», p. 167.

aquel *bien amié* de los donantes del óleo que dejó impresa su inclinación por los mismos intervalos canónicos simultáneos en las secciones finales de sus obras más trascendentes. Para mayor coincidencia, la temática de la pintura se conecta directamente con las palabras que acompañaron al volumen de música sacra del músico aragonés editado en 1607:

«Pues hemos aprendido cómo el oído es el sentido de la fidelidad en la sagrada predicación de la Salvación y así mismo lo conocemos como una puerta bien abierta, atenta al dictado de la naturaleza, para captar todas las enseñanzas, incluso para la razón misma. Y precisamente la materia más importante de este sentido está totalmente hermanada con las cantidades de los intervalos sonoros y los ritmos. [...] cuando la voz misma acompaña con algunas melodías dulces y agradables, con las cuales los espíritus de los oyentes son impulsados de manera poderosísima en expansión»⁷⁴.

Tras el retorno a la tierra que lo vio nacer, el músico zaragozano se dedicó a impartir clases de música y entre sus primeros alumnos se encontraba Diego de Pontac. En su *Discurso [...] remitido al racionero Manuel Correa* en 1633, Pontac menciona que tuvo tres profesores en Zaragoza: Juan Pujol, que se trasladó a Barcelona en 1612, Francisco Berje que murió dos años más tarde y Rimonte que llegó a la ciudad cuando Pontac contaba con unos once o doce años y que lógicamente prosiguió con su educación de forma continuada o sin grandes interrupciones⁷⁵. Los censos localizados más tempranos de la estancia de Rimonte en Zaragoza datan de 1617. Al año siguiente se registra el primero de sus dos testamentos en el que afirma estar sano, pide ser enterrado en la basílica de Santa Engracia y nombra a su hermana Catalina responsable de la ejecución de sus últimas disposiciones⁷⁶.

Se documentan cobros anuales destinados al compositor zaragozano procedentes de diversos lugares, generalmente del norte de la Península, lo que revela que mantiene una actividad económica⁷⁷. El motivo de los cobros se desconoce, quizá gracias a las dedicatorias de sus ediciones anteriores

⁷⁴ RIMONTE, *Cantiones sacrae*, en ESTEVE, *Madrigal y misa*.

⁷⁵ «Que de edad de nueve años me empearon mis padres a encaminar a tratar de música, y en la Iglesia de Zaragoza, siendo seyse, aprendí a cantar con Pujol y Francisco Berje y vn poco contrapunto. Y con Rimonte en dicha ciudad de Zaragossa empece à contrapunto sobre tiple, y de concierto». En PEDRELL, Felipe: *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Palau de la Diputació, 1908-9, vol. 2, p. 246.

⁷⁶ El testamento se firma con fecha del 19 de septiembre de 1618. CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», pp. 167 y 170.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 167.

consiguió ciertas rentas de la Corona como señala Latassa⁷⁸. Sin embargo, parece más probable por la diversa procedencia de los pagos una actividad musical, pedagógica o comercial; unas ocupaciones que pudo combinar en los trece años que vivió en Zaragoza tras su retorno⁷⁹. Las ganancias no parecen ser suficientes y el músico pide ayuda al archiduque Alberto para conseguir una canonjía en la seo de Zaragoza a la que podía acceder por su condición de presbítero. La carta de recomendación del gobernador general de los Países Bajos refleja la estima que le profesaba:

«Al muy illustre y reverendísimo señor, don Pedro González de Mendoza, arzobispo de Zaragoza:

[El] muy illustre y reverendísimo señor, don Pedro Rimonte, maestro de música que ha sido de mi capilla y de mi cámara, me ha hecho representar que desea ser proveído de una canonjía dessa Iglesia y por hauerme servido algunos años con mucha puntualidad y satisfacción, he querido pedir a vuestra señoría por esta le tenga por muy encomendado en las vacantes de canonjías que se ofrescieren en essa Iglesia, que por las razones referidas estimaré en mucho toda la merced que rescuiere desta mi intercesión de vuestra señoría.

Nuestro señor su muy illustre y reverendísima persona guarde como deseo

De Bruselas, a 27 de henero de 1621

A lo que vuestra señoría ordenare

Alberto»⁸⁰.

El texto, redactado unos meses antes de la muerte de Alberto VII de Austria, es el último gesto de ayuda y agradecimiento del soberano de los Países Bajos hacia Rimonte y es posible que su esposa, organizadora de tantos pasatiempos en la corte, mediara o colaborara en esta recomendación⁸¹. Los términos de la epístola, en la que el archiduque confirma su agrado por los servicios del músico («por hauerme servido algunos años con mucha puntualidad y satisfacción»), y la determinación de redactar y enviar el mensaje para ayudar a su servidor siete años después de su marcha son muestras del aprecio del matrimonio por el músico. Una estima que ya se había manifestado con anterioridad con la inclusión del aragonés en su capilla al menos desde 1595, la asignación de sus relevantes cargos, la conservación del puesto como responsable de los intérpretes más cercanos a los soberanos

⁷⁸ «El rey católico le franqueó los honores y rentas de su capilla». LATASSA Y ORTÍN, *Biblioteca Nueva de Escritores Aragoneses*, p. 312.

⁷⁹ La herencia de su hermana Catalina viuda, aumenta debido a una considerable actividad mercantil. CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», p. 169.

⁸⁰ CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», p. 167.

⁸¹ No hay que olvidar su desvelo por el servicio que retornó a España desde la corte neerlandesa. RODRÍGUEZ, «Correspondencia de la Infanta», p. 84.

en Bruselas y una alta asignación salarial en relación con otros compañeros músicos de la corte a la que se sumaban gratificaciones especiales. Además, destacan los términos con que Alberto de Austria se refiere al compositor en los documentos conservados, el permiso y la ayuda económica que recibió cuando decidió volver a su tierra y el protagonismo del músico en las sátiras cortesanas centradas en los hombres de confianza del archiduque.

Quizá para compensar el escaso éxito de la solicitud destinada al arzobispo, o debido a otro tipo de contactos, Rimonte fue nombrado «Comisario y Familiar del Santo Oficio de la Inquisición» sobre esas fechas⁸². Dicho cargo, destinado al clero secular a menudo con formación universitaria o alto nivel cultural, tenía como función principal participar en las investigaciones y tomar declaración a los testigos en los procesos inquisitoriales. Aunque los comisarios no contaban con un salario fijo, recibían pagas a menudo diarias por los trabajos encargados por el Tribunal⁸³.

El 28 de noviembre de 1627 Pedro Rimonte volvía a realizar un nuevo testamento, en esta ocasión afectado por una grave enfermedad que no le permitió siquiera realizar la firma y murió dos días más tarde con sesenta y dos años en Zaragoza. Su defunción se inscribió en los libros de la parroquia de la Magdalena y su cuerpo se enterró en el convento de San Lázaro (fig. 5) por expreso deseo del compositor en sus últimas voluntades, debido a que su hermana Catalina poseía una capilla destinada a los sepulcros familiares dentro del edificio. Al mes siguiente, moría también Sebastián Aguilera de Heredia con sesenta y seis años, con quien compartió carrera musical en Zaragoza y posiblemente muchas otras vivencias⁸⁴. Ambos músicos dejaron atrás una ciudad inmersa en una intensa actividad financiera y mercantil, con una universidad inaugurada en 1583 y una imprenta asentada que ese mismo año había editado una de las obras maestras del Barroco español: *Sueños y discursos*⁸⁵.

⁸² CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», p. 163. No es el único músico conocido que ostenta este cargo. Baltasar Gálvez, sacabuche en la catedral de Sigüenza, que disfruta de un trato de favor por parte del cabildo, era familiar de la Inquisición en 1604 y fue nombrado alcalde de Sigüenza en 1607. SUÁREZ-PAJARES, JAVIER: *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid, ICCMU, 2004, vol. 1, p. 176.

⁸³ LAHOZ, JOSÉ M.: «Una perspectiva de los funcionarios del Santo Oficio», en *Revista de la Inquisición*, 9 (2000), pp. 113-180, especialmente, p. 120.

⁸⁴ CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», p. 170.

⁸⁵ QUEVEDO, FRANCISCO DE: *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, Zaragoza, Pedro Cabarte, 1627.

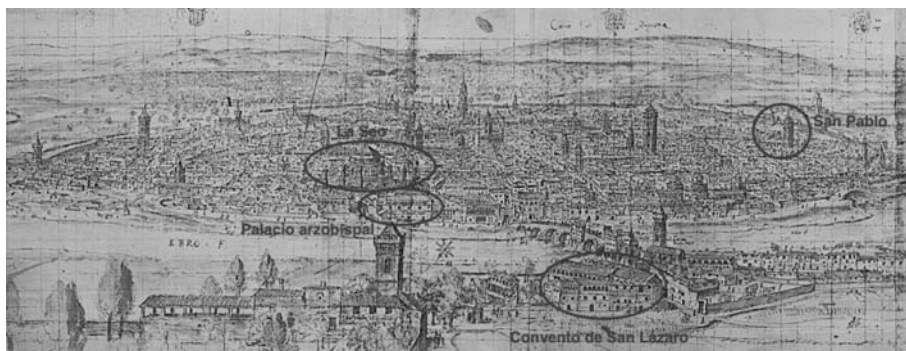


Fig. 5. Anton van den Wyngaerde. *Panorámica de Zaragoza*, 1563.
(Viena, Österreichische Nationalbibliothek).

La realización de este estudio se ha basado en la combinación de un examen bibliográfico previo junto con el análisis de datos, la incorporación de nueva información y una contextualización general de la vida del compositor aragonés que incluye las relaciones de poder, patrocinio y servidumbre que rodearon al músico. La búsqueda de una biografía social o analítica en ningún caso invalida las investigaciones anteriores, sino que las revaloriza y se fundamenta en ellas para avanzar con nuevas perspectivas y metodologías contemporáneas. La ampliación del enfoque temático nunca se hubiera podido llevar a cabo sin la información previa obtenida por musicólogos que dedicaron su vida a avanzar en el conocimiento científico y asentaron las bases de las indagaciones actuales.

Gracias al procedimiento de consulta e interpretación de las fuentes se ha podido presentar el panorama social que rodeó el nacimiento de Pedro Rimonte en la ciudad de Zaragoza, los indicios de su presencia en extraordinarios acontecimientos reales de exhibición y propaganda de poder, su excelente relación con los soberanos de los Países Bajos y su posible conexión con otros círculos de artistas que coincidieron con él a lo largo de su vida y crearon nuevas vías de circulación musical. Se ha documentado, además, la pertenencia del compositor a la capilla de Alberto de Austria desde 1595, su nombramiento como músico de cámara en 1598, su participación en entremeses y sátiras cortesanas cuyos objetivos iban más allá de la mera diversión, su impaciencia por volver a España y algunas circunstancias para las que sus obras pudieron ser compuestas o interpretadas. El conjunto de toda la información, por tanto, además de completar su biografía acerca al lector a la sociedad y a la estética quinientista.

OBRA

Después de consultar una amplia bibliografía sobre Pedro Rimonte no se han encontrado ediciones que reúnan con detalle la descripción física de su producción musical completa (conservada y perdida) y sus transcripciones posteriores, cuando ya han pasado más de quinientos años de la impresión del primer catálogo que incluye alguna de sus obras⁸⁶. Actualmente ni la voz «Rimonte, Pedro» del *New Grove Online* ni la de la *MGG* incluyen la misa de *La pastorela mía* entre su producción musical, a pesar de estar citada en el catálogo del Archivo del Real Monasterio de El Escorial realizado por Cosme José de Benito en 1872 y en varios estudios posteriores⁸⁷. El *RISM* menciona únicamente las obras impresas con algunas versiones manuscritas de las mismas y el *Census-catalogue* solo incluye dos copias a mano de *El Parnaso*⁸⁸. Ante las carencias detectadas en este panorama general se ha considerado pertinente la localización y exposición de la información básica conocida hasta el momento de su obra, completada con los datos proporcionados por la consulta de las fuentes primarias para evitar la reproducción de equívocos⁸⁹.

En primer lugar, se exponen los impresos por orden cronológico y todas sus copias localizadas tanto editadas como manuscritas, a continuación se describen las composiciones conservadas exclusivamente en versiones copiadas a mano. Se anota la catalogación de cada uno realizada por el Repertorio internacional de fuentes musicales (*RISM*) y la serie a la que pertenece

⁸⁶ Se citan las *Cantiones sacrae* en DRAUD, Georg: *Bibliotheca classica: siue catalogus officinalis*, Franckfurt, Pierre Kopf, 1611, p. 1211.

⁸⁷ BENITO, Cosme J. de: «Catálogo por orden alfabético de los autores de obras musicales, y del número que hay de estos en los Archivos del Real Monasterio de Sn. Lorenzo del Escorial», 17 de noviembre de 1872, p. 99 (Madrid, Biblioteca Nacional, mss/13416, otra copia de 1875 en el mismo centro, signatura M/1281); CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», p. 180; RUSSELL, «Pedro Rimonte in Brussels (c. 1600-1614)», p. 194. Véase HUDSON, «Rimonte [Ruimonte, Ruymonte], Pedro»; ZWIETZ, Michael: «Rimonte, Ruimonte, Ruymonte, Pedro».

⁸⁸ *Répertoire International des sources musicales. Einzeldrucke vor 1800*, RISM A/1/7. Kassel, Basel, Barenreiter, 1978, vol. 7, p. 186; *Census-catalogue of manuscript sources of polyphonic music, 1400-1550*, Hänssler-Verlag, American Institute of Musicology, 1988, Renaissance Manuscripts Studies, vol. 5, p. 223; URCHUEGUÍA, Cristina: *Die mehrstimmige Messe in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika (ca. 1490-1630)*, München, Henle, 2005, pp. 46-47.

⁸⁹ Agradezco la ayuda prestada para esta sección a Henrietta Danker de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel; Andrew Gough y Fiona McHenry y de la British Library de Londres; a Marta Bardano de la Bibliothèque Nationale de France en París; a Alberto Cebo-lla para el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza; y a José Sierra y José Luis del Valle para el Archivo de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

cuando han sido citados. Si no han sido catalogados por el *RISM*, se incluyen las siglas del archivo según las normas establecidas por este catálogo internacional y su signatura. Le sigue el título completo (con distintos tipos y tamaños de letra a imitación del ejemplar original), la descripción física, particularidades de la portada y la dedicatoria, los ejemplares conservados y perdidos documentados y, por último, las ediciones modernas por orden cronológico. Las medidas de la caja se refieren exclusivamente a los folios con pentagrama musical. Los datos se extraen de los ejemplares originales o de las ediciones de la obra completa de cada volumen al no ser que se especifique otra bibliografía.

1. *Missae sex* (RISM A/I: R 1712)

Título completo

MISSAE SEX IV, V ET VI VOCUM AUCTORE PETRO RIMONTE, magistro musicae capellae et cubiculi suarum celsitudinum / ANTVERPIAE, apud Petrum Phalesium, M.DCIV.

Descripción física

Papel, 220 x 165 mm con caja de 180 x 135 mm. Seis voces divididas en cuadernillos de 24 (*tenor y bassus*), 25 (*cantus*), 26 (*altus y sextus*) y 27 (*quintus*) folios. Al final del *cantus*, *altus* y *sextus* se encuentra una página en blanco con un adorno romboidal en el centro formado a base de motivos vegetales⁹⁰. Tipografía literaria romana con letras capitales de varios tamaños adornadas con motivos vegetales, animales y antropomorfos. Solamente la dedicatoria utiliza letra cursiva. Notación mensural blanca impresa con tipos móviles.

Portada

Texto rodeado de una ancha orla decorativa con motivos vegetales y extremos lineales. Bajo el título, el autor y el nombre de la voz correspondiente se representa la imagen del rey David encerrada en un círculo que contiene el lema *Laudate Dominum in psalterio et cithara* (fragmentos del salmo 150). El rey toca un arpa medieval rodeado de arquitectura renacentista con uti-

⁹⁰ Es común en la música editada por el impresor y se encuentran diseños semejantes utilizados en las contraportadas de *Selectissima elegantis sima que gallica, itálica et latina in guiteria ludenda*, Lovaina, Petrum Phalesium, 1570; *Leviorum carminum [...] premier liure de danseries*, Lovaina, Petrum Phalesium, 1571 o en *Duijtsch Musijck Boeck*, Lovaina, Petrum Phalesium, 1572. El adorno se reproduce en CALAHORRA, *Missae sex*, p. 58.

lización de perspectiva. En las esquinas superiores de la sección exterior del círculo se dibujan dos libros abiertos con pautadas musicales⁹¹. Debajo de la imagen se especifica la ciudad, imprenta y año⁹².

Dedicatoria y escudo

Ofrecido a los príncipes de Bélgica Alberto VII de Austria e Isabel Clara Eugenia. Franja superior ornamental en la cabecera de la dedicatoria con rostro antropomorfo ataviado de tocado vegetal en el centro rodeado de adornos semicirculares de los que parten dos cabezas de seres fantásticos de cuya boca salen motivos vegetales y animales. Cabecera de tres líneas a las que se añaden veintidós renglones de texto en letra cursiva más la firma a tres alturas. Todos sus cuadernillos carecen de escudo de armas.

Ejemplares impresos conservados

- Londres, British Libray, Music Collections D.218. Seis cuadernillos: *cantus, altus, tenor, bassus, quintus, sextus*.
- Londres, British Libray, Music Collections D.218.a. Solo la voz del *bassus*.

Ejemplares perdidos documentados

- Lisboa, Colección del rey Joao IV de Portugal. Primera parte del índice de su colección bibliográfica impresa en Porto, 1649, p. 502, caja 39 n.º 916⁹³.
- Annecy, Iglesia Colegiata de Notre Dame, inventario realizado por Claude-Louis Masson en 1661⁹⁴.

⁹¹ La composición gráfica del rey David que identifica a Pierre Phalèse hijo se comienza a utilizar en las portadas que imprime hacia finales del siglo XVI en ediciones como *Il vago alboreto di madrigali et canzoni a quattri voci* (Amberes, Pietro Phalesio, 1597) o *Le rossignol musical des chansons de diverses et excellens authours* (Amberes, Pietro Phalesio, 1598).

⁹² Imágenes de la portada del *cantus*, el índice y la dedicatoria en CALAHORRA, *Missae sex*, s. p. y pp. 15-16.

⁹³ VASCONCELOS, Joaquim: *Primeira parte do index da livraria de mvica do muyto alto, e poderoso rey dom Joao IV, nosso senhor, por orden de sua mag. por Paulo Craesbeck, anno 1649*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1874, p. 506.

⁹⁴ DUFOURCO, Norbert: «Un inventaire de la musique religieuse de la collegiale Notre-Dame d'Annecy 1661», en *Revue de Musicologie*, 41/117 (1958), pp. 38-59, especialmente pp. 44-47.

Ediciones musicales modernas

- TURNER, Bruno: *De profundis clamavi*, Londres, Mapamundi, 1979. Serie A: Portuguese Church Music, n.º 46.
- CALAHORRA, Pedro: *Missae sex iv. v. et vi. vocum. Pedro Ruimonte*, Zaragoza, Sociedad Española de Musicología, 1982. Transcripción del volumen completo.

2. Cantiones sacrae (RISM A/I: R 1711)*Título completo*

CANTIONES SACRAE IV. V. VI. ET VII. VOCUM ET HIEREMIAE PROPHETAE LAMENTATIONES SEX VOCUM. AUTHORE PETRO RIMONTE / ANTVERPIAE apud Petrum Phalesium, M.DCVII.

Descripción física

Papel de 220 x 165 mm con caja de 180 x 135 mm. Voces divididas por cuadernillos. El cuaderno de tenor, único impreso conservado, consta de 18 folios. En el papel sobrante de las últimas páginas se incluye la melodía del bajo de las lecciones segunda y tercera para el Sábado Santo. Tipografía romana con letras capitales de varios tamaños adornadas con motivos vegetales, frutales y antropomorfos. Notación mensural blanca impresa con tipos móviles.

Portada

Similar a las *Missae sex* (1604) en tamaño, aspecto físico y ornamentación. Texto rodeado de una ancha orla con motivos vegetales y extremos lineales con el mismo diseño y dibujo que las misas. Bajo el título, el autor y el nombre de la voz correspondiente se representa la imagen del rey David encerrada en un círculo que contiene el lema *Laudate Dominum in psalterio et cithara*. El rey toca un arpa medieval rodeado de arquitectura renacentista con utilización de perspectiva. En las esquinas superiores de la sección exterior del círculo se dibujan dos libros abiertos con pauta musical. Debajo de la imagen se especifica la ciudad, imprenta y año⁹⁵.

⁹⁵ Imágenes de la portada del tenor, el índice y el incipit de cada obra en CALAHORRA, Pedro: «Un S. O. S. musicológico. *Cantiones sacrae iv.v.vi et vocum et Hieremiae prophetar lamentationes sex vocum. Auctore petro Rimonte. Antverpiae apud Petrum Phalesium*», en *Nassarre*, 2/ 1 (1986), pp. 165-172.

Dedicatoria y escudo

Ofrecido a Felipe III. La dedicatoria ocupa una página completa sin orla ni ornamentación añadida a excepción de la letra capital «P» con adornos vegetales similares a los utilizados en los folios con música, pero de menor tamaño que las estampadas en las páginas principales. Cabecera de una línea a la que se suman cuarenta y seis renglones de texto más la firma a tres alturas. En la misma abertura de la dedicatoria a la izquierda, impreso en el verso del folio de la portada, se encuentra un grabado de dimensiones 104 x 100 mm que muestra las armas de Felipe III en el centro de su composición (véanse figs. 3 y 4)⁹⁶. El escudo coronado está rodeado por el collar de la Orden del Toisón de Oro y se apoya en los bastones de Borgoña cruzados por detrás a modo de soporte. El bastón o cruz de san Andrés es custodiado por dos leones de gran tamaño que sujetan con una garra un extremo del aspa y apoyan la otra en el blasón. Las fieras, cada una a un lado y orientadas de frente sobre sus patas traseras en una posición simétrica típica de la heráldica simbolizaban el poder, la fortaleza y la justicia⁹⁷.

Ejemplares impresos conservados

- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 1.4.11 Musica (4). Solo el cuadernillo del tenor.

Ejemplares manuscritos conservados

- Albarracín, Archivo Musical de la Catedral, LP II, ff. 1v-46r⁹⁸. Libro de coro de 560 x 330 mm. Encuadernación original en cuero con cantoneras metálicas. En 1984 mostraba un orificio de bala. En la restauración se añadió una hoja de guarda al inicio y final sumando un total de 65 folios (2+61+2) en la actualidad de los que falta el primero y el 48. La disposición de las seis voces es *cantus*, *altus*, tenor / *altus*, tenor, bajo. Letras capitales sin ornamentación o cuando se dibuja es muy modesta⁹⁹.

⁹⁶ La existencia del escudo de armas y el inicio de la dedicatoria ya habían sido mencionadas en SCHMIEDER, Wolfgang: *Musik. Alte Drucke bis etwa 1750*, Frankfurt, Main, Klostermann, 1967, p. 275, n.º 377.

⁹⁷ BECKER, Udo: *Enciclopedia de los símbolos*, México, Océano, 1998, pp. 186-187; CIRLOT, Juan E.: *Diccionarios de símbolos tradicionales*, Barcelona, Luis Miracle, 1959, p. 278.

⁹⁸ Este manuscrito, junto con las lamentaciones de Palestrina copiadas en E-Boc 11bis (ca. 1600), constituyen los primeros ciclos de lamentaciones completos conservados en la península ibérica para los tres nocturnos de maitines de Jueves a Sábado Santo. KENDRICK, Robert L.: *Singing Jeremiah Music and Meaning in Holy Week*, Indianápolis, Indiana University Press, 2014, pp. 19-20.

⁹⁹ MUNETA, Jesús M.: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Albarracín*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, pp. 23-26, n.º 6-14.

Ediciones modernas

- IZQUIERDO, Joan, y MARGULES, Anna (eds.): *Pedro Ruimonte (1565-1627). Lamentationes Hieremiae prophetae sex vocum*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, Polifonía Aragonesa XIV, pp. 38-162.

3. *Parnaso español* (RISM A/I: R 1713)*Título completo*

PARNASO ESPAÑOL DE MADRIGALES Y VILLANCICOS A QUATRO, CINCO Y SEYS. Compuestos por PEDRO RIMONTE, maestro de música de la cámara de los ser[enisi]mos PRÍNCIPES ALBERTO Y DOÑA ISABEL CLARA EUGENIA, ARCHIDUQUES DE AUSTRIA / EN AMBERES, en casa de Pedro Phalesio al rey David, M.DCXIV.

Descripción física

Papel en formato apaisado de 150 x 185 mm con caja de 110 x 155 mm. Seis voces divididas en cuadernillos de 14 (sexta), 18 (tenor y *basso*) 19 (alto), 10 (quinto) y 25 (*superius*) folios. Todos los títulos están en el reverso de la cubierta mientras que las portadas muestran un grabado sin texto que representa al monte Parnaso en relación directa con el significado del rótulo posterior. Tipografía romana con letras capitales de varios tamaños adornadas con motivos vegetales, animales y antropomorfos. Notación mensural blanca impresa con tipos móviles.

Portada

El título se sitúa en el verso de la cubierta, en la misma abertura que la dedicatoria. Bajo el rótulo, el autor y la voz a la que corresponde el cuaderno, se representa la imagen del rey David encerrada en un círculo que contiene el lema *Laudate Dominum in Psalterio et Cithara*. El rey toca un arpa medieval rodeado de arquitectura renacentista con utilización de perspectiva. En las esquinas superiores de la sección exterior del círculo se dibujan dos libros abiertos con pautadas musicales. La portada carece de orla o cualquier otro motivo decorativo excepto la imagen recurrente del rey de Jerusalén que acompaña las tres ediciones de Rimonte y cuyo nombre se enlaza por primera vez a la cita del impresor en el texto: «en casa de Pedro Phalesio al rey David»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Imágenes de la portada del *alto*, el escudo y la dedicatoria en CALAHORRA, *Parnaso español*, pp. [9-10].

Dedicatoria y escudo

Ofrecido a Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma, en una breve dedicatoria que ocupa el recto de la primera página interna. Cabecera de siete líneas a las que se suman once renglones de texto más uno para la firma. El grabado de la cubierta, cuyas medidas son 104 x 150 mm, exhibe el escudo de armas del valido del rey situado en el centro superior de la ilustración. El blasón está rodeado por dos querubines que lo elevan hacia el cielo sosteniéndolo con lazos. El conjunto heráldico forma una composición compuesta de mayor tamaño que las figuras restantes.

A la derecha de la escena central, con un volumen menor para dar sensación de lejanía según las reglas de la perspectiva, se encuentra el corcel alado Pegaso a punto de elevar su vuelo hacia Apolo. Se alza desde el nacimiento de la fuente Hipocrene consagrada a las musas con un diseño muy similar al óleo de Joos de Momper (ca. 1564-1635) titulado *Helicón o la visita de Minerva a las musas*¹⁰¹. En el extremo izquierdo del grabado que introduce los madrigales de Rimonte se sitúa Apolo en la cima del monte Parnaso a la misma altura que Pegaso y con un tamaño parejo. Se representa como el dios sol, con rayos que irradian de su cabeza, sentado mientras toca una *lira da braccio* o vihuela de arco que recuerda su supremacía como representante de las artes y de la armonía del mundo.

A un nivel inferior se encuentra Atenea, de pie, ataviada con sus atributos militares habituales. Palas vigila a las nueve musas que se encuentran sentadas y recostadas en el suelo divididas en dos grupos. A los pies de la diosa de la guerra y la sabiduría se distinguen tres hijas de Zeus y las seis restantes se sitúan a la derecha. La identificación de cada una es compleja porque no todas exhiben sus atributos clásicos y los objetos que portan en su mayoría no muestran claramente sus detalles, pero se pueden hipotetizar algunos nombres. En el grupo de la derecha se podría reconocer a Melpómene en la dama que deja su trágica máscara distintiva en el suelo. La mujer que sostiene en sus piernas un libro abierto con sus páginas en blanco podría ser Polimnia si los folios mostrasen cantos sagrados, pero un pequeño laúd a sus pies inclina la balanza hacia Erató inspiradora de la poesía lírica y amorosa. La tañedora de la *viola da gamba* o el violón bajo que se dibuja de espaldas

¹⁰¹ Conservado en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes. El manantial brotó por una coxa del caballo volador al golpear la roca para evitar el crecimiento desmesurado del monte Parnaso, producido por el placer de escuchar a las castálidas en un concurso de canto. REYES, Alfonso: *Los héroes. Junta de sombras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 203.

podría representar a Terpsícore, musa de la danza¹⁰². Detrás de estas, se encuentran otras tres damas ocultas parcialmente por las primeras entre las que no se distingue ningún objeto identificativo.

En el grupo del centro, junto a Atenea o Minerva, dos intérpretes de instrumentos musicales de viento comparten un libro abierto situadas de frente al lector. Su identificación también es dudosa, es posible que Clío, promotora de la historia y la fama, sustituyera su característica trompeta por un *cornetto* y Euterpe su aulos por una flauta de la que solo es visible la embocadura. Frente a ellas, en el centro de la composición, una mujer recostada mueve la mano marcando el ritmo de espaldas al lector, pudiera ser Urania, musa de la astronomía y las ciencias exactas, que modera la armonía reinante y sustituye el compás matemático por el musical¹⁰³. Todas las demás pegásides están vueltas hacia la diosa celeste que guía el tempo de la ejecución musical menos Melpómene que gira su rostro en dirección opuesta¹⁰⁴.

A la izquierda, dos tañedoras femeninas sentadas en dos sillas, una alta y otra a una altura estándar, tocan la lira y el órgano, respectivamente. Por la cantidad de espacio que ocupan, su posición vertical erguida, la selección de los instrumentos musicales que tañen y su detalle las damas resaltan en el conjunto general¹⁰⁵. Sus figuras podrían simbolizar la música religiosa y profana, pero también podrían tener otros significados¹⁰⁶. En la representación del Parnaso que se celebró en la corte de Bruselas durante la fiesta de lunes de Carnaval de 1608, además de las figuras clásicas mencionadas, participaron las deidades femeninas de Juno, Diana, Flora, Venus, Psique

¹⁰² En las mascaradas realizadas en Lerma en 1617 con presencia de la corte real y el primer ministro, estos instrumentos interpretan música de baile. «Salieron los dos [caballeros] y tañéndoles ocho violones el son, que llaman bayle del Duque de Florencia, [...] dançaron un rato», «Callando Gumiel al son de violones y otros instrumentos de boxes baxas que tañían las vacas y diferentes sones». HERRERA, Pedro de: *Translacion del Santísimo Sacramento a la Iglesia Colegial de San Pedro de la villa de Lerma*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, ff. 48v-49r.

¹⁰³ La frecuente utilización de las manos para medir el compás musical y su posterior significado simbólico se estudia en STEVENS, Jane R.: «Hands, music, and meaning in some seventeenth-century dutch paintings», en *Imago Musicae*, 1 (1984), pp. 75-102.

¹⁰⁴ La ubicación central de estas tres musas podría tener un sentido retórico al unir fama, música y armonía en un plano principal debajo del escudo del valido del rey, resaltando estas virtudes en su figura.

¹⁰⁵ La lira es el único instrumento musical en el que se pueden contabilizar el número de cuerdas, en este caso cuatro.

¹⁰⁶ La representación simbólica de la música sacra (en este caso por la mujer que tañe el órgano) y profana (intérprete de la lira) como dos mujeres relacionadas con símbolos musicales ya se ha propuesto en otras composiciones pictóricas, por ejemplo, SLIM, H. Colim: «Dosso Dossi's Allegory at Florence about Music», en *Journal of the American Musicological Society*, 43/1 (1990), pp. 43-98, especialmente p. 52.

y Ceres¹⁰⁷, por lo que las destacadas intérpretes que se encuentran en la esquina siniestra podrían representar a alguna de ellas¹⁰⁸. Al fondo, en la falda de la montaña debajo de Apolo, seis ninfas bailan alegremente en círculo y forman la figura geométrica que representa la eternidad¹⁰⁹. El conjunto de la escena desprende un carácter claramente loatorio, que muestra la armonía reinante en la morada de las musas presidida por el blasón de su mecenas: el duque de Lerma, cuyo patrocinio de las artes y las ciencias lo elevará a la inmortalidad.

Ejemplares impresos conservados

- Barcelona, Biblioteca de Catalunya M 571. Solo la quinta voz. Faltan la portada y los folios preliminares hasta el v incluido.
- Bruselas, Bibliothèque Royale Albert 1. er. II 51.000 A (RP) y II 51.000 B (LP). Cuatro voces: *superius*, tenor, *basso* y sexta, pero los cuadernos del tenor y el *basso* están incompletos.
- Oxford, Christ Church Library & Archives Mus. 5027 (9). Cinco voces encuadradas junto a otras obras con signaturas individuales por voz, *superius*: Mus. 502; alto: Mus. 503; tenor: Mus 504; quinto: Mus. 505 y *basso*: Mus. 507, solo falta la sexta voz.
- París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique RES VM7-45. Seis cuadernillos completos.

Ejemplares manuscritos conservados

- Londres, British Library, Add. Ms. 30816-30819 con el título «Le belle Nimfe, madrigali a sei voci». Cuatro cuadernillos escritos a principios del siglo XVII divididos por voces en papel apaisado en octavo (160 x 110 mm) a los que les faltan las partes de tenor y quinto. Junto a obras de Andrea Gabrieli, Luca Marenzio, Filippo de Monte o Peter Sweelinck se copian dos madrigales de Rimonte: «En las Riveras» (f. 29v)

¹⁰⁷ RODRÍGUEZ, «Correspondencia de la Infanta», pp. 55-56.

¹⁰⁸ Todas las figuras femeninas de la portada se han identificado como musas en la bibliografía consultada menos Atenea. Si esto fuera así, implicaría cierta negligencia en la composición del frontispicio, ya que las musas eran nueve y no once, sin embargo, no parece probable un error semejante dada la cantidad de detalles identificables en la escena. CALAHORRA, *Parnaso español*, p. 17; RUSSELL, Eleanor: «The villancicos in Pedro Ruimonte's *Parnaso Español* (1614)», en KARSON, Burton L. (ed.): *Festival essays for Pauline Alderman: A musicological tribute*, Provo, Utah, Brigham Young University Press, (1976), pp. 61-81, especialmente p. 62.

¹⁰⁹ CIRLOT, *Diccionarios de símbolos tradicionales*, p. 136; BIEDERMANN, Hans: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Paidós, 1996, p. 35.

y «El que partir» (f. 35v) en el que solo se indica el íncipit del texto y el autor se especifica únicamente en la voz del bajo¹¹⁰.

- Londres, The British Library, ms. Egerton 3665. Contiene los seis primeros madrigales de Rimonte de los nueve impresos en 1614, junto a otras obras de Gesualdo, Marenzio, Monteverdi, Caccini, etc., en formato de partitura y repartidos en dos volúmenes. En el volumen uno (ff. 29v-32) se encuentran «En este fértil monte», «Caduco tiempo», «Mal guardara ganado» y «Has visto al despuntar»; en el volumen 2 (ff. 403v-407) «Esperanza tardía» y «Penando sta' cor mio».
- Puebla, Archivo Capitular de la Catedral, Libro de coro XIX. Contiene obras de Hernando Franco, Rodrigo Ceballos, Thomas Créquillon, Francisco Guerrero, Clément Jannequin, etc., copiadas en formato de libro de facistol de gran tamaño. Entre ellas se encuentran los madrigales de Rimonte a cuatro voces copiados completos en el mismo orden de edición (ff. 65v-77r): «En este fértil monte», «Caduco tiempo», «Mal guardará ganado» y «Has visto al despuntar»¹¹¹.

Ediciones modernas

- BAL Y GAY, Jesús: *Treinta Canciones de Lope de Vega puestas en música por Guerrero, Orlando de Lasso, Palomares, Romero, Compañy, etc.*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1935, pp. 81-86. Edita el villancico inédito a 5 voces «Madre, la mi madre».
- *Madre, la mi madre. Letra de Lope de Vega y música de Pedro Ruimonte*, [Barcelona], Editorial MF, 1959.
- CALAHORRA, Pedro: «Tres villancicos de Pedro Ruimonte (1565-1627)», en *Tesoro Sacro Musical* 59/637 (1976), suplemento polifónico, pp. 1-20. Edita tres villancicos inéditos a cinco voces: «Quita enojos son», «Virgen escogida» y «De la piel de sus ovejas».
- RUSSELL, Eleanor: «The villancicos in Pedro Ruimonte's *Parnaso Español* (1614)», en KARSON, Burton L. (ed.), *Festival essays for Pauline Alderman: A musicological tribute*, Provo, Utah, Brigham Young University Press, (1976), pp. 61-81, especialmente pp. 71-77. Edita el villancico inédito a seis voces «Rey del cielo».

¹¹⁰ CALAHORRA, «El maestro Pedro Ruimonte (1565-1627)», pp. 179-180.

¹¹¹ STEVENSON, Robert: «Sixteenth and seventeenth century resources in Mexico I», en *Fontes Artes Musicae*, 1 (1954), pp. 70-75. Kenneth Kreitner propone que pudo ser un libro para ministriles por el escueto íncipit literario, sin embargo, las obras de Rimonte contienen el texto completo en el *cantus*. KREITNER, Kenneth: «The Repertory of the Spanish Cathedral Bands», en *Early Music*, 37/ 2 (2009), 267-286, especialmente pp. 268, 284.

- CALAHORRA, Pedro: *Parnaso español de madrigales y villancicos compuestos por Pedro Rimonte*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico. Edita todas las obras del *Parnaso español*, 1980.
- RUSSELL, Eleanor: *Pedro Rimonte (1565-1627). Three Christmas villancicos*, Londres, Mapamundi, 1982, Serie A, Spanish Church Music, n.º 47. Edita «Luna que reluces», «De la piel de sus ovejas» y «Rey del cielo».
- QUEROL, Miguel: *Cancionero musical de Lope de Vega. Poesías cantadas en las comedias*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 57-67. Edita «Madre, la mi madre».

4. Motete *Sancta Maria succurre miseris* (E-Zac B-52/778)

Título completo

«Motete. S[anct]a Maria succurre miseris / a 8. P[edr]o Rimonte»

Descripción física

Música manuscrita en papeles sueltos. Tamaño del papel, 310 x 215 mm con caja irregular que varía de 260 x 170 a 267 x 165 mm. Los cuatro folios del segundo coro han sido cortados y muestran unas dimensiones de 305 x 210 mm. Los ocho folios presentan nueve pentagramas trazados con *rastrum* en una sola cara y cada uno contiene una voz perteneciente a un coro: *superius*, *altus*, tenor y *bassus* para primer y segundo coro. La copia se realiza por dos copistas, uno para cada coro y carece de ornamentación. Las letras capitales dibujadas en los folios del primer coro consisten en una «S» mayúscula sencilla, mientras que las del segundo coro tienen algo más de trazado realizado por la misma pluma que el resto de la música y sin color. Notación musical blanca redondeada con algunas ligaduras y *custos*. Escritura literaria humanista de clara lectura. Buen estado general de conservación.

Portada

El título manuscrito se anota en el verso de la voz del bajo del segundo coro que debió de ejercer como cubierta de todos los papeles doblados por la mitad. Actualmente carece de portada frontal original, los folios se conservan en una carpeta sin doblar. En la cabecera de las páginas con pauta se indican los datos de la obra por este orden: voz correspondiente al ámbito de la melodía, número total de voces, coro al que pertenece y nombre del autor que se anota como «P. Rimonte» en todas las voces excepto en las de tenor

y bajo del primer coro, que desarrolla el nombre completo y el *altus* del primer coro que carece del nombre del compositor. La cabecera de las voces del segundo coro se encuentra parcialmente cercenada debido al guillotinado.

Ejemplares manuscritos conservados

- Zaragoza, Archivo de las Catedrales sig. B-52/778 (signaturas anteriores Legajo LXXIV-7 y LXXVII-9).

Ediciones modernas

- CALAHORRA, Pedro: *Obras de los maestros de las capillas de música de Zaragoza en los siglos XV, XVI y XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984, pp. 83-89.

5. Misa *La pastorella mia* (E-E 77-9)

Título

Missa la Pastorella mia. Pedro Rimonte. El título se encuentra escrito a mano en la cubierta de cada una de las voces.

Descripción física

Música manuscrita en papeles sueltos agrupados en diez fascículos sin encuadernar: ocho pliegos de partituras vocales y dos de música para órgano. Los folios son irregulares y la mayoría carece de guillotinado en alguno de sus márgenes con unas medidas que oscilan de 210 x 150 mm a 210 x 148 mm y caja que varía de 180 x 110 mm a 175 x 115 mm. Todos los folios presentan siete pautadas realizadas con *rastrum* excepto cuatro¹¹². Copiado por dos amanuenses, uno para la voz y otro para el órgano, carece de ornamentación y numeración de páginas. Las letras capitales dibujadas en las partituras vocales solo muestran un doble trazo en la sección izquierda y han sido delineadas por la misma pluma y tinta. Las partituras instrumentales carecen de letras capitales. Notación musical blanca redondeada con algunas ligaduras y *custos*. Escritura literaria humanista de clara lectura. Perfecto estado de conservación con pocas marcas de uso, aunque algunos folios presentan roturas y suciedad en la esquina inferior derecha. Se observan también una

¹¹² Solo las cuatro voces del segundo coro muestran cinco pautadas en la segunda sección del credo donde los pentagramas se sustituyen por el texto «Crucifixus a 4 Tacet».

cantidad considerable de fragmentos de papel añadidos y pegados, y escasas horadaciones por la tinta.

Portada

Las cubiertas están formadas por fragmentos de papel más gruesos que los folios internos. Las secciones internas de las portadas y contraportadas muestran restos de escritura previa, la mayoría impresa. Tienen el mismo tamaño que los cuadernos que protegen, salvo el *cantus* primero y segundo y el *altus* del primer coro que se muestran más pequeñas que la música notada con medidas de 200 x 148 mm. En el primer *cantus* del coro primero se observan dos firmas, el coro al que pertenece, el número de voces y la voz que corresponde a la música de cada parte; las demás voces muestran los mismos datos salvo las firmas. Todas las portadas carecen de ornamentación.

Ejemplares manuscritos conservados

- San Lorenzo de El Escorial, Archivo del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial 77-9 (signatura anterior: 56.leg 61-a).

Ediciones modernas

- ESTEVE, Eva: *Madrigal y misa La pastorella mia. Ippolito Sabino (ca. 1550-1593), Pedro Rimonte (1565-1627)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, en prensa.

Recibido: 26 de septiembre de 2020

Aceptado: 10 de octubre de 2020