



Abulenses Cuadernos ABULENSES

Revista de la Institución Gran Duque de Alba

Monográfico extraordinario

IV Centenario de la Muerte de Sebastián de Vivanco

CUADERNOS ABULENSES

INSTITUCIÓN GRAN DUQUE DE ALBA
EXCMA. DIPUTACIÓN DE ÁVILA

ISSN: 0213-0475
Depósito Legal: AV-370-1984

Imprime: MIJÁN. Industrias Gráficas Abulenses
C/ Río Eresma, 23
05004 Ávila

CUADERNOS ABULENSES

Número 51

Monográfico conmemorativo
IV Centenario de la Muerte de Sebastián de Vivanco

AÑO 2022

INSTITUCIÓN GRAN DUQUE DE ALBA

CUADERNOS ABULENSES

Revista miscelánea de investigación y cultura abulenses

Cuadernos Abulenses es una revista miscelánea, de periodicidad anual, fundada en 1984.

*Publica artículos científicos y notas de investigación,
mediante evaluación por pares ciegos, así como reseñas de libros.*

Editor: Institución Gran Duque de Alba, de la Diputación de Ávila

Director: Maximiliano Fernández Fernández

Consejo de Redacción / Editorial Board

Maximiliano Fernández Fernández
Universidad Rey Juan Carlos

Francisco J. Melgosa Arcos
Universidad de Salamanca

Ana María Sabe Andreu
IES Vasco de la Zarza

Luis Garcinuño González
Institución Gran Duque de Alba

Jesús R. Hernández Hernández
Institución Gran Duque de Alba

Gonzalo Martín García
Institución Gran Duque de Alba

Raimundo Moreno Blanco
Universidad de Salamanca

Fernando Romera Galán
Universidad Católica de Ávila

Gregorio del Ser Quijano
Universidad de Salamanca

Ana María de Lamo Guerras (Secretaría)

Comité Editorial / Advisory Committee

Maximiliano Fernández Fernández (Director)
Universidad Rey Juan Carlos

Francisco J. Melgosa Arcos (Subdirector)
Universidad de Salamanca

Ana María Sabe Andreu (Subdirectora)
IES Vasco de la Zarza

Beatriz Ares García
Escuela Municipal de Música de Ávila

Arturo J. Blanco Herrero
Universidad Politécnica de Madrid

José Antonio Calvo Gómez
Universidad Católica de Ávila

José Ignacio Dávila Oliveda
Institución Gran Duque de Alba

Alejandro D. Galán Aguado
Junta de Castilla y León

Emilio C. García Fernández
Institución Gran Duque de Alba

Gabriel Gascó Guerrero
Universidad Politécnica de Madrid

Diego González Aguilera
Universidad de Salamanca

José María Hernández Díaz
Universidad de Salamanca

Luisa F. Martín Vázquez
Institución Gran Duque de Alba

Raimundo Moreno Blanco
Universidad de Salamanca

José M.ª Muñoz Quirós
Institución Gran Duque de Alba

M.ª de los Ángeles Ortega Rodríguez
Junta de Castilla y León

Dario Sánchez Gómez
Universidad de Salamanca

Guillermo Pérez Andueza
Universidad Católica de Ávila

Sonsoles Sánchez-Reyes Peñamaría
Universidad de Salamanca

Comité Científico Externo / External Scientific Committee

Javier Alejo Montes
Universidad de Extremadura
José Manuel Alfonso Sánchez
Universidad Pontificia de Salamanca

Cristian R. Aquino-Sterling
San Diego State University

Lorenzo Bujosa Vadell
Universidad de Salamanca

Eduardo Díaz Cano
Universidad Rey Juan Carlos

Santiago Esteban Frades
Universidad de Valladolid

Elsa de Jesús Hernández Fuentes
*Universidad Autónoma
de Baja California*

Mercedes del Hoyo Hurtado
Universidad Rey Juan Carlos

Pedro García Bilbao
Universidad Rey Juan Carlos

Rolando Marini
Università per Stranieri di Perugia

Pedro Tomás Nevado-Batala Moreno
Universidad de Salamanca

Sebastiano Nucera
Università degli Studi di Messina

Fernando Manuel Pinto de Jesús e Silva
Universidade Lusófona do Porto

María del Carmen Romero Ureña
Universidad de Valladolid

Fernando Simón Martín
Universidad de Salamanca

Carlos Torres
*Escola Superior de Hotelaria
e Turismo do Estoril*

© Institución Gran Duque de Alba. Diputación de Ávila

Dirección / Address: INSTITUCIÓN GRAN DUQUE DE ALBA. DIPUTACIÓN DE ÁVILA
PASEO DEL DOS DE MAYO, 8 - 05001 ÁVILA

E-mail: igda@diputacionavila.es - Web: www.igda.es

SUMARIO

PRÓLOGO	9
ARTÍCULOS	13
I. Aspectos biográficos.	15
NOONE, Michael <i>El testamento, inventario post mortem y almoneda de bienes de Sebastián de Vivanco, maestro de capilla, catedrático y compositor del Siglo de Oro.</i>	17
CRUZ RODRÍGUEZ, Javier <i>Nuevos datos sobre el maestro Vivanco, Artus Taberniel y Susana Muñoz.</i>	51
II. Interpretación y criterios estilísticos.	69
MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Carlos José <i>Sebastián de Vivanco: Cartografía polifónica vital. Del imaginario litúrgico a la raíz castellana. Aproximación estética</i>	71
III. Transcripciones, obras, formas	89
SIERRA PÉREZ, José y RODILLA LEÓN, Francisco <i>Los pasillos polifónicos de Sebastián Vivanco: una hipótesis sobre su naturaleza y uso</i>	91
ARES GARCÍA, Beatriz <i>Sanctorum meritis y Jesu corona virginum: himnos por Sebastián de Vivanco. Transcripción, edición y</i>	

<i>breve apunte analítico de las versiones de Ávila y Salamanca</i>	127
DUCE CHENOLL, José <i>Los maestros de Sebastián de Vivanco, una muestra de su música</i>	145
WALKLEY, Clive <i>Juan Esquivel's Magnificat settings of 1613: a re-assessment and partial transcription</i>	185
IV. Contextos musicales abulenses	225
SABE ANDREU, Ana María <i>Música y músicos en El Barco de Ávila en el siglo XVII.</i>	227
POZO GONZÁLEZ, Beatriz del <i>La música tradicional popular de los siglos XIX y XX en El Barco de Ávila</i>	253
SÁNCHEZ REVUELTA, María José <i>Partituras e instrumentos musicales del palacio de Superunda</i>	275

PRÓLOGO

Sebastián de Vivanco (ca. 1553-1622) recibe en este número de *Cuadernos Abulenses* el recuerdo y la atención que merece un músico de su categoría. Una efeméride que no ha pasado desapercibida en el mundo académico y musical, con el ciclo transversal #Vivanco.400 que le ha dedicado el CNDM o el Congreso sobre su figura organizado por la Universidad y la Catedral de Salamanca. Sin embargo, aún hay muchos datos y aspectos de su biografía y de su obra que se nos escapan y permanecen en la nebulosa de archivos y documentos. Asimismo, es importante hacer accesible su música a través de ediciones y partituras –muchas de ellas inéditas, como algunas de las que salen a la luz en estas páginas– para que los músicos puedan interpretar y revivir el sonido de un músico que en su tiempo fue muy conocido y cuya música formó parte del canon de muchas instituciones religiosas. Y sobre todo falta dedicar atención a su música, que presenta un panorama muy poco prolífico en cuanto a grabaciones. Gran parte de su obra permanece aún virgen de grabaciones discográficas.

Además, su figura necesita ser divulgada y dada a conocer al gran público. Esta revista es una gran ocasión para hacerlo desde su tierra natal, reafirmando los valores de nuestra cultura y patrimonio.

En estas páginas, Michael Noone analiza nuevos datos biográficos, algunos de ellos inéditos, como la que podría ser la partida de nacimiento de Vivanco y que permitiría certificar su abulensismo como parroquiano de San Juan y situar la fecha de su nacimiento en 1553. Pero el grueso de su artículo se centra en el final de su vida: el análisis de su testamento e inventario de bienes *post mortem*, significativos de sus intereses y estatus.

Javier Cruz también completa determinados aspectos biográficos, incidiendo en datos sobre sus familiares o su casa en Salamanca, así como en

aspectos de su edición de 1614, hecha en los talleres de la viuda Susana Muñoz.

No solo de datos biograficos se alimenta este especial de *Cuadernos Abulenses*. Carlos José Martínez Fernández hace una visión muy personal de la estética del músico abulense y su evolución estilística.

La música que se guarda en archivos e impresos ha sido transcrita en esta ocasión por Francisco Rodilla y José Sierra, que comentan y transcriben los *Pasillos polifónicos para las Pasiones* de Vivanco, conservados en la Catedral de Salamanca. Esta atípica forma musical, el «pasillo», no está incluida en ningún diccionario de música y es una denominación tardía del siglo XVIII.

Beatriz Ares García transcribe *Sanctorum meritis* y *Jesu corona virginum*, comparando las versiones de Ávila (E-Avc 3) y Salamanca (E-Sac LP 02), además de realizar un análisis que las pone en valor como herramienta musicológica.

José Duce Chenoll se remonta a obras de los maestros de capilla en la catedral abulense que compartieron Victoria y Vivanco como niños de coro. Presenta así transcripciones de Bernardino de Ribera y Juan Navarro, así como del mismo Vivanco, extraídas de los archivos de la Catedral de Ávila, del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia, de la Parroquia de Santiago de Valladolid y del impreso *Liber Magnificarum* de 1607.

Poner en contexto a Vivanco con otros grandes contemporáneos como Juan Esquivel de Barahona es lo que hace Clive Walkley en su artículo, recordando a este otro polifonista olvidado. El estudio se centra en varios magníficos editados en 1613 de los que sugiere que Esquivel trató de emular procedimientos y técnicas contrapuntísticas de Vivanco, transcribiendo varios ejemplos.

La música de la provincia abulense de otras épocas y estilos no ha querido quedarse fuera de este número especial, aún a riesgo de alejarse de Vivanco y su tiempo, dando la oportunidad a musicólogos que han aprovechado para apuntar temas inexplorados y muy interesantes. Ana Sabe analiza la impresionante capilla de música de la parroquia de El Barco de Ávila, pletórica de vida en el siglo XVII, estudio complementado por un abundante apéndice documental.

Beatriz del Pozo hace una interesante incursión en el folklore de El Barco de Ávila y en las obras y biografías de autores que en el siglo XX compusieron una serie de piezas hoy consideradas canónicas en el acervo cultural del pueblo.

Finalmente, María José Sánchez Revuelta ha catalogado el archivo de partituras del Palacio de Superunda, que fueron propiedad del pintor Guido Caprotti y de su esposa Laura de la Torre. Musicas decimonónicas y de la primera mitad del siglo XX forman un archivo de música burguesa de salón, clara muestra de los gustos musicales de la época: ópera, flamenco, folklore español y sudamericano, métodos de solfeo, adaptaciones para piano de clásicos, desde Bach a Mozart, con especial preferencia por autores rusos como Tchaikovsky, en partituras compradas en Rusia por el mismo pintor viajero.

ARTÍCULOS

NUEVOS DATOS SOBRE EL MAESTRO VIVANCO, ARTUS TABERNIEL Y SUSANA MUÑOZ

**New data on the teacher Vivanco, Artus Taberniel
and Susana Muñoz**

CRUZ RODRÍGUEZ, Javier

RESUMEN

Aún quedan cosas por descubrir del afamado compositor, maestro de capilla y catedrático Sebastián de Vivanco, del cual intentaremos comentar algunos interrogantes aprovechando el 400 aniversario de su muerte. Así, acudiendo a diversas fuentes, sobre todo las más directas de archivo, profundizaremos en varios datos y cuestiones, que nos harán reflexionar y completar un poco más su biografía, como su dudosa fecha de nacimiento, algunos posibles familiares o la localización de su vivienda en Salamanca. Por otro lado, dentro de ese contexto salmantino, y tras aportar algún detalle sobre Artus Taberniel, nos centraremos en la conclusión de su famoso libro de motetes, así como en la realización de una nueva obra que también tuvo lugar en 1614. En este caso gracias a Susana Muñoz, la viuda de Taberniel a la que, tras la muerte de este, el maestro le encomendó la impresión de aquellos últimos encargos que no parecen ser muy provechosos.

PALABRAS CLAVE

Sebastián de Vivanco, Artus Taberniel, Susana Muñoz, nuevos datos.

ABSTRACT

There are still things to discover about the famous composer, choirmaster and professor Sebastián de Vivanco, about whom we will try to discuss some questions taking advantage of the 400th anniversary of his death. Thus, through several sources, especially the most direct archival work, we will delve into various data and issues, which will make us reflect and complete a little more his biography, such as his doubtful date of birth, some possible relatives or the location of his home in Salamanca. On the other hand, within this Salamanca's context, and after providing some details about Artus Taberniel, we will focus on the conclusion of his famous book of motets, as well as a new work that also took place in 1614. In this case thanks to the impression of Susana Muñoz, Taberniel's widow to whom, after his death, the master entrusted the printing of those last commissions that do not seem to be very profitable.

KEYWORDS

Sebastián de Vivanco, Artus Taberniel, Susana Muñoz, new data.

1. INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN, OBJETIVOS Y CONTEXTO

Ahora que se está celebrando el 400 aniversario de la muerte en Salamanca del notable músico y docente Sebastián de Vivanco, aprovechamos para añadir cierta información en relación al abulense, del que, a pesar de múltiples lagunas, ya se conocen un número considerable de datos en torno a su vida, formación, enseñanza y obra (Llorens, 2002; Rioja, 2011; Sabe, 2012; Noone y Skinner, 2020). De tal forma, será nuestro principal propósito el completar o comentar varios asuntos sobre nuestro protagonista, desde cuestiones biográficas o de su familia hasta algunos aspectos que nos harán clarificar su definitivo libro de motetes y una última obra desconocida. Del mismo modo, intentaremos añadir información sobre los dos impresores de su obra: Artus Taberniel y su viuda, Susana Muñoz, quien tomaría el testigo en la edición de piezas del maestro y de la que hoy día también se conocen bastantes datos (Noone, 2020).

Todo ello lo haremos, como no puede ser de otra manera, a través de una investigación documental que pretende hacer hablar a los protagonistas y que tiene como base el método histórico. Un método histórico no exento de discusiones o problemas que, tras la formulación de algunos interrogantes en torno a ciertas cuestiones, se fundamenta en la buena selección de dichas fuentes documentales, sobre todo las primarias de archivo que nos darán una información muy directa, y en la posterior explicación o análisis de los datos recabados (Aróstegui, 1995; Prats y Santacana, 2011).

Finalmente, no podemos olvidar el contexto en el que se circunscribe la mayoría de los puntos de este artículo. Así, hablamos de Salamanca, última localidad en la que vive Vivanco en el periodo más longevo y de mayor reconocimiento de su trayectoria laboral, la cual abarcaba una variante educativa y otra compositiva. Una destacada ciudad que aún mantiene el auge musical de épocas precedentes, gracias a la cohabitación de importantes profesores y artistas que trabajarían para las dos instituciones que claramente sobresalen, la Catedral y la Universidad, en las que también trabaja el abulense (Cruz, 2011a). Un ambiente musical superior, influyente y muy marcado que, aproximadamente, dura desde el siglo XVI hasta justo la época de Vivanco, quien sellaría el fin de lo que fue una gloriosa época de la música en Salamanca (Torrente, 2002a).

2. NUEVOS DATOS SOBRE SU BIOGRAFÍA Y FAMILIARES

Es nuestra intención en este apartado añadir varios datos o comentarios que nos abran a la reflexión en torno a algunos aspectos biográficos, aún sin dilucidar, sobre el músico y maestro. En primer lugar, acerca de su año de nacimiento, dentro del desconocimiento que todavía se tiene sobre sus primeros años de vida. Para ello, en este caso, solo queremos aportar un dato sobre su jubilación. De tal forma, Vivanco mandaría poco antes de la misma, a finales de 1620, una carta a la corte en la que explica tanto sus circunstancias como la intención de retirarse. Una «relacion» de detalles como presión o justificación en la que suplica que es «de hedad de mas de sesenta años y esta muy enfermo y impedido de manera que no puede acudir a servir la dicha catedral» (AUSa –Archivo Universidad de Salamanca– 89, f. 95r). A tenor de la cita, no se entiende que el maestro naciera entre los años de 1550 y 1551, a menudo supuestos, tal vez en base a la errónea apreciación de que un catedrático se tenía que jubilar con setenta años (Cantor, 1967: 7). Y es que lo normal era conseguirla simplemente tras veinte años de lectura (Rubio, 2020: 91), lo que, tras los dieciocho que llevaba Vivanco, hace que radique en esto último el verdadero favor que le dispensa la Universidad en vista de su mal estado (AUSa 89, f. 96r).

En definitiva, parece que en 1620 no tendría setenta años, o casi, que bien serían resaltados por el propio protagonista en un hecho tan notable como el anteriormente relatado, aduciendo solo «más de sesenta». En ese sentido, puede que las noticias que, en 1566, se tienen desde la catedral de Ávila de un mozo de coro, «Sebastianico», sean realmente de un Vivanco más joven de esos supuestos quince años (Sabe, 2012: 99), edad que no incita a llamarle con tal diminutivo. Por tanto, se debería de pensar en un nacimiento del músico más allá de 1552. Un fecha que haga que, en 1620, el maestro tuviera una edad algo alejada de los setenta años, unos 66 o 67, la cual pueda cuadrar con esa otra referencia que, en 1566, induce a imaginarse a un «Sebastianico» en el final de su formación como mozo de coro, con unos doce años, y sin haber experimentado aún la muda de su voz. Este hecho trastocaría

igualmente los supuestos años de coincidencia de Vivanco con Tomás Luis de Victoria en el periodo de formación de ambos en la seo abulense. No obstante, a veces los propios catedráticos de la universidad salmantina tenían ciertas imprecisiones en torno al relato de sus edades (Rubio, 2020), cosa que también le pudo pasar al propio Vivanco, aunque parece poco probable.

Otro aspecto interesante es su única vivienda conocida en Salamanca (De Vicente y Noone, 2021), de la cual podemos ahora señalar su ubicación exacta y características (fig. 1). Asimismo, podemos concretar que Vivanco tendría la casa alquilada desde 1609 con un contrato de 4 años, el cual parece que no se cumple tras el requerimiento de la vivienda para ser ocupada por sus dueños, la familia nobiliaria de los Solís (AUSa 3030, carpeta 17, f. 9r y ss.). De tal forma, se quiere recuperar para Antonia, menor de edad e hija del sucesor de la casa, el fallecido don Mendo (Pellicer de Ossau, 1670, f. 30r-30v), dicho inmueble «en la parroquia de san Benito en que al presente bibe el maestro bibanco maestro de capilla», por lo que don García Abarca, tutor de la niña, demanda al también catedrático (AUSa 3030, carpeta 17, ff. 3r y 4r). En resumen, Vivanco vivió aquí, mínimo, entre 1609 y 1610 (por lo menos hasta finales de ese año donde están datados varios de los documentos del pleito en el que se requiere que Vivanco abandone la casa), si no más, pensando en una resolución que se dilataría algo en el tiempo. Eso sí, parece que tuvo que perder el litigio a tenor de alguna de las cláusulas del contrato de arrendamiento donde claramente se especifica que, si los herederos solicitaban el inmueble para vivir, podrían hacerlo (AUSa 3030, carpeta 17, f. 23r). No obstante, ante esto, Vivanco alegaría que había hecho reparaciones en la casa, mostrando su bonanza económica, lo que también es rebatido por la parte contraria por no contar con el permiso de los representantes legales de una menor de la que se destaca que no tiene dónde residir (AUSa 3030, carpeta 17, f. 30r).

Sea como fuere, lo que queda claro es que hablamos de una importante vivienda nobiliaria del siglo XVI, cuyas características han sido ya analizadas (Ledesma y Azofra, 2018). Una casa de muy alto nivel, próxima a la catedral y a la universidad, cuyo alquiler se elevaría a 42 ducados, rematándose «sin aver necesitado señal» (AUSa 3030, carpeta 17, ff. 17r y 19r); hecho que redundaría en el prestigio y en el poder adquisitivo del maestro en aquellos momentos y que, a su vez, cuadraría con la idea vertida por Rioja en torno a las mayores posibilidades de Vivanco para editar libros en su etapa de Salamanca, donde, además de contar con la presencia de Taberniel, disponía de varios sueldos (2011: 256-258). Eso sí, hay que considerar que, a pesar de su buen momento económico, este insólito arrendamiento, no percibido en otros ilustres músicos como Salinas, cuya vivienda también conocemos (Cruz, 2017: 18-24), solo se pudo realizar tras aprovechar la circunstancia del asesinato del dueño, poco tiempo antes, y ese periodo de incertidumbre con la niña huérfana como heredera (Cabrera de Córdoba, 1857: 254 y 264).



Fig. 1. Señalización del actual Paseo del Rector Esperabé en el plano de Francisco Coello, de 1858, en el que se ve la Iglesia de Santiago y las ruinas de Santa María la Blanca, en frente de las cuales hay unas viviendas donde pudo ubicarse la casa. Fuente: *Salamanca en el ayer*. <https://www.salamancaenelayer.com/2012/12/paseo-del-rector-esperabe.html>

Un último punto en el que nos queremos detener es el de sus familiares. De tal forma, poco o nada se sabe de ellos más que la existencia de su hermano Gabriel hasta su muerte en 1613 (García Fraile, 2001: XL). A este se uniría la posibilidad de la vinculación del músico con algunos Vivanco de la localidad de Hoyocasero (Rioja, 2011: 245). Nosotros añadimos otros dos nuevos nombres que sí parecen tener vinculación clara con el maestro, al menos uno de ellos. De tal forma, en el desenlace del retiro del catedrático tenemos constancia de dos cartas de Bernabé de Vivanco y de Pedro de Vivanco, entregadas en 1620 al claustro de profesores, pidiendo la tan ansiada jubilación, la cual se produciría en aquel año (AUSa 89, ff. 95r y 95v). El primero parece que manda la carta desde «San Lorenzo [de el Escorial]», como miembro de la corte, lo que a lo mejor tiene que ver con el envío que haría el músico de una de sus últimas obras al citado monasterio real, como luego veremos. Al segundo se le ubica en Madrid y se le presenta en la citada carta como alguien «de su casa», lo cual se interpreta, sin duda, como alguien de su familia o linaje que tiene el mismo apellido.

Al respecto de todo ello, es probable que, en primer lugar, estemos hablando de Bernabé Vivanco y Velasco, natural de Madrid, secretario del rey, miembro de la corte y numerosas veces confirmado residiendo en El Escorial. A este lo podemos emparentar con su padre Hernando Ortiz de Vivanco y su abuelo García de Vivanco, sus hermanos Hernando, Juan, Angela, Isabel y María (esta última reconocida pero, al parecer, de otra mujer que no fue Isabel de Velasco) o sus primos Juan y Pedro López de Vivanco (que no sabemos si es el arriba indicado). Algunos coinciden con los mencionados por Rioja (2011: 245), sobresaliendo la

relación generalizada de toda la familia con la corte (Rojo, 1605; AGI –Archivo General de Indias–, Contratación, 922B, n.º. 29, ff. 1 y 11).

Sobre el segundo señalado, del que no habría ninguna duda de la consanguinidad con Sebastián de Vivanco, cabe apuntar que sería Pedro Vivanco Villagómez, caballero de la Orden de Santiago, consejero de Indias y presidente de la Casa de la Contratación, lo que nuevamente entroncaría al maestro con unos familiares bien posicionados. Nacido en Madrid (c. 1595-1642), fue hijo de Diego de Villagómez y Perales, natural de Santa Cristina de Valmadrigal, y de María de Vivanco, natural de Valladolid y probablemente la antes mencionada. Igualmente se conoce el dato de que estudió en la Universidad de Salamanca, a cuyo Colegio Mayor del Arzobispo ingresó en 1612 (Barrientos, 2022). Esta presencia de Pedro en la ciudad salmantina parece repetirse años más tarde, si recordamos lo que se conoce sobre la muerte de Sebastián de Vivanco, quien sería enterrado en la propia catedral, como tantos otros ilustres músicos, en este caso en los tránsitos que iban de la iglesia vieja a la nueva (fig. 2). Así, el prior don Andrés de Baeza sería su testamentario y el que daría a la catedral 550 reales por el entierro, mientras que el citado Pedro de Vivanco, ya con Gabriel muerto, se convertiría en su heredero, recibiendo el 7 de diciembre de aquel 1622 un dinero de la fábrica que se debía del salario que cobraba el maestro hasta el día de su muerte (ACSa –Archivo Catedral de Salamanca–, Cj 44 bis, leg. 1, n.º 3, ff. 14 y 17).



Fig. 2. Lugar concreto del posible entierro de Vivanco, dentro de la capilla de la Virgen de Morales, la cual aislaría ese antiguo tránsito entre catedrales y en cuyo suelo hay lápidas sin identificar que podrían ser la del músico (Cruz, 2011b: 417).

3. NUEVOS DATOS SOBRE SU OBRA Y LOS IMPRESORES DE LA MISMA

En este caso queremos empezar apuntando una serie de datos en torno a Artus Taberniel y su viuda, Susana Muñoz, antes de abordar los encargos finales que hace esta última a Vivanco. De tal forma, proveniente de Amberes, se sabe que Taberniel terminó por afincarse a finales del XVI en Salamanca; ciudad donde, con su taller, y a pesar de su inexperiencia en la impresión musical, se convertiría en pionero de la misma, una vez se centra en la edición de las obras de Juan Esquivel y del propio Sebastián de Vivanco (Rioja, 2011: 212; Torrente, 2002b: 109; Walkley, 2010: 54; Noone y Skinner, 2020: xvi). Lo haría hasta su muerte el 18 o el 19 de julio de 1609, si contamos con que en el cabildo del 20 de julio se saca a subasta la casa que el impresor tenía alquilada en el barrio de canónigos de la catedral, mientras que en el anterior del día 17 no se dice nada, con lo que fallece en una de aquellas dos fechas (ACSa, AC –Actas Capitulares– 33, f. 628v). Con la información localizada hasta el momento es imposible certificar con exactitud el día al no existir los libros de defunciones de ese periodo en la iglesia de Santiago (del Arrabal), su parroquia, donde, supuestamente, sería enterrado y que, con notables transformaciones, aún hoy sigue en pie (fig. 3).



Fig. 3. Iglesia de Santiago del Arrabal, en Salamanca.

La casa, cerca de dicho templo, estuvo ubicada en frente del hospital de Santa María la Blanca, edificio extramuros de la ciudad, arrasado por una riada en 1626, que se encontraba próximo a la puerta de San Pablo (fig. 4). Esta se convertiría tanto en su residencia, desde 1606, como en el lugar en el que imprimiría casi todas las obras de Vivanco (ACSa, AC 33, ff. 402v, 403, 410 y 629, y Cj. 8, leg. 3, n.º 8, f. 181). Y es que, tras la muerte de Taberniel, el abulense trabajaría con su viuda, Susana Muñoz, quien, al casarse nuevamente, cambiaría de casa y sería en ella donde haría una tirada del famoso libro de motetes del compositor para, acto seguido, imprimir otra obra suya de la que no había constancia. Estos últimos hechos desconocidos, los cuales van, por ejemplo, a trastocar la creencia que se tenía sobre la edición de dicho *Liber motectorum*, tanto en el año (1610) como en la autoría (Artus Taberniel), son los que pasaremos a estudiar en base a los datos aportados por Lorenzo (2002: 423), pero, sobre todo, al análisis de dos referencias de archivo: AHPSa –Archivo Histórico Provincial de Salamanca–, PN –Protocolo Notarial– 3752, ff. 310r y ss. y AHPSa, PN 3753, ff. 302r y ss.



Fig. 4. Casa de Sebastián de Vivanco durante algunos años en Salamanca.

Concretando, pues, sobre el tema, el 9 de junio de 1613 el mismo Vivanco habla de varios pleitos

en virtud de una escritura que tenía contra el dicho Artus Taberniel, impresor, en razón de las impresiones que él y sus fiadores estaban obligados a hacer del dinero que le había dado y le había de dar para las matrices de las dichas impresiones y de otra escritura de concierto que se hizo en razón de otro pleito entre el dicho Artus e yo.

Así, parece no cumplirse lo que tiempo atrás se había acordado entre el maestro y el impresor flamenco, ya difunto, por lo que Vivanco

pide ejecución contra la mujer y los herederos del dicho artus y sus fiadores por novecientos reales de las dichas matrices y por quatroçientos reales que se me

deven del dicho conçierto y sobre ello ai pleito pendiente [...] el qual esta para sentenciar (AHPsA, PN 3752, f. 310r).

No obstante, y sin «alterar el dicho pleito en una manera alguna» (f. 310r), parece que el maestro y la viuda llegan a un nuevo acuerdo en el que Susana Muñoz, quien tomaría el testigo de su antiguo marido, se obligaría a

que la impresión de los motetes de punto grande an de ser de quarenta cuerpos, no más, y los motetes de punto pequeños a de ser conforme a la muestra punto y letra que el dicho señor maestro entregó a el dicho mi marido, e me tiene de pagar a seis maravedís por oxa, que el pliego a veintequatro maravedís, y a de ser de marca mayor conforme a el de la impresión grande y cada grana a de llevar diez pautas y los juegos tanvién an de ser quarenta; la qual dicha impresión daré satisfecha y acabada dentro de seis meses [...] porque el dicho señor maestro me a entregado en presencia del presente escribano cinquenta y siete hojas del original para empeçar a açer la dicha impresión, con que aviendo yo cumplido el dicho señor maestro dentro de tres meses acabada la impresión de punto grande i pequeño a de darme original para la impresión de voçes iguales, la qual tengo de açer de ciento y setenta cuerpos y darla acabada dentro de cinco meses desde el día que se me diere el original para açer la impresión (AHPsA, PN 3752, f. 310v).

Tras lo señalado, y dentro del proceso habitual en la producción de libros que igualmente cristaliza en la ilustre Salamanca (Pedraza, 2015; Lorenzo, 2018), cabe resaltar esas tres impresiones que Susana estaba obligada a hacer: una en formato grande de esos pocos cuarenta cuerpos o ejemplares, otra más pequeña de los pertinentes libretes o partes de ese libro de motetes y una tercera, de nuevo mayor, sobre una obra para voces iguales, con muchas copias, que es la que se desconoce. Asimismo, a mayores de otras especificaciones típicas en estos casos, en dicho texto destacado se habla de plazos, los cuales parecen claros a partir de la muestra que le es entregada a Susana: parte de su famoso *Liber motectorum* que, recordemos, en su momento Vivanco también entregaría a Artus, al cual seguiría el original de esa desconocida obra final de *paribus vocibus*.

Por otro lado, dentro de este tortuoso proceso donde queda claro que se retrasa la publicación de dicho libro de motetes, sobresale que, según relata la misma Susana, «una de las condiciones de la escritura principal que iço el dicho artus teberniel mi marido» es que éste estaba «ovligado a sacar licencia del rey nuestro señor para açer las dichas impresiones», pero, tras fallecer, es el mismo Vivanco quien, a petición de la propia Susana, se encargaría «de sacallas y las a sacado» (AHPsA, PN 3752, f. 310v). Este hecho, el cual desatascaría el parón en el que se encontraban, otorga en un principio notoriedad al impresor flamenco, si pensamos en un desempeño que a priori corría a cargo del autor de la obra (Griffiths, 2010: 11), no pudiendo o no atreviéndose finalmente su viuda con un cometido que acabaría en manos del compositor abulense.

Sea como fuere, quedan claros los problemas que le produjo a Vivanco la muerte de Taberniel, con el que además había estado en pleitos, y cómo tuvo que solucionarlos con el fin de dar salida a un *Liber motectorum* que, terminado antes del citado fallecimiento, se estaba dilatando mucho en el tiempo. De tal forma, la edición de dicha obra hay que datarla, definitivamente, como posterior a 1610, aunque el número de ejemplares señalado nos haga pensar que estamos hablando de una reedición. Y es que parece extraño pensar que Vivanco tuviera unas expectativas tan pobres, sabiendo que se encuentra en su momento de mayor reconocimiento, y que dicha tirada fuera tan escasa en comparación a esa última obra también señalada o a la de otros compositores de aquella época, cuyos ejemplares llegan, por lo menos, a los doscientos (Ruiz, 2012: 304), pero los datos comentados parecen irrefutables.

Asimismo, no hay que olvidar que se debía de «dar dos libros al monesterio del escurial como se contiene en las dichas licencias» (AHPSa, PN 3752, f. 311v), lo que puede entroncar con el contacto familiar que señalábamos antes, pero, sobre todo, nos hablaría de la posible resonancia de su obra en el más importante de los sitios reales, recordemos escenarios fundamentales en el siglo XVII (Oliván, 2017). Teniendo obligación la propia Susana de «dar un libro de cada impression a mi costa y [...] el dicho señor maestro a de dar el otro libro» (AHPSa, PN 3752, f. 311v), dentro de estas condiciones contractuales también se aclaran otras cuestiones. Así,

en cuenta de parte y pago de lo que montare en la impression de punto grande el dicho señor maestro me da y entrega dos mil reales con los que a el la tengo de acabar y quando se empeçare la de punto pequeño se tanteara i conforme a aquello se me a de dar el dinero respeto de la impression grande. Y las demás impressiones que el dicho maestro quisiere açer fuera de las dos que van dichas ansi de motetes como de voces yguales quando las quiera açer tienen de ser de ochenta querpos no menos. De los quales dichos dos mil reales me doi por bien contenta y pagada. (AHPSa, PN 3752, f. 311v).

Además, de no cumplir la escritura, Susana Muñoz se compromete a devolver los 2000 reales «con todos los intereses e costas y daños», declarando a su vez que ese día recibió «los dichos originales» (AHPSa, PN 3752, ff. 312r-v). Pero parece que Vivanco tiene otra vez mala suerte y ahora sería Susana la que no termina su cometido, lo cual se traduce en un nuevo pleito entre ambos que aclara un poco más todo lo que estamos relatando y lleva a concretar la datación final del *Liber motectorum*. De tal forma, el 3 de marzo de 1614, la propia Susana comenta que

por quanto yo e mis fiadores estamos de la partida de acer al maestro Sebastián de Vivanco una ynpresión del libro de canto de órgano de motetes de punto grande con sus libretes de pequeño, y por no aver cumplido se trató pleito ante el señor escrivano e se concertaron en cierta forma como consta de la escritura que lellose [...] (AHPSa, PN 3753, f. 302r).

Una escritura en la que se especifica cómo, una vez acabada la obra, Susana la llevó a revisar a Vivanco, quien

en la del punto grande alló avía algunas faltas en algunos libros, y así no se entregó mas dejan solamente en los que se cumplieron, que fueron los que se an entregado cumplidos veinte y nueve, e yo tengo de cumplir los once que quedan a su satisfacción del dicho maestro e catorce son de los livretes de punto pequeño. No la recibió el dicho maestro por no estar de provecho no envargante (AHPSa, PN 3753, f. 302r).

Así, sobre estos libretes, «el dicho maestro avía puesto en las pruebas que se tirasen», por lo que Susana se obligaría, a su propia costa,

de volver a hacer la dicha ympressión de los dichos libretes de punto pequeño que estén las líneas derechas y corrientes a satyfacción del dicho maestro, de suerte que se enmiende el vicio que tiene la ympressión que iç[e], y e de dar satisfecha la dicha ympressión de los dichos motetes de punto pequeño dentro de dos meses que empieçan a correr desde el día desta escritura. Y no lo cumplyendo consiento por todo el dinero que tengo recibido para la dicha ympressión de motetes del punto grande y pequeño confissole estar pagada y aver recibido del dicho maestro setenta e dos mil maravedís, entrando en ellos ducientos reales que revajó a el dicho maestro que se an de dessocontar en cada ympressión de motetes que se a acavado [...]. (AHPSa, PN 3753, f. 302r).

A tenor de estas citas, podemos destacar que tanto una parte de los cuarenta ejemplares de punto grande, con pequeños errores, como los catorce de punto pequeño, los cuales no llegarían ni a las prensas y se volverían a repetir ante unas líneas del pentagrama mal ejecutadas, no quedarían en ese momento terminados por no estar de acuerdo Vivanco. No obstante, parece que, con ese margen de dos meses concedido a Susana, como mucho en mayo de aquel año quedaría todo resuelto, estando ya incluso zanjado el tema del pago. Todo ello nos hace pensar claramente en el año de 1614 como el definitivo en el que se publicó la famosa obra en Salamanca, y más si pensamos en el único ejemplar con colofón, el de México, el cual sería una de estas copias que, en este caso, se distribuye fuera, dentro de ese «alcance de la música sacra impresa de origen peninsular en los dominios americanos desde principios del siglo XVII» (Marín, 2003: 1089).

Solo quedaba, pues, la duda en torno a la idea ya lanzada por Noone sobre la imposibilidad de que se hicieran dos ediciones (2020: 32), la cual, con todo lo dicho, parece haberse disipado. De tal manera, en torno a ese ejemplar mexicano, ya no cuadraría ni la opción de estar ante parte de una edición anterior que, como propone Marín (2016: 7), pudo quedarse «sin encuadernar (como solía ocurrir con los compositores que imprimían sus propias obras) y que en 1614 Vivanco añadiese un nuevo colofón y una nueva portada (no conservada) actualizando la fecha y el nombre del taller». Y es que, como igualmente

prosigue el mismo Marín, la coincidencia en detalles tipográficos específicos, si comparamos el ejemplar mexicano con los conservados en la península, indica una reimpresión en la que se usarían las mismas planchas, a no ser que, como nosotros hemos relatado, las matrices a las que al principio aludíamos no fueran utilizadas hasta que finalmente se resuelve todo, licencia incluida, años más tarde de la muerte de Taberniel. Un Taberniel cuyos tipos de imprenta pasarían a su viuda y no a Francisco de Cea Tesa, el otro impresor con el que acto seguido se casaría Susana y que moriría entre febrero y junio de ese 1613 (Noone, 2020: 32), lo que hace imposible pensar en ningún tipo de intervención en un proceso que, para entonces, sigue aún estancado.

En resumen, hablamos de un libro de motetes que, a pesar de esos pocos ejemplares realizados, habría que atribuirle a Susana Muñoz en 1614, tras recibir meses antes los originales, y no a Taberniel en 1610, como universalmente se ha hecho de manera equivocada (Noone, 2020: 32), tal vez pensando en ese gran parecido tipográfico con los otros dos libros del maestro firmados por Artus (Llorens, 2002: 982), así como en ese razonamiento de Marín anteriormente señalado. Un Taberniel que, eso sí, empezaría el proceso de impresión del *Liber motectorum*, el cual, si ya se estaba retrasando por algunas desavenencias entre el flamenco y Vivanco, se vería totalmente paralizado a causa de la defunción de aquel; hecho que, a su vez, parece haber contribuido a pensar que la datación de la obra era de 1610, año tope que siempre se ha presupuesto para su fallecimiento, cuando en realidad a su muerte, como sabemos un poco antes, aún no estaba editada.

Por último, no olvidemos que «el dicho maestro esta obligado a imprimir un libro de canto de órgano de voces iguales de punto grande en acabandosse la ympression de motetes», por lo que, nuevamente en boca de la propia Susana, Vivanco «cunplyendo de su parte, me entrega original para començarla y que se vaya continuando y me da y paga» (AHPsa, PN 3753, f. 302v). Asimismo, el maestro haría un importante pago de este último encargo que se finalizaría en los meses siguientes, estando ambas partes al parecer contentas, como se traduce de lo dicho nuevamente por la propia Susana:

Y me obligo de que la ympression la aré dentro del término a que estoy obligada por las escrituras antes de agora satisfechas; el qual término empieza a correr desde oy [...] y entrego el maestro original para la dicha ympression para poderla començar luego [...], e por me açer buena obra de más de los dichos dos mil reales me da para en quenta de la dicha ympression de voces yguales quinientos reales [...]. Que en todo lo que se monta en lo que el dicho maestro a dado para la dicha ympression de voces yguales es dos mil quinientos reales los queales me doy por contenta e satisfecha por los aver recibido (AHPna, PN 3753, f. 302v).

No tenemos constancia de ninguna obra posterior a esta última comentada, que también podemos datar en 1614 y de la que no se conserva ejemplar

alguno en la catedral salmantina (Montero y Vicente, 2011), dentro de un periodo final de la vida del maestro en el cual empieza a tener dificultades. Así, a partir de 1615, sabemos de unos achaques que le hacen ausentarse a menudo de sus ocupaciones, tanto en la catedral como en la universidad, hasta que, por ello, pide, como dijimos, su jubilación (AUSa 954, ff. 159v y 171r, AUSa, RE –fondo Ricardo Espinosa–, 14, 25, f. 7r, ACSa, AC 33, f. 1214v, etc.). Y es que parecía raro que durante sus últimos doce años hubiera hecho tan poca cosa desde esa primera edición del libro de motetes que se le suponía en torno a 1610. De tal forma, hasta aquel 1615 en que baja su ritmo de trabajo, Vivanco todavía anda tras sacar el mencionado libro de motetes y componiendo esa otra obra final, sin olvidarnos de que igualmente intenta colocar otras publicaciones, como tenemos constancia con su libro de misas. Así, dentro del habitual *modus operandi* que «consistía en remitir los ejemplares [...] a las distintas instituciones eclesiásticas, a la espera de obtener una gratificación» (Ruiz, 2012: 308), en mayo de 1609 Vivanco presenta a la propia catedral salmantina su *Misarum liber* y pide al cabildo retribución económica por ello. No serán aceptados ni los 20 ducados de los que se hablaron en un principio ni los 200 reales de después (ACSa, AC 33, f. 617v), siendo la causa la petición de un dinero un tanto desorbitado si lo comparamos con otras remuneraciones de la época (Ruiz, 2012: 311 y ss.), si bien parece que finalmente llegarían a un acuerdo posterior a tenor del ejemplar que se conserva.

Solo quedaría por relacionar todo lo comentado con lo que, tras la muerte de Vivanco, se encuentran en su casa. En primer lugar, destacaría el hecho de cómo varios herederos, entre los que al menos estaría el mencionado Pedro de Vivanco, trataron con el cabildo catedralicio el tema de los libros de canto que estaban al recaudo del maestro, alguno de los cuales parece faltar, de la misma forma que un ejemplar muy bueno de la cátedra de canto de la Universidad (Noone y De Vicente, 2021). Pero teniendo noticia de una gran cantidad de referencias, tanto nacionales como internacionales, que pasarían por las manos de Vivanco (Cruz, 2017 y 2021), así como de otras de inicios del XVII provenientes de la Iglesia de Santiago de los Españoles, de Roma, o que incluso compraría el propio abulense (AUSa 74, f. 97r), hay que concretar en los que, con certeza, se encuentran en el inventario de bienes que se hizo tras su muerte. Y es que, por su posible relación con las obras impresas por Susana Muñoz, hay que atender a los «siete libros pequeños de música enquadernados en becerro» y, sobre todo, a los «ciento e setenta e seis cuerpos de libros de música enquadernados de negro y perfiles de oro» (Noone y De Vicente, 2021). Unos ejemplares que bien pudieron ser la mitad de los libretes anteriormente señalados y la totalidad de las copias de ese último libro de voces iguales (más alguna extra que finalmente se sacaría a mayores de las «ciento y setenta» al principio planificadas entre Susana y Vivanco). Esto nos hablaría de la mala distribución de algunas obras del maestro, por no decir

nula en el caso de la de *paribus vocibus*, motivo principal por el que no habría llegado ningún ejemplar de este último libro a nuestros días. De tal forma, con su impresión, estaríamos ante un pésimo negocio hecho por el abulense, el cual no parece tener un gran nombre fuera de Salamanca. En cambio, como dijimos, anduvo mucho más recatado en su otra solicitud a Susana, quien le hizo pocas copias de un *Liber motectorum* que, también por ello, ha presentado mayor dificultad para que se encuentren ejemplares hoy en día.

4. CONCLUSIÓN

Son varias las cuestiones planteadas, y la mayoría de ellas dilucidadas, en torno a un importante músico del que aún quedan cosas por analizar o descubrir. En primer lugar, sobre su año de nacimiento, al cual nos hemos intentado acercar, dejando claro que tuvo que haber nacido algo más tarde de lo que habitualmente se piensa. En segundo lugar, hemos hecho lo propio con otro tema aún desconocido, el de sus familiares, añadiendo nuevos nombres que vinculan al maestro con una alta posición. De lo que no hay duda es sobre la notable vivienda que dispuso en Salamanca o de la que tuvo su afamado impresor, Artus Taberniel, al que también nos hemos acercado.

Por otro lado, hay que confirmar la impresión por Susana Muñoz, la viuda de Artus, de las, hasta hoy, últimas obras impresas de Vivanco: su libro de motetes, cuya única edición sería la de 1614, así como una pieza posterior, en aquel mismo año, para voces iguales de la que no había constancia. Esta sería el último gran cohetazo compositivo de un músico que, sorprendentemente, conociendo sus cualidades, no parece colocar bien sus obras en aquellos difíciles y postreros años de su vida en los que se acentúa su localismo en torno a la ilustre ciudad de Salamanca.

BIBLIOGRAFÍA

- Aróstegui, J. (1995). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- Barrientos, J. (2022). Pedro de Vivanco y Villagómez. En *Diccionario Biográfico electrónico*. Real Academia de la Historia. Madrid. <https://dbe.rah.es/biografias/75517/pedro-de-vivanco-y-villagomez>
- Cabrera de Córdoba, L. (1857). *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid: Imprenta de J. Martín.
- Cantor, M. (1967). *The Liber Magnificarum of Sebastián de Vivanco*. Ph. D. New York University.
- Cruz, J. (2011a). Salamanca como foco de atracción para organistas y organeros en los siglos XVI y XVII: los casos de Bernardo Clavijo del Castillo,

- Tomé Fernández, Juan de Salas y Antonio Cornejo. *Revista de musicología* 34(2), pp. 235-244.
- Cruz, J. (2011b). Singularidad profesional de Victoria: su última etapa en Madrid. En Sabe, A. (ed.). *Tomás Luis de Victoria (1611-2011). Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, pp. 407-424.
- Cruz, J. (2017). Nuevos datos sobre el maestro Francisco de Salinas en Salamanca. *Salamanca: Revista de Estudios*, 61, pp. 13-39.
- Cruz, J. (2021). Historia de la educación musical: la cátedra de canto en la Universidad de Salamanca hasta el siglo XVIII. *History of Education and Children's Literature*, XVI(2), pp. 593-606.
- De Vicente, A. y Noone, M. (2021). Pregones para el alquiler de una casa en Salamanca al maestro Sebastián de Vivanco (1609). *Paisajes Sonoros Históricos*. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1309/salamanca/es>
- García Fraile, D. (2001). *La Música en la Iglesia de Castilla y León. Sebastián de Vivanco (c. 1550-1622), Libro de Motetes I (1610). Volumen X*. Salamanca: Fundación Edades del Hombre.
- Griffiths, J. (2010). La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI. *Hispanica Lyra: Revista de la Sociedad de Vihuela*, 12, pp. 10-27.
- Ledesma, A. y Azofra, E. (2018). La Casa de Solís en Salamanca o la metamorfosis de un edificio civil renacentista. De vivienda señorial a sede de Ediciones Universidad de Salamanca. En Azofra, E. y Gutiérrez, A. M. (coords.). *Ex Vetere Novum. Rehabilitar el patrimonio arquitectónico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 421-453.
- Llorens, J. M. (2002). Vivanco, Sebastián de. En Casares, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 981-984.
- Lorenzo, F. J. (2002). Los contratos de impresión de libros en Salamanca (1601-1625). En Casquero, J. A. (coord.). *Homenaje a Antonio Matilla Tascón*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», pp. 417-442.
- Lorenzo, F. J. (2018). Contratos de impresión de libros con los tipógrafos extranjeros en Salamanca en el siglo XVI. *Documenta & Instrumenta*, 16, pp. 91-114. https://doi.org/10.5209/rev_DOCU.2018.v16.60230
- Marín, J. (2003). Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México. *Historia Mexicana*, 52/4, pp. 1073-1094.
- Marín, J. (2016). Sebastián de Vivanco y las tendencias progresistas del motete hispánico en torno a 1600. Notas musicológicas para el CD Sancti et

- Justi. Sebastián de Vivanco (Motecta, 1610). Capilla Flamenca, Oltremontano, Snellings, Dirk (dir.). Madrid: Cantus, C9649, pp. 4-22.
- Montero, J. y Vicente, R. (2011). *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Cabildo Catedral Salamanca.
- Noone, M. (2020). Susana Muñoz, ympressora de los libros de musica, and Diego de Bruceña's Libro de canto de misas y magnificas y motetes y una salve (Salamanca, 1620). *Anuario musical*, 75, pp. 23-60. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2020.75.03>
- Noone, M. y Vicente, A. de (2021). Sebastián de Vivanco y las bibliotecas musicales. *Paisajes Sonoros Históricos*. <http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1385/salamanca>
- Noone, M. y Skinner, G. (eds.) (2020). *Sebastián de Vivanco. Liber magnificarum (1607)*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions.
- Oliván, L. (2017). La vida «real» en los sitios reales (1651-1659): jornadas y culturas del cuerpo. En Camarero, C. y Labrador, F. (dirs.). *La extensión de la corte: los Sitios Reales*. Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, pp. 343-368.
- Pedraza, M. J. (2015). La función del editor en el libro del siglo XVI. *Titivillus*, 1, pp. 211-226.
- Pellicer de Ossau, J. (1670). *Memorial de la calidad I servicios de don Cristoval Alfonso de Solis...* Madrid: s. i. <https://www.bibgirona.cat/pandora/viewer.vm?id=0000000488&page=1&search=&lang=ca&view=llibresRipoll>
- Prats, J. y Santacana, J. (2011). Enseñar a pensar históricamente: la clase como simulación de la investigación histórica. En Prats, J. (coord.). *Didáctica de la geografía y la historia* (pp. 67-87). Barcelona: Graó : Ministerio de Educación.
- Rioja, V. (2011). Aspectos de la impresión musical durante la etapa madrileña de Victoria. En Sabe, A. (ed.). *Tomás Luis de Victoria (1611-2011). Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, pp. 207-267.
- Rubio, F. J. (2020). *La República de sabios. Profesores, cátedras y universidad en la Salamanca del siglo de Oro*. Madrid: Dykinson.
- Ruiz, J. (2012). Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesíásticas de la corona de Castilla. En Vicente, A. de y Tomás, P. (coords.). *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica : Machado Libros, pp. 301-352.
- Sabe, A. M. (2012). *La capilla de música de la Catedral de Ávila (siglos XV al XVIII)*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.

- Torrente, A. (2002a). Salamanca. En Casares, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 551-562.
- Torrente, A. (2002b). Taberniel, Artus. En Casares, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 109.
- Walkley, C. (2010). *Juan Esquivel: A Master of Sacred Music During the Spanish Golden Age*. Boydell & Brewer.

FUENTES DOCUMENTALES

ACSa, AC 33 y Cj. 44 bis, leg. 1, n.º 3.

AHPSa, PN 3752 y PN 3753.

AGI, Bienes de difuntos: Hernando Ortíz de Vivanco, Contratación, 922B, n.º 29. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/96776>

AUSa, carpetas sin catalogar, caja 3030, expediente 17; Fondo Ricardo Espinosa Maeso, n.º 14, 25; Libros de Claustros, Vols. 74 y 89; Libros de Visitas de Cátedra, vol. 954.

Rojo Vega, A. (1605). Testamento de Juan de Vivanco Velasco, montero de cámara de su majestad. Real Biblioteca, Patrimonio Nacional. <https://investigadoresrb.patrimoniacionacional.es/node/8896>

