



# 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](mailto:igda@diputacionavila.es) - Web: [www.igda.es](http://www.igda.es)

# SUMARIO

|  |    |
|--|----|
| PRÓLOGO .....  | 9  |
| ARTÍCULOS .....  | 13 |
| I. Aspectos biográficos. ....  | 15 |
| NOONE, Michael<br><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<br><i>Nuevos datos sobre el maestro Vivanco, Artus Taberniel y Susana Muñoz. ....</i>   | 51 |
| II. Interpretación y criterios estilísticos. ....  | 69 |
| MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Carlos José<br><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<br><i>Los pasillos polifónicos de Sebastián Vivanco: una hipótesis sobre su naturaleza y uso. ....</i>                              | 91 |
| ARES GARCÍA, Beatriz<br><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<br><i>Los maestros de Sebastián de Vivanco, una muestra de su música</i> .....                     | 145 |
| WALKLEY, Clive<br><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<br><i>Música y músicos en El Barco de Ávila en el siglo XVII.</i> .....                        | 227 |
| POZO GONZÁLEZ, Beatriz del<br><i>La música tradicional popular de los siglos XIX y XX en El Barco de Ávila</i> .....  | 253 |
| SÁNCHEZ REVUELTA, María José<br><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

# SEBASTIÁN DE VIVANCO: CARTOGRAFÍA POLIFÓNICA VITAL DEL IMAGINARIO LITÚRGICO A LA RAÍZ CASTELLANA. APROXIMACIÓN ESTÉTICA

**Sebastián de Vivanco: vital polyphonic cartography  
from the liturgical imaginary to the Castilian root  
Aesthetic approach**

*MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Carlos José  
Presidente de la Sociedad Torner*

## RESUMEN

El *Libro de Motetes* publicado en Salamanca en 1610 por el editor Artus Taberniel constituye la cima creativa del compositor Sebastián de Vivanco. Un hito musical desde el puesto de mayor prestigio para un compositor en el corazón de la Castilla del siglo XVI. Sus 74 *Motecta* distribuidos y ordenados litúrgicamente contrastan con la visión estética de sus estrictamente coetáneos, a saber, Francisco Guerrero y el universal *abulensis* Tomás Luis de Victoria.

Un viaje vital que inicia como niño cantor en la Catedral de Ávila, su primer puesto en Lérida –su expulsión–, su regreso a Castilla en la Catedral de Segovia, Ávila nuevamente y con el tiempo, con la experiencia y el gozo de sentirse compositor e integrarse en el mundo universitario de la estratégica Salamanca.

Cada uno de sus motetes constituye una pista de su periplo vital, un avance técnico, estético y una pequeña revolución que comienza con el uso de una disposición impar –cinco, siete, nueve y doce voces– y que termina con el despliegue de un efectivo pocas veces usado en nuestras capillas.

## **PALABRAS CLAVE**

Cartografía, patrimonio, polifonía, motete, micromusicología.

## **ABSTRACT**

The *Book of Motets* published in Salamanca in 1610 by the publisher Artus Taberniel is the creative peak of the composer Sebastián de Vivanco. A musical milestone from the position of greatest prestige for a composer in the heart of Castile during XVI century. His 74 *Motecta* distributed and ordered liturgically contrast with the aesthetic vision of his strictly contemporaries, namely, Francisco Guerrero and world-known Tomás Luis de Victoria, *abulensis*.

A life journey that begins as a choirboy in the Cathedral of Ávila, his first post in Lleida –his dismissal– his return to Castile in the Cathedral of Segovia, Ávila again and over time, with the experience and joy of feeling himself a composer and integrating into the university world of an ever strategic Salamanca.

Each of his motets is a clue to his life journey, a technical, aesthetic advance, and a small revolution that begins with the use of an odd disposition –five, seven, nine and twelve voices–, and ends with the deployment of an asset which has rarely been used in our chapels.

## **KEYWORDS**

Cartography, heritage, polyphony, motet, micromusicology.

## **I. PROEMIO**

Sebastián de Vivanco (c. 1550-1622), aparece en la nómina de aquellos polifonistas españoles de gran factura y consideración; de los que gozaron de prestigio en vida, fortuna en el caso concreto que nos ocupa y de una reputación que les permitía estar siempre en disposición de ostentar cargo o ser llamados con prontitud ante las vacantes producidas en los puestos de mayor rango. Codiciados, anhelados, venerados en no pocos casos, cuestionados en otros, son la imagen de una país que crea y que establece como centro y núcleo, sus capillas catedralicias. Su obra constituye uno de los legados patrimoniales más interesantes, bellos y me atrevería a decir, desconocidos entre cuantos engrosan la nómina de creadores españoles del siglo XVI, entre los que destacamos a Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, pero también su antecesor en el cargo de maestro de Capilla de la Catedral de Salamanca, Alonso de Tejada. Desde luego no desdeñamos la excelencia de Cristóbal de Morales o el genio de Alonso Lobo.

Evidentemente las capillas españolas<sup>1</sup> son una referencia de producción musical, de espacio formativo significativo y de concentración de talento, probablemente el más prolífico y extraordinario de cuantos abundaron a lo largo de los siglos, especialmente entre el auge del siglo en cuestión y el drama de la desamortización de Mendizábal en el primer tercio del XIX. Más de trescientos años de creación ininterrumpida bajo el paraguas de la Iglesia y con el dulce pretexto de un servicio a una liturgia plena, rica, convertida en el esplendor y alma de la vida religiosa y a su vez, faro y competencia entre iguales. Sebastián de Vivanco vivió un auténtico exilio interior saliendo de Ávila, pasando por Lérida, instalándose en Segovia, regresando a Ávila, tentado el sueño de Sevilla para finalmente, poner rumbo a Salamanca, su Catedral y su Universidad.

Abordar el estudio de un hecho musical concreto –un nombre, una Catedral, un libro de motetes, un libro de misas, un instrumento determinado o el nombre del taller– a saber, un conjunto de procesos, un periodo cronológico concreto, incluso una región geográfica; aspectos que sumados, alineados lógicamente y orgánicamente, dan como resultante una cartografía micro-musicológica que nos permite sin ambages, sin duda alguna, encontrar las claves para acometer el estudio en grandes líneas de los hechos musicológicos más relevantes. De lo concreto, lo cercano a la teoría, a la universalización de los términos.

El conocimiento profundo del «nuevo estilo», su percepción de la nueva realidad sonora, la idea de planos provocada por la nueva configuración de los órganos –el teclado partido, la confrontación entre líneas extremas– el uso de la corneta y del bajón (que en el caso de Vivanco dejará de ser novedad para apropiarse de un nuevo sonido en Salamanca), la instrucción y pericia de los ministriles y cantores a su cargo, hacen del otro abulense una referencia significativa en la creación polifónica del XVI que deja atrás casi dos siglos de creación y que empuja irremediamente hacia el Barroco a estas capillas musicales que deciden adoptar estos principios.

Todo ello sin la posibilidad de una experiencia más allá de las fronteras de la España de entonces. Una producción realmente importante nacida en el corazón mismo de Castilla. ¿Cómo es posible abordar, iniciar ese «nuevo estilo» con la única compañía de la novedad sonora de los órganos castellanos, de la incorporación de planos sonoros merced al uso de la corneta y del bajón? ¿Qué pulsión posibilita la creación de un corpus de música litúrgica tan significativa y preclara sin salir del espacio de formación, sin ir más allá del entorno de seguridad de una Universidad –la salmantina– que por aquel entonces era un auténtico faro intelectual? Esa determinación vital de estar,

---

<sup>1</sup> STEVENSON, Robert. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 322.

de ser en su entorno maestro de Capilla, magister y catedrático, manifiestan la voluntad y determinación de un compositor pleno de facultades, conecedor de la tradición y portador de una novedad musical sin parangón.

## 1. EL EXILIO INTERIOR

El viaje sin retorno de Vivanco desde Ávila –con la consabida necesidad de salir, de sobrepasar literalmente los muros de la ciudad, cansado por las propias dificultades que la ciudad le plantea, el pasar de los años y la necesidad de ser conocido en toda España<sup>2</sup>– hacia Lérida, Segovia, de nuevo Ávila –sin saber exactamente porqué, el compositor solo tiene una estancia de 18 días en Sevilla, ciudad que le habían tentado y que en aquel momento era una referencia por la presencia de un inconmensurable Francisco Guerrero, sin que estuviera clara la sucesión de este, a saber, de maestro de Capilla a mero sustituto en tierras hispalenses– no parecía conferir a Vivanco una suerte de estabilidad cuanto menos emocional.

Esta «trashumancia» referida por el profesor García Fraile era práctica acostumbrada en los casos de compositores con fama y prestigio suficientes como para aparecer siempre como opciones viables en aquellos casos de sustitución. No pocos fueron los que obtenida plaza tras dura oposición y enfrentarse a no pocos y cualificados candidatos, decidieron establecerse y permanecer cómoda y longevamente en sus cargos. Aquellos más sobresalientes pudieron optar por conocer de primera mano los puestos más jugosos y optar a lo largo de su carrera profesional a más de una maestría en dos, incluso tres catedrales.

Ávila proporcionó a Vivanco una formación sólida. Al igual que su estrictamente contemporáneo Tomás Luis de Victoria, el magisterio de Jerónimo de Espinar, de Juan Navarro, de Bernardino de Ribera y sobremanera, Hernando de Isasi, su inmediato predecesor al frente de la capilla de música de la catedral de Ávila –de 1567 a 1587– conformaron el espíritu creativo de Vivanco. A diferencia de Tomás Luis de Victoria, que viaja a Roma, se mueve en el ambiente de gran tradición, incorpora a su estilo los conocimientos retóricos aprehendidos hipotéticamente durante su estancia en el *Collegium Germanicum* (1565-1568)<sup>3</sup> y que naturalmente crece en una suerte de apertura todo lo existente en aquel momento, Vivanco jamás sale realmente de su espacio de Castilla y León, la otra muralla auto impuesta en sus años de servicio a la Iglesia.

---

<sup>2</sup> GARCÍA FRAILE, Dámaso. *La música en la Iglesia de Castilla y León. Sebastián de Vivanco (c. 1550-1622), Libro de Motetes (1610. Volumen I y II. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2001, p. XXXVII.*

<sup>3</sup> SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «El embellecimiento retórico en el *Officium Defunctorum* de Tomás de Victoria». *Revista de Musicología*, XXXV, 1 (2021), pp. 263-294.

Desde el 9 de febrero de 1577 y por espacio de 10 años estuvo al frente de la capilla en la Catedral de Segovia. Creciendo en estima, en formación y labrando un prestigio que los sitúa en competencia con los mejores de su época.

Regresa a su ciudad natal, Ávila, en 1587 tras un breve paso, tal y como comentamos unas líneas atrás, por la catedral de Sevilla<sup>4</sup>, permaneciendo intramuros hasta el 30 de septiembre de 1602, fecha de entrada a la catedral de Salamanca.

En esta ciudad habría de publicar Vivanco en 1610 su *Libro de Motetes* para IV, V, VI, VIII, IX y XII voces bajo la tutela del impresor de Amberes Artus Taberniel. Un extenso trabajo que a buen seguro debió preparar con anterioridad aunque no tengamos referencia alguna. Los quince años en Ávila debieron pesar en aquel que con trabajo y mucho esfuerzo, entre los muros de su ciudad natal, dispuso los mimbres para tejer uno de los trabajos compositivos más interesantes y significativos de todo el Siglo de Oro.

## 2. CARTOGRAFÍA POLIFÓNICA VITAL

Esta tesis de la preparación durante sus años en Ávila nos sirve para entretenernos ante la ausencia de documentación que nos sitúa ante el hecho musical mismo, el tiempo concreto y su publicación como decíamos en 1610.

En 1555 Guerrero publica su primer libro de motetes. Su extenso catálogo lo posiciona al frente de los polifonistas en este periodo. Conocemos al menos la publicación de 61 motetes de Alonso de Tejada, su predecesor en la catedral de Salamanca. El propio Victoria inicia su periplo compositivo con la publicación en Venecia de su *Libro de Motecta* en 1572, y con posterioridad en Roma, Milán, Dillingen y nuevamente en Venecia.

Sebastián de Vivanco inicia en 1607 su camino editorial con un libro de *Magnificat*, seguido de un libro de *Misas* en 1608. Dos años después, aparecen los 74 motetes consignados, a diferencia de sus antecesores y contemporáneos, por festividades litúrgica y no por número de voces.

Salamanca, ciudad en la que se editan las obras de Vivanco, se posiciona a la cabeza de las ciudades españolas por el valor irrefutable de su Universidad. Otras ciudades españolas, como Sevilla o Toledo, compiten en fama y esplendor por el valor de sus capillas catedralicias, su tradición y su peso en el conjunto de diócesis españolas por aquel entonces.

En el periplo en el que podemos situar a Vivanco, pesa sobremanera esa necesidad vital de saltar las murallas personales, aquellas entre las

---

<sup>4</sup> Catedral de Sevilla, A.C. 1586-1687, folio 122v.

que creció, se formó, soñó y estimamos pudo haber puesto o sembrado las bases de un estilo propio que afloraría universalmente desde el puesto de maestro de capilla de la catedral de Salamanca y de catedrático de propiedad de Música de su Universidad.

¿Qué habría llevado a Vivanco a anhelar no solamente el puesto de maestro de capilla en la capital salmantina si en su exilio interior ya había conocido el rigor de Segovia y la seguridad incómoda de su Ávila natal?

Tal vez las ventajas económicas que reportaría un cargo de tal envergadura, sí, naturalmente; quién no se plantea mejorar, crecer y lograr posición.

El prestigio de la Universidad está entre las causas que animaron a Vivanco. Desde la presencia de Salinas, y con los antecedentes de Ramos de Pareja, o de Bernardo Clavijo, ningún otro compositor había logrado una fama y reconocimiento tales con anterioridad. Vivanco es de todos ellos, el compositor que más motetes ha compuesto desde su puesto de maestro de capilla en dicha catedral. Escapar como hemos mencionado de Ávila creo que constituye su primera pulsión en esa dirección hacia su reconocimiento personal, la universalización de su trabajo y el encuentro consigo mismo.

El propio peso de su catálogo editado confirma la valía y la decisión final de situar su centro vital en Salamanca en un momento de plena madurez y consciente –siempre es una estimación subjetiva– del valor de su empresa.

En el camino aparece el rastro de Bernardo Clavijo. Si bien el 30 de septiembre de 1602 Vivanco es nombrado maestro de Capilla de la catedral de Salamanca, apenas diez años antes, en abril de 1593, Clavijo es nombrado catedrático de la Universidad de Salamanca. Al presentar este su renuncia –al aceptar un cargo de organista<sup>5</sup> en la capilla de Felipe III mucho mejor remunerado, procurando siempre la Universidad de mantener la relación cordial con su principal benefactor entonces– existe una coincidencia con la entrada de Sebastián de Vivanco en la catedral y en la propia Universidad.

Es también el año en el que Vivanco consigue su graduación como Magister en la Universidad de Ávila, grado ineluctable para poder optar a una cátedra en la anhelada Salamanca. Primero el título de bachiller en Artes y finalmente licenciado y el título con el que firmaría cada una de las páginas impares de su Libro de Motetes: *Magister* el 14 de marzo de 1603.

Este recorrido breve y circunstancial nos sirva para justificar el empeño de estas líneas de situar al compositor en una posición de privilegio frente a otros autores tal y como nos muestra el interés por su obra los estudios de

---

<sup>5</sup> STEVENSON, Robert. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid. Alianza Editorial, 1993, p. 313.

Pedrell, Hilarión Eslava o Baltasar Saldoni y las referencias en los teóricos de los siglos XVII y XVIII<sup>6</sup>.

Acorde a la definición de la Real Academia Española de la Lengua, la cartografía es el arte de trazar mapas geográficos; igualmente la ciencia que estudia estos mapas. Existe una cartografía de lo desconocido, transitar los espacios imaginarios que podemos recorrer o sencillamente, soñar.

La música, práctica o especulativa, nos permite transitar los rastros que dejamos, que señalamos con pequeñas muescas que a la postre constituyen, como el caso de la micro-musicología, una identidad de lo cercano, lo próximo, que nos permite colegir el encuentro con aquella otra dimensión de lo general, lo universalmente aceptado, reconocible y por ende, reconocido y aceptado.

Esta cartografía entronca directamente con la predisposición del abulense en ordenar cuidadosa y premeditadamente su obra. Pero también con los inicios de un «nuevo estilo» musical que empuja con fuerza y que para nada habría de terminar inmediatamente con una tradición secular polifónica.

Los planos sonoros, los avances en el órgano partido, los contrastes entre voces extremas, la preponderancia de un texto y la vehicularidad de las melodías inciden y apuntan en esta dirección.

La polifonía de Josquin des Prés, cima de la polifonía por aquel entonces dará paso a una nueva manera de confrontar las voces, el peso armónico y la conducción contrapuntística. En España, con anterioridad a la aparición del *stile concitato*, surge la necesidad de una nueva expresión. El texto, las palabras, los sonidos en definitiva, superpuestos y conectados crean un espacio rítmico sonoro nuevo. Evidentemente la música de autores como Guerrero, Morales y Victoria están a las puertas y se convierten en las referencias absolutas e incontestables de una manera vieja de escribir, de recibir el texto y dejar que la música sirva a ese dulce pretexto.

En este viaje –no hablamos de modernidad ni estridencias, sino de compromiso y de encuentro con algo que pulsa– la obra de Vivanco, en concreto sus Motetes, configuran toda una cartografía que compás a compás nos señala una dirección hacia esta novedad.

Con el uso de un cantante por parte, en ocasiones doblado –pudiendo estos instrumentistas a su vez, glosar si así convinieran, nunca estorbando la voz principal a la que sirven y acompañan– conseguimos una claridad de líneas simpar, transparencia contrapuntística, pudiendo ejercer una dirección clara sobre el *superius* y el *bassus*, confiriendo una cercanía manifiesta a esa

---

<sup>6</sup> LORENTE, Andrés de. *El Porque de la música en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*. Alcalá de Henares, 1672.

suerte de planos sonoros del órgano partido y del uso de la corneta y del bajón en nuestras capillas. Este extremo sonoro se acerca más ese primer Barroco en ciernes que ya en Italia anticiparía Monteverdi con el *stile concitato* y que aquí en España, precisamente merced a los Motetes de Vivanco, mantenemos un estrecho equilibrio entre la «nueva música» y un manierismo al que me he referido en anteriores trabajos. Como los merlones, salientes verticales que destacan, y entre ellos –como si de una muralla se tratara, las almenas, los espacios, las voces interiores– hacer prevalecer estas voces extremas y dejar que el resto del tejido –bien pudiendo este ser tañido por ministriles en ausencia de cantores, o sencillamente por el gusto de variar tal y como se solía hacer en las «siestas» catedralicias– circule permitiendo que el texto cobre plena significación. El uso reiterado de esta estética de contrastes se acerca al ideal histórico que hoy anhelamos y que se parece a lo que realmente pudo sonar en nuestras catedrales.

### 3. DEL IMAGINARIO LITÚRGICO A LA RAÍZ CASTELLANA

No estamos ante un compositor cualquiera. Efectivamente el oficio aprendido durante los años de formación se va naturalizando con los días, con el paso por las Capillas, por el tránsito entre ciudades, con el contacto con nuevos niños cantores, de estos y aquellos ministriles. Este oficio teje a su vez una circunstancialidad pretendida. Existe en la intelectualidad de Vivanco una manera única, no encontrada en otro compositor de antaño, de ordenar sistémica y casi orgánicamente sus Motetes: en vez de la consabida relación de voces –los tradicionales a IV, VI, VIII– el compositor opta por hacer una correlación de uso litúrgico en su índice.

#### 3.1. El imaginario

La tradición romana –de la que bebe el propio Victoria y que tenía como antecesor nada menos que al mismísimo Giovanni Perluigi da Palestrina, organista y compositor, cima de la catolicidad musical– sugiere una categorización ordinaria que dispone una sucesión lógica por volumen sonoro.

Totalmente alineado con la demanda de las Capillas y de las posibilidades estructurales de estas. (Hoy en día no son pocos los directores que continúan optando por este criterio, adaptándose sin complejos y de manera práctica, a las necesidades y realidades de sus formaciones).

En cambio, Vivanco opta por acordar un orden de festividades establecido en el año litúrgico y que refleja en todos los libros utilizados en el culto católico<sup>7</sup>:

---

<sup>7</sup> GARCÍA FRAILE, Dámaso. *La música en la Iglesia de Castilla y León. Sebastián de Vivanco (c. 1550-1622), Libro de Motetes (1610. Volumen I y II.* Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2001.

1. Textos comunes a domingos del tiempo ordinario, común de apóstoles, evangelistas, confesores, doctores, mártires, fiestas de la Virgen y Oficio de Difuntos.
2. Festividades del año litúrgico: Adviento, cuaresma, Pasión, Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Trinidad y Corpus Christi.
3. Fiestas de santos, Virgen María acorde al orden litúrgico.
4. Motetes 73 y 74.

Esta auténtica novedad editorial facilita el seguimiento y la comprensión del calendario litúrgico. De esta forma, aparece en el sistema de capillas una suerte de repetición, que sin ser o constituir un ciclo en sí mismo, apuntala la idea de establecer una jerarquía litúrgica que signifique cada motete frente a la tradicional forma de ordenarlos por su estructura vocal.

Si la liturgia está sujeta y dispuesta con un orden determinado, Vivanco y por ende su editor Taberniel, disponen hacer lo propio consignando valor a cada obra que está plenamente identificada con su correspondiente fiesta.

De esta forma, un motete de Resurrección adquiere valor en sí mismo diferenciándose de la estructura y forma compositiva de otro para el día de la Ascensión.

Si existe una normalidad sujeta a la tradición –tal y como encontramos en los libros publicados en este tiempo– el propio Vivanco se constituye en novedad al alterar esta norma no escrita y al, insisto, facilitar la comprensión del corpus editado adaptándolo al orden establecido por la liturgia.

Las posibilidades estructurales de su tiempo limitaban en buena medida la creación y las intenciones primigenias de los compositores. Si el número de cantores era considerable –sabemos que de seis a doce, al igual que el de ministriles– reconociendo que en aquel tiempo nos existía la superespecialización y que el cantor tocaba y que quien tañía podía cantar, el compositor podía estimar y acertaba con la escritura para más de cinco voces. Los motetes de 6 y de 8 voces no abundan pero son frecuentes. En el caso de Vivanco, escribe a 7, a 8, a nueve e incluso tres motetes a 12.

¿Quiere decir eso que lo viera en Ávila o que dispusiera de ello en Salamanca?

Sabemos los instrumentos que se tañían durante la liturgia, el número de ministriles y casi el de cantores. Las duplicidades y las sustituciones de estos últimos por ministriles eran práctica acostumbrada y resolvía cualquier sombra de baja de última hora de manera práctica y sencilla. Al menos desde 1565 era costumbre la Catedral de Salamanca la de sustituir el bajo por

el bajón al menos en las vísperas y misas en las que toma parte el maestro de Capilla<sup>8</sup>.

Con todo, los efectivos no sobrepasaban la docena larga con la excepción de alguna festividad como el Corpus Christi, en el que lucían todos los efectivos y por supuesto, el tiempo de Navidad en el que los compositores se empleaban con la presentación de nuevas Misas y Motetes.

### **3.2. La forma como pretexto hacia el «nuevo estilo». Una estética textual**

El *motete* –entendido como forma en la que a cada verso del texto le corresponda una melodía propia, donde a cada grupo de palabras con unidad semántica ha de generarse una frase musical propia, única, donde las palabras son generadoras de nuevas melodías– y cuyas acepciones abarcan la creación de la Escuela de Notre Dame pasando por Machaut, genera una forma musical que nace en la escuela francoflamenca del siglo XV y que continuará al menos hasta finales del XVII. En ocasiones el propio motete se nutre de otras ideas musicales (*Cantus prius factus*) con origen en las melodías populares, las más reconocidas y usadas en numerosas ocasiones y por supuesto el canto llano.

En el haber de Sebastián de Vivanco encontramos estos 74 publicados en 1610, con el uso claro y determinante del latín, que determinan en sí mismos el ritmo y el desarrollo melódico y armónico de cada uno de ellos. La propia palabra es generadora y fin en sí misma.

La retórica musical está presente en la obra de los compositores españoles del siglo XVI. Además, a pesar de que ningún teórico musical español del Renacimiento dudara en incluir a la música en el *Quadrivium*, (...), la relación música y retórica se «rumoreaba» en España incluso en tratados procedentes de los ambientes más escolásticos. Francisco Salinas, en *De Musica* (Salamanca 1577) dedica casi la mitad de sus libros a problemas del ritmo musical fundándolo en el ritmo oratorio y poético según Platón o San Agustín (Suárez García, 2013: 210).

No hemos hecho todavía un acercamiento retórico en la obra de Vivanco, pero con un estudio pormenorizado para la interpretación en concierto de sus obras, colegimos que dista de esta significación clara en el uso de los conocimientos retóricos que sí encontramos en los responsorios del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Tomás Luis de Victoria.

El problema retórico sí es capital en la composición de obras en el contexto castellano durante el siglo XVI. Guerrero y su obsesión por adecuar la palabra al

---

<sup>8</sup> Actas Capitulares Salamanca 1568-1579, ACS, 030, folio 372v.

ritmo musical; Montanos y su incidencia en el afecto de la música son algunos otros ejemplos que encontramos citados en el estudio del profesor Suárez García tras el extenso análisis de Gregori i Cifré. El propio Cristóbal de Morales sentencia que «tanto es más perfecto un arte: quanto imita y contrahaze lo natural».

En sintonía con esta aseveración, la música que mueve a los afectos y que es transversalidad durante el Barroco, está plenamente presente en la obra litúrgica española a partir de 1540.

No habiendo entrado en un contexto similar, los procedimientos sobre los que articula una forma novedosa de escribir música Sebastián de Vivanco, nos hacen suponer que sin existir una intencionalidad en este sentido, una evidencia, una fuente que nos permita confirmar esta hipótesis, el compositor nos remite a unas características concretas que identifican de forma clara un estilo y una firma reconocibles.

Si bien no nos vamos a detener —entre otras cuestiones, siendo la más importante el maravilloso y pormenorizado estudio que ha publicado el profesor García Fraile y al que una vez más me refiero con la invitación a su lectura calmada y obligada— podemos comentar de soslayo algunos rasgos que son determinantes y que nos permiten asomarnos al vértigo de un afecto no pretendido, de una retórica ¿no buscada? y de una sonoridad manierista ya referida con anterioridad.

1. El texto es usado como pretexto y como motor de estos motetes. Se advierte un uso particular del mismo, con la elección de palabras claves que permiten crear una emoción y ritmo determinados. Lo encontramos en el motete *Ibant apostoli gaudentes*. Innatali apostolorum, V vocum (SSATB). Una vez presentado el motivo con el texto inicial (ibant apostoli gaudentes), la repetición de *gaudentes* en las cinco voces confiere una alegría, dinamicidad y ligereza al motete durante los primeros 30 compases.
2. El uso de figuras cortas (las mínimas posibles) confieren a cada verso concreto, a cada motete en general, una nueva vitalidad<sup>9</sup>. Acostumbrados a los fraseos largos, al uso de figuras normalizadas y acostumbradas que nos permiten adecuar con otra conveniencia el propio texto, Vivanco nos sorprende con esta incorporación más propia de la música instrumental (los tientos partidos o la interpretación de ministriles de las mismas piezas vocales) El mismo motete aludido sobre la palabra *gaudentes*. En el

---

<sup>9</sup> Stoquerus en su *De musica verbali libri duo* relata y consigna más allá de Zarlino, la estrecha relación entre la palabra y la música. Vivanco es conocedor de ambos estudios y quizás va un poco más allá llevando al extremo el uso de las figuras más pequeñas, sosteniendo que estas no son contrarias a mover al afecto.

The image shows a musical score for a motet. It consists of five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth is a basso continuo part. The music is in common time (C). The lyrics are: "gau den\_\_\_", "gau den\_\_\_", "li gau den\_\_\_ tes, gau\_\_\_den tes, gau den\_\_\_", "gau den\_\_\_ tes, gau den\_\_\_", and "gau den\_\_\_ tes, gau den\_\_\_".

Fig. 1. Motete *Ibant apostoli gaudentes*.

The image shows a musical score for a motet. It consists of a single staff. The music is in common time (C). The lyrics are: "In conspectu angelorum".

Fig. 2. Uso de figuras cortas (mínimas posibles). *In conspectu angelorum*.

motete *In conspectu angelorum*, Communi angelorum, VIII vocum. En concreto sobre el texto *nomini tuo, Domine; benedicite in aeternum*. O en el motete *sancti et iusti in Domino Gaudete*, In commne apostolorum et evangelistarum. Tempori paschali, VIII vocum. Sobre los textos *Alaluia* y *convertetur in Gaudium*.

3. La propia disposición a doble coro –el uso de dos cuartetos en el caso de los motetes a VIII vocum– donde se manifiestan dos cuestiones: los planos contrastantes y la espacialidad. Figuras que encontramos con claridad en San Marcos de Venecia y en las obras de los Gabrieli.
4. El contraste entre partes del motete con una intencionalidad puramente teatral, en orden a significar más si cabe el propio texto y su dimensión teológica.

5. Como sí aparece en Victoria con claridad, el uso del *Noëma* (pasaje homofónico en medio del discurso contrapuntístico) en no pocos momentos. En claro contraste con los pasajes meramente madrigalísticos, casi virtuosísticos.

The image displays a musical score for a motet, consisting of six staves of music. Each staff represents a different vocal part. The lyrics are written below the notes. The music is in common time (C) and features a mix of homophonic and contrapuntistic passages. The lyrics are: "o ra pro no bis, San cte Gre" (Staff 1), "o ra pro no bis" (Staff 2), "o ra pro no bis San cte Gre go" (Staff 3), "o ra pro no bis San" (Staff 4), "o ra pro no bis, San cte Gre go" (Staff 5), and "o ra pro no bis, San cte Gre go" (Staff 6).

Fig. 3. Motete *Ecce sacerdos magnus*.

6. *Hypotiposis*. Suma de elementos retóricos que encadenados o por separado, confieren vida y significación a los textos. El uso de ascenso de partes, de descenso de estas –*Fratres hora est jam*, Dominica prima Adventus, V vocum–, de duplicaciones, de grandes intervallos –*Cum turba plurima convenirent*, In sexagesima, V vocum– (que no son habituales en otros compositores, con saltos de sexta, consecutivos), de movimientos contrarios –*Canite tuba in Sion*– o del uso de una disminución o aumentación de los valores figurativos para expresar afecto y sentido en partes.

on, ca ni te tu ba in Si on, ca ni te, ca ni te tu  
 ba in Si on, in Si on, ca ni te tu ba in  
 tu ba in Si on, ca ni te tu ba in Si on, ca ni  
 Ca ni te tu ba in Si on ca  
 Ca ni te tu ba in Si

Fig. 4. Motete *Canite tuba in Sion*.

7. Uso de imitaciones y aparición de *Pleonasmus*. En el caso concreto de la sobreabundancia armónica en la primera y cadencia final del motete *Virgo Benedicta super omnes féminas*. De *Beatae Mariae, V Vocum*.
8. No existe un uso excesivo del cromatismo pero sí de la *Pathopoeia* con la intención, tal y como propone Burmeister, de mover al afecto en un momento determinado del discurso. Lo encontramos, entre otros, en los motetes *Canite tuba in Sion, In Adventu Domini, V vocum*; *Simile est regnum coelorum, Dominica in Septuagesima, V vocum*.
9. La polirritmia, el contraste entre partes y compases en un mismo motete. El uso de ritmos intensos con figuras cortas, síncopas y anticipaciones armónicas y melódicas. Figuras similares las encontramos en ritmos populares que entroncan con el gusto por usar referencias no solo del canto llano, sino de piezas reconocibles más cercanas. La falsa relación entre el dos y el tres en las agrupaciones que provocan la ilusión rítmica de otro ritmo dentro del compás.



**Fig. 5. Ritmos tradicionales.**

10. El conocimiento de una nueva sonoridad producida por el empleo de la corneta y del bajón nos invitan a creer que existe una predilección por el empleo de material melódico sobre el Superius y las notaciones contrastantes en el Bassus. Como es el caso del motete *Cum turba plurima convenirent* ya referido. O la belleza sostenida en diálogo entre partes en el motete *Circunderunt me dolores mortis, Pro defunctis, V vocum*.

#### **4. CONCLUSIÓN**

Sebastián de Vivanco consigue situarse como un compositor referencial. Un maestro de capilla que publica en vida un gran catálogo obteniendo así la consideración, el respeto, la fama y la fortuna de una vida consagrada a servir a la liturgia de una Iglesia en el corazón de Castilla.

Ciudades en las que nace, se forma y desarrolla –Ávila, Segovia y sobremanera, Salamanca– en las que la impronta de un aparente aislamiento podrían haber tenido como resultante una música raquífica, oscura, inquietante o convencional, sirven sin embargo a la idea general de entrever un «nuevo estilo» que a poco se abrirá paso con la intervención de la llegada de los nuevos planos sonoros, la construcción de órganos de registro partido y con la asunción en las capillas de la interpretación de estas obras.

El anhelo como poco de entroncar con la saga de los Salinas o Clavijo en el ámbito selecto, elitista de la Universidad de Salamanca, auténtico faro intelectual en la España del Siglo de Oro –referencia de la Europa de antaño– su obsesión por formar parte de la nómina de *Magister*, proporciona a Vivanco un centro vital en el que su pulsión y emoción se entrecruzan para significarse sin la necesidad de salir, de romper como ya hiciera con su etapa en la catedral de Ávila.

El nuevo lenguaje –no meramente retórico, sino eminentemente práctico de sus motetes– inicia una deriva sin retorno de la música española hacia un Barroco en ciernes. Una estética *manierista* perfuma el entorno intelectual, religioso y vital del propio compositor.

Su *Libro de Motetes* de 1610 constituye una de las cimas compositivas polifónicas más brillantes –aún resta trabajo, presencia y voluntad– que sin una

comparación musicológica clara o directa con la obra de Tomás Luis Victoria –sin duda la cima y la excelencia en la construcción musical del Siglo de Oro– nos habla de un maestro que en plenitud de facultades deja para la historia, en cada motivo, en cada línea melódica, en cada motete, el compromiso de un hombre ligado a su origen, podríamos inferir que enraizado y determinado a ser el dinamizador y motor de esa «nueva música» que aún no estaba presente en aquellos a los que hoy reconocemos como universales.

En buena hora.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGLÉS, Higinio. *La música en la Corte de Carlos V*. Transcripción del «*Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela*» de Luys Venegas de Henestrosa. Barcelona, 1944.
- ARTERO, José. «*Grandes maestros ignorados, Sebastián de Vivanco*». En: *España sacro musical*. Año II, Número XV, Barcelona, marzo 1921.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso. *La música en la Iglesia de Castilla y León. Sebastián de Vivanco (c. 1550-1622), Libro de Motetes (1610. Volumen I y II*. Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2001.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso. *Catálogo Archivo de Música de la catedral de Salamanca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente. «*Música y Retórica: una nueva trayectoria de la Ars musica y la Música práctica a comienzos del Barroco*». *Revista de Musicología*, 10, n.º 3 (1987), pp. 811-842.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep María. «*Mística y retórica en la vida y la obra de Tomás Luis de Victoria*». *Inter-American Music Review*, 28, n.ºs 1-2 (2008), pp. 147-157.
- HAUSER, Arnold. *El manierismo, crisis del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.
- HERRÁEZ HERNÁNDEZ, José María. «*Notas sobre la graduación de Sebastián de Vivanco en la Universidad de Ávila*». *Cuadernos Abulenses*, 14 (julio-diciembre 1990), pp. 175-184.
- LÓPEZ CALO, José. «*Manierismo y Barroco*». En: *Actas del Congreso Internacional «España en la música de occidente*». Madrid: Ministerio de Cultura : INAEM, 1987.
- PALISCA, Claude V. «*Humanism and Music*». En: Rabil, Albert (ed.). *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*. 3 v. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1988, vol. III.

Sebastián de Vivanco: cartografía polifónica vital. Del imaginario litúrgico a la raíz castellana

PENNEY, Clara Louise. *List of books printed 1601-1700 in the Library of the Hispanic Society of America*. New York: The Hispanic Society, 1938.

PRECIADO, Dionisio. *Alonso de Tejada (ca. 1556-1628). Obras completas*. Vol. I. *Biografía, transcripción y estudio de su primer libro de motetes*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1974.

STEVENSON, Robert. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «La decoratio en los responsorios del Officium Habdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria». En: *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2013, pp. 209-229.

