

total de seis volúmenes previstos, los cinco primeros dedicados a edición musical, y el último a la biografía del compositor, estudio litúrgico-musical, etc.). De su redactor, recientemente desaparecido, no caben sino alabanzas, que avalan sus numerosos trabajos acerca de la música hispana a la que con tanto ahínco se dedicó. Y excelente cosa es, que, en breve plazo, podamos disponer ya no sólo de las obras editadas de autores como Morales, Victoria o Guerrero, sino además, de otros destacados compositores del Quinientos hispano, como, Anchieta, Robledo, en este caso, Ceballos, y, esperemos que muy pronto, Lobo, Peñalosa, de las Infantas, etc. etc., de algunos de los cuales, afortunadamente, disponemos ya de valiosos ejemplos publicados. De cualquier manera, el caso de Ceballos (Çaballos, Ceuallos, Çauillos, Zavalllos...), era uno de los que mayor interés parecían suscitar, como ha venido a demostrar el hecho de que, una vez más, haya tenido que ser un musicólogo del ámbito anglosajón, quien, para nuestra fortuna, y sonrojo, haya sacado adelante no sólo la edición de su producción, sino, además, y lo que es más importante, el inicio de los estudios en profundidad a propósito de su obra, ya que, anteriormente, apenas contábamos con unos cuantos datos biográficos sobre su persona —en buena parte confusos— y muy poco sobre sus partituras (Eslava, Mitjana, Querol, Rubio..., hasta llegar a los iniciadores de la nueva etapa, Stevenson, y el propio Snow). De hecho, incluso obras no

SNOW, Robert J.: *Obras Completas de Rodrigo de Ceballos. Volumen IV. Lamentaciones, Salmos, Himnos.* Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997, 217 p. ISBN 84-86944-70-8.

Nos encontramos aquí con la cuarta entrega de la «opera omnia» del célebre polifonista español del siglo XVI Rodrigo de Ceballos (de un

muy antiguas, como la redacción de su voz en el *New Grove* o el capítulo dedicado al compositor en la Historia de la Música Española de Alianza Editorial, apenas dicen nada respecto a su estilo compositivo y aportación general al panorama de su época.

Otra cuestión sería la de plantearnos, seguramente por enésima vez en el caso español, lo acertado y aun la posibilidad, de abordar con éxito la publicación de las "obras completas" de tal o cual compositor, máximo cuando, todavía hoy, desconocemos buena parte de los fondos de música histórica que se conservan en nuestros archivos y bibliotecas (y aquí, sólo a modo de mínimo ejemplo, he de añadir una copia de la *Missa Tertii Toni* que se conserva en la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, que he catalogado hace tiempo, y que no se recoge en las principales referencias acerca de la producción del maestro Ceballos —no al menos en el detallado catálogo del propio Snow, *The extant music of Rodrigo de Ceballos and its sources*, Detroit, 1980—).

Según cuanta información he podido recoger al respecto, la producción de Ceballos se repartiría entre el antiguo reino de Aragón (El Pilar de Zaragoza, Catedral de Huesca, y Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud), y su cercano de Navarra (Catedral de Pamplona), en cuyos archivos, por cuanto conocemos hasta la fecha, se conservaría, casi en exclusiva, aunque profusamente copiada, su *Missa Tertii Toni*. Por otro lado, existe una copia aislada de su música en Cataluña (Monasterio de Montserrat, Ms.750). Pero el grueso de su producción, se

conserva sin duda en tierras de la antigua Corona de Castilla (catedrales de: Ávila, Cuenca —fuente no recogida en el catálogo de Snow—, Granada, Jaén, Santiago de Compostela, Segovia, Sevilla, Toledo y Valladolid; monasterios de: El Escorial y Guadalupe; otros: Capilla Real de Granada, Parroquia de Santiago de Valladolid, y Biblioteca de Medinaceli de Madrid). Fuera de la actual España, aunque en territorio peninsular (recuérdese que hacia el final de la vida de Ceballos, Felipe II añadió también bajo su corona a Portugal, unión que perduraría hasta la separación definitiva de 1640), quedan composiciones de Ceballos en el portugués «Museo-Biblioteca do Paço Ducal da Casa de Bragança», en Vila Viçosa. Y en América (territorios en su día bajo jurisdicción castellana), se conservan asimismo abundantes fuentes: en México (Catedral de Puebla), Colombia (Catedral de Bogotá), Guatemala (Catedral de Guatemala, Iglesia Parroquial de Santa Eulalia en Jacaltenango), y los actuales EE.UU. (bibliotecas de la Universidad de Indiana en Bloomington, y «The Hispanic Society» de Nueva York).

Obviamente, cada día sabemos más al respecto, y ésa puede ser una razón de cierto peso para no demorar más los trabajos de edición de nuestra música histórica; pero, no es menos cierto, que, cuando se ha de manejar un ámbito geográfico tan amplio (en el caso de Ceballos, sus obras se reparten no sólo por la península ibérica, sino además, con relativa profusión, por toda Latinoamérica), resulta

harto difícil poder hablar de "obras completas"; entre otras cosas, porque, casi cada año, están apareciendo nuevos catálogos de archivos no roturados, y con ello, cientos y aun miles de nuevas fuentes todavía desconocidas para la investigación hasta la fecha, que, en muchos casos, obligan a replantearse conclusiones anteriores. Pero... en fin, ¡así es la investigación! y, en cualquier caso, el mencionado, es un proceso imparable. Sin embargo, a pesar de ello, entiendo que lo anteriormente indicado obliga, sin duda alguna, a que los trabajos emprendidos si no con carácter de definitivos, sí al menos de "completos", se encuentren en una situación casi constante de necesaria —y casi obligada— revisión, que, para el caso hispano —mucho menos estudiado que otros como p.ej. el germano—, desaconseja este tipo de empresas, las cuales, de hecho, se abandonaron en su mayor parte hace ya muchos años por la misma situación aquí planteada.

Y esto, por no hablar de la necesidad de plantearse también la fiabilidad de las fuentes, más aún, cuando éstas se presentan en copias muy tardías (de los siglos XVII al XIX muchas veces), y casi siempre, manuscritas, lo que obligaría, siendo rigurosos, a plantear la necesidad de abordar la cuestión de obras espúreas, atribuciones, etc. etc. En este sentido, no deja de sorprender el hecho de que Snow se plantee precisamente este tema con seriedad, y lo estudie con detalle, pero, más tarde, incluya en una edición de estas características —unas «Obras Completas»— este tipo de compo-

siciones atribuidas (anónimas o de autor dudoso y/o divergente), o, al menos no expresamente de Ceballos, cuando no espúreas (!?).

Pero a pesar de todo, y salvando lo anterior, entiendo que nos encontramos ante un trabajo que nos honra, del que no cabe sino felicitarnos, y felicitar, sobre todo, al profesor Snow, por esta nueva publicación —aunque ya de carácter póstumo—, que vuelve a colocar en la palestra un tema de candente actualidad, a la par que ofrece a estudiosos y músicos prácticos unos materiales de indudable interés. Y ésa, entiendo yo, es la verdadera "esencia" de la publicación, que tan sabiamente ha sabido entender el Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía.

Por lo que se refiere a los contenidos del volumen, todo él música, excepto dos páginas y media introductorias, recoge las Lamentaciones de Jeremías (primera del Jueves y del Viernes) de Rodrigo de Ceballos, así como diversos salmos (ocho, más dos series de fabordones) e himnos de Vísperas (todos ellos ponen en polifonía los versículos pares y fueron copiados en fecha muy posterior a la muerte del compositor). Al final del volumen, todavía se incluyen dos himnos del maestro Ceballos, en arreglos —ambos añaden una *Quinta pars*— de otros compositores (uno de ellos, Gaspar Fernandes), conservados en América.

En el aspecto técnico, hay que señalar que Snow sigue unos planteamientos en consonancia con algunas de las tendencias musicológicas más

típicamente norteamericanas: reducción de valores a la mitad, paso del C original al *c* de la transcripción, indicación, previa a la transcripción, del ámbito en el que se desenvuelve cada parte vocal en los documentos —no se especifica en qué documento se basa, si es que se conserva más de uno, en el sentido de si existen variantes entre unas copias y otras, por lo que se sobreentiende que se trata de una "normalización" de los ámbitos, o que no existen tales posibles diferencias— (con vistas a facilitar el reconocimiento del modo de la composición, y ayudar al director de coro en la adecuación de sus efectivos con vistas a la interpretación práctica de la obra), etc. Pero, en conjunto, el punto de vista de Snow frente al tratamiento de la documentación y su presentación en transcripción, se caracteriza por un amplio eclecticismo, entiendo que bastante personal, y de difícil clasificación, por cuanto:

1) En unos pocos aspectos, se aproxima al máximo a los contenidos concretos del documento, como, p.ej., cuando en el caso de empleo de claves altas en el original, no transporta en su transcripción. En esta misma línea, sigue las técnicas de transcripción tradicional y convencionalmente aceptadas en todo el mundo, como p.ej. en el caso de ligaduras del tipo "cum opposita proprietate", que se resuelven en su trabajo de la manera habitual (con ligaduras de trazo angular y aplicación de una única sílaba del texto), o en el caso de los ennegrecimientos de la notación en los compases ternarios (síncopas, hemiolas),

que se indican con los convencionales angulitos cortos que abrazan las notas ennegrecidas.

2) En cambio, en otras cuestiones, parece adoptar una vía más cercana a la interpretación práctica de las composiciones, alejándose para ello en su opción de transcripción, cuando así lo estima conveniente, de la imagen gráfica documental: emplea claves "modernas" (es decir, únicamente, Sol, Sol octavada, y Fa en 4ª, desestimando las claves de Do y Fa en 3ª originales). Así, utiliza Sol octavada siempre que las voces estén anotadas en Do en 3ª —o en 4ª—, es decir, siempre para los Tenores, aunque, en ocasiones, también para los Altos, y aun para los Bajos (en lugar de, en este último caso, emplear Fa en 4ª); y usa la clave de Fa en 4ª sólo cuando el documento se anota en clave de Fa, ya sea en 3ª o en 4ª línea. Algo más controvertida resulta ya su opinión —expresada en el primer volumen de estas obras completas— respecto a que cuando el original presenta claves de Sol-Do2ª-Do3ª-Do4ª, transcribe en claves de Sol-Sol-Sol8ª-Sol8ª, con vistas a "que el director sepa que debe cantar esas composiciones una cuarta más baja de lo que está escrito, que era lo que significaban esas *chiavette* para el músico del siglo XVI": desde mi punto de vista, aparte lo tajante de tal afirmación, no es ésa la única y definitiva posibilidad de transporte que ofrecen los teóricos (desde Bermudo hasta Nassarre), algo, por otra parte, todavía pendiente de estudios reflexivos en profundidad; pero, en cualquier caso, también sería factible

aplicar en determinados casos un transporte a la quinta (cuando el documento se presenta sin alteraciones propias), o a otros varios intervalos, como indican con cierto detalle algunos teóricos. Lo que, por otra parte, tampoco habría obligatoriamente de coincidir con lo que se observase en la práctica en el siglo XVI...; y todo lo cual, abriría todavía muchas más posibilidades.

3) Otras veces, adopta una posición intermedia entre el rigor documental y una postura mucho más práctica: adopta el empleo de líneas divisorias —que, evidentemente, no aparecen en los documentos—, aunque las hace independientes para cada una de las partes vocales (es decir, sin llegar a unir las de arriba abajo); algo parecido sucede con su manera de trabajar la aplicación de los textos a la música, asunto siempre problemático por lo descuidado de las copias: cuando los textos presentan problemas de aplicación (omisión de alguna sílaba o palabra, determinadas repeticiones que no aclaran qué es lo que se ha omitido, etc.), coloca corchetes en su transcripción, lo que evidentemente resulta de gran ayuda; en cambio, cuando las copias conservadas anotan repeticiones textuales del modo habitual, con la típica indicación "ij", éstas "no se señalan de modo peculiar" por cuanto Snow entiende que esto es algo *"que dependía de la elección del copista. Esto es evidente por la frecuencia con la que dos fuentes difieren en su uso"*; y aquí, entiendo yo, radica un serio problema, dado que Snow opta por su opción particular,

pero no hemos de olvidar que tratamos aquí con copias manuscritas, muchas veces de épocas muy apartadas temporalmente entre sí —incluso siglos—, diferentes lugares de copia y, lógicamente, diferentes amanuenses: lo que, en consecuencia, desde mi particular punto de vista, debería forzar a ser lo más cautelosos o rigurosos que fuera posible en la transcripción, manteniendo —en estos casos, más que en ningún otro— los corchetes que facilitarían la posibilidad de diferenciar aquello que expresa el/los documento/s, de aquello que no y que ha sido interpretado por el transcriptor. La postura de Snow en este punto, como en el de la aplicación de la semitonía subintelecta, es, por otro lado, lo suficientemente tolerante y abierta, lo que, bien entendido el principio "transcripción = opción, propuesta", y nunca "transcripción = resultado final, definitivo, o único posible", no deja de ser uno de los aspectos a mi modo de ver más positivos de su labor transcriptor, sobre todo cuando señala que "si el usuario de la presente obra prefiere una aplicación diferente de la que se presenta aquí [se refiere al texto, a la semitonía], debe sentirse libre de ajustar a su gusto la relación entre música y texto". El mismo criterio de flexibilidad adopta para su aplicación de la semitonía, señalando que las alteraciones por él sugeridas "las ha introducido con cautela, y cada uno debería sentirse libre de añadir o suprimir tales alteraciones, según su propia manera de ver este eterno problema". Una prudencia que dice mucho de su ta-

lante personal, y de su respeto por las fuentes y confianza en el buen criterio de los músicos prácticos.

También es preciso anotar que en otras ocasiones, se muestra parco y, como buen norteamericano, eminentemente práctico: los incipits se reducen, en su caso, a recoger los silencios correspondientes respectivos, así como, únicamente, la primera nota, aunque no viene acompañada de la sílaba de texto correspondiente: Snow se justifica en este sentido, señalando que "sólo se expresa la primera nota, puesto que es suficiente para indicar la ratio de la reducción".

Un criterio más personal, de utilidad "visual", adopta también en el caso de la obra de Ceballos adaptada por Gaspar Fernandes, en la que indica "en" la partitura a qué compositor pertenece cada pasaje, en lugar de hacerlo de un modo que acaso hubiera molestado menos la lectura, esto es, fuera de la partitura, empleando notas al pie. Tampoco se complica más en el caso de los calderones finales, que aplica sistemáticamente, así como con las notas finales, que transcribe siempre como redondas, o, excepcionalmente (resolución de retardos), como blancas, independientemente de la figura que presente la fuente.

Y por fin, creo de justicia señalar, que, fuera de lo meramente descriptivo, resulta hartamente difícil evaluar el trabajo presente, al menos en sus aspectos más técnicos, puesto que apenas se indican —y sólo en el primer volumen de la serie— algunos puntos de la metodología seguida, dejándose para el último volumen, aún no aparecido,

todo lo relativo a biografía del músico, documentación sobre el mismo, referencia y detalle particular de la casuística concreta de cada composición, etc. etc. De modo, que, eso obliga a que algunas de las cosas que aquí se digan, acaso deban desdecirse con la aparición del último volumen; algo, seguramente, no deseado por el profesor Snow, ni por quien estas líneas escribe; a mi modo de ver, hubiera sido mucho más interesante contar primero con tales materiales, y sólo después, editar en partitura..., pero, supongo, que poderosas razones editoriales habrán movido a actuar de este modo. En cualquier caso, sólo una explicación a posteriori podría justificar plenamente el que la denominación de las voces en el incipit de sus transcripciones no se corresponda con la anotada en los documentos —como así sucede—, sino que haya sido deducida de las claves utilizadas "cuando faltan los nombres de las voces, como sucede en muchas de las fuentes, pues para los contemporáneos de Ceballos bastaba con las claves para saber, con toda precisión, qué voz debía cantar cada melodía. En estos casos, se han suplido los términos españoles tradicionales —tiple, alto, tenor y bajo—, pero sin usar los habituales paréntesis. El comentario completo respecto de lo que sucede en cada fuente se encontrará en el volumen VI [?]. Por supuesto [?], cuando una [?] fuente usa los nombres latinos —superius, altus, tenor y bassus— se han mantenido en la edición".

En resumen, un buen trabajo, fruto de la labor de varios años, del que

nos congratulamos verdaderamente, y que abre excelentes y nuevas expectativas a futuros estudios sobre un compositor "adelantado", que, aparte de un trabajo sobre sus fuentes conservadas, precisaría un análisis detenido acerca de su estilo compositivo. Y sin duda, teniendo en cuenta algunos de los detalles constructivamente críticos aquí apuntados, estimo, que, en conjunto, este nuevo volumen, con el resto, será de consulta obligada a partir de ahora para cualquier estudio sobre el Renacimiento musical hispano. Un estudio "hasta pronto" de uno de los musicólogos hispanistas más destacados de los últimos años.

Antonio EZQUERRO