

ROBERT STEVENSON. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, 599 pp., bibl., ejemplos musicales, índice onomástico.

Con el paso del tiempo, conforme más se conoce la historiografía de la música española anterior a los años 60, más meritoria resulta la obra de Stevenson de 1961 *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Nada de lo escrito hasta entonces sobre el siglo XVI ibérico podía comparársele, ni en cuanto a la cantidad de fuentes primarias utilizadas, ni en cuanto a las fuentes secundarias, rigor, datos suministrados, análisis estilístico, planteamiento crítico con respecto a los tópicos, etc. Cualquiera que haya topado una y otra vez con los inevitables pero siempre sorprendentes obstáculos que la Iglesia acostumbra a prodigar a todo investigador no sacerdote que quiera consultar sus archivos, sabrá que calificar de «proeza» la tarea de Stevenson no es, en absoluto, una exageración. Además, la obra de Stevenson compartía con sus estudios anteriores, y con lo que ha venido siendo su trayectoria posterior, una característica de un enorme valor para todos los jóvenes investigadores: su precisión. Siempre cita sus fuentes y, es más, las localiza con exactitud. Acostumbrados al oscurantismo de nuestra historiografía sobre la localización y acceso a las fuentes, y a su excesiva retórica, a menudo falta de referentes concretos, el libro de Stevenson es inapreciable.

La obra, actualizada hasta 1986, mantiene la misma estructura que en la última edición americana de 1976, y se articula en tres capítulos dedicados respectivamente a Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y «otros maestros de Capilla» (Juan Navarro, Alonso Lobo, Sebastián de Vivanco y Juan Esquivel), y Tomás Luis de Victoria. Pese a que no tienen un epígrafe propio, el espacio dedicado a Rodrigo de Ceballos, Bernardo Clavijo, Juan Bautista Comes, Bartolomé de Escobedo, Diego Ortiz y Juan Vázquez es considerable. Quizás hubiera sido más cómodo para el lector haberles dedicado un apartado, en vez de tan extensas notas.

La cantidad de información nueva con respecto a la última edición americana, la de 1976, es ingente y valiosa, no sólo en cuanto a la actualización de datos biográficos, sino, especialmente, en otros tres aspectos que suelen ser bastantes descuidados en la historiografía española. Nos referimos al conocimiento del estilo de nuestros polifonistas, a la localización de las fuentes originales, tanto en Europa como en América, y a la reseña de las ediciones actuales. También se incluyen más ejemplos musicales, bien escogidos y siempre tan de agradecer por la ayuda que suponen para la comprensión del estilo. La bibliografía especializada es un auténtico tesoro para cualquier musicólogo, sobre todo por las tesis norteamericanas, de importantes aportaciones en el campo del análisis de las obras.

En suma, si *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* era un libro absolutamente imprescindible para cualquier investigador de la música religiosa española posterior a 1500, ahora lo es mucho más y todos debemos felicitarlos por su actualización.

Una obra crucial para la música ibérica merecía sin embargo ser objeto de una buena edición y traducción, cuestiones por otra parte bastante sencillas en este caso, dada la claridad y precisión que caracteriza el estudio de Stevenson. La ocasión se ha perdido una vez más, como ya sucediera con las pérfidas traducciones de las obras de Reese y Bukofzer publicadas en Alianza Editorial, y que hace años denunciara Luis Robledo Estaire en su magnífico artículo *Zapatero a tus zapatos* publicado en el diario madrileño *ABC*.

La traducción, realizada por María Dolores Cebrián de Miguel y Amalia Correa Liró, es lamentable, tanto más cuanto que se presenta como revisada técnicamente por Ismael Fernández de la Cuesta. Preferimos pensar que la «revisión técnica» no se ha llevado a cabo. Los errores de la presente edición parten de tres puntos:

1. Traducir las traducciones al inglés de los textos originales castellanos.
2. Ignorancia continua de la terminología técnica musical.
3. Falta de sistema en la realización de los errores anteriores, es decir, alguna vez se omite la traducción de la traducción de un texto o se traduce correctamente un término que en el resto del libro está mal traducido.

Con muy buen criterio, en la edición americana se incluían en tipos o caja más pequeña las traducciones, o a veces resúmenes en inglés, de las citas de los textos castellanos, cuyas referencias aparecían reseñadas en las notas correspondientes, recogiendo incluso en muchos casos el texto original. En la edición de Alianza el número de textos citados en su integridad por Stevenson es mucho mayor, facilitando enormemente la tarea del lector interesado. Lo que resulta incomprensible y llevará con seguridad a muchos equívocos, es que se hayan mantenido sus traducciones. Así, en el cuerpo del texto aparecen «traducciones» resumidas de textos originales que vienen citados en las notas (como los de Juan Bermudo, pp. 51, 57, 75, Francisco Pacheco, pp. 163, 195-197, Vicente Espinel, p. 164, actas capitulares, pp. 166, 171, 190, 283, testamentos pp. 405-406, etc.), traducciones de traducciones, que, para colmo, a veces, incluso se entrecomillan. El suprimir estas paráfrasis, totalmente innecesarias en una versión castellana y cuyo único resultado es, evidentemente, la confusión, hubiera supuesto aligerar de forma notable el extenso cuerpo de citas.

La práctica habitual en estos casos es omitir las traducciones de palabras escritas en el idioma al que se está traduciendo. Así se evita el ridículo de dar la «traducción» del famoso madrigal de Juan Vázquez *Si n'os huviera mirado*, como «Si no os hubiese contemplado» «no habría sufrido», etc. (p. 132). La falta de sistema es sin embargo frecuente, y en alguna ocasión sí que se ha prescindido de la «traducción de la traducción», poniendo en el cuerpo del texto el original (p. 169). Por otra parte, el caso contrario, es decir, las palabras castellanas que aparecían tal cual en el cuerpo del texto de las ediciones americanas, han debido mantener su diferenciación, en cursiva o entrecomilladas, en la versión española. Es interesante que en algún acta, por ejemplo, se diga «sonador de órganos» y no organista, pero la primera expresión debe entrecomillarse, tal y como estaba en la edición americana.

Con respecto a la terminología musical hay que comenzar diciendo que a este paso habrá que publicar un diccionario de palabras mal traducidas en las ediciones de Alianza para ayudar a los estudiantes y a los profesionales no muy familiarizados con el inglés. A modo de avance, para la consulta del libro de Stevenson, pueden resultar útiles las siguientes equivalencias que damos entre paréntesis: «relaciones cruzadas» (falsas relaciones), «suspensiones» (retardos), «metro» (compás), «secuencias» «secuenciar» (casi siempre progresiones, hacer progresiones, a no ser que se trate de la forma secuencia, como *Lauda Sion*, etc., para mayor complicación a veces significa fraseo, y otras orden, así la expresión «arreglados en secuencia de año eclesiástico», p. 289, quiere decir ordenados según el año litúrgico), «sincopados» (síncopas), «parafraseo» (paráfrasis), «cadencia de engaño» (cadencia rota), «seglar» «secular» (profano), «maestrazgo» (magisterio), «refrán» (estribillo), «coros antifonarios» (coros antifonales), y, naturalmente, un larguísimo etcétera.

Más grave que el inventarse una terminología tan variopinta como la citada en el párrafo anterior es, sin embargo, el confundir dos términos musicales que sí existen pero que tienen un significado diferente, con lo cual es fácil que el error pase desapercibido. En este caso un lector que no sea muy avisado o que no conozca bien la obra de la que se habla sacará con seguridad conclusiones erróneas. La constante confusión entre «parte» como movimiento o como voz, hace que algunos párrafos resulten de muy difícil comprensión (p. 73); lo mismo sucede con nota *cambiata* y nota escapada (p. 81), y con canon inverso y retrógrado (pp. 316 y 399). Por ejemplo, la clara explicación de Stevenson de los cánones de la misa *Prudentes virgines* de A. Lobo (pp. 303 y 308), es ininteligible, dado que

las imitaciones retrógradas se han traducido como «en sentido inverso». Sin embargo, en la p. 315 un canon cancrizante se ha traducido como «enigmático». En alguna ocasión el canon «retrógrado» lo es verdaderamente (p. 324). Como comentábamos antes, uno de los mayores problemas es la falta de sistema.

Point of imitation (punto de imitación) se ha traducido casi siempre como «motivo imitativo» (pp. 224, 377, 390, etc.), llevando a frases tan incongruentes como «los motivos son monotemáticos» (pp. 361, 448 y 449) o «motivos imitativos que combinan los dos motivos principales», p. 446, traducción de *points of imitations combining two head motives*. A partir de la p. 451, las traductoras decidieron sin embargo traducir «punto de imitación», si bien no siempre. Nos encontramos también con que el investigador Niles Satxon ha realizado «tablaturas» (en realidad cuadros o tablas numéricas) del material preexistente en dos misas de Victoria (p. 464).

Otras veces las palabras están bien empleadas, pero se ignora su género (por ejemplo, se dice «el final» por la final, p. 76, «el *Consueta*» por la *Consueta*, «un breve» [papal] por una breve), se utilizan con preposiciones incorrectas («cadencias a re», «a la», «a do», por cadencias en re, en la, en do, etc., pp. 98, 133, 135, 240) o se omiten las preposiciones («magnificat tenor» o «misas tenor» por magnificat de tenor o misas de tenor, p. 103, etc.).

Naturalmente el problema no es sólo de terminología musical. Cuando no se entiende de qué se está hablando se pueden emplear mal palabras no específicamente musicales. Hay que reconocer, no obstante, que algunas soluciones no dejan de tener su gracia, así *impersonal scriptural texts* queda convertido en «textos bíblicos anónimos» (p. 342) y *Easter plainchant sequence* en «secuencia del canto llano de Pascual» (p. 362). Ya tiene menos gracia el que una expresión tan simple como *The sharp and frequently displaced accents heard in the triple meter songs* (Los fuertes y frecuentemente desplazados acentos, oídos en las canciones en compás ternario), se traduzca como «El sostenido y los acentos frecuentemente desplazados, característicos de las canciones en ritmo ternario» (p. 254). Peor aún es traducir exposición como «frase» (p. 331). Lo peligroso de una traducción no es que sea falsa, sino que parezca verdadera, así, *he pairs the two lower and the two upper voices* (empareja las dos voces graves y las dos agudas) queda como «lleva en paralelo las dos voces inferiores y las dos superiores». Un caso parecido es decir que Gombert «escribe un salto de séptima en negras (valores no reducidos) y, por lo tanto, una sílaba por encima» (p. 82), lo que, evidentemente, quiere decir *en una misma sílaba*.

En algunas ocasiones se ha traducido, con toda precisión, exactamente lo contrario de lo que dice Stevenson. Así, en una comparación entre dos ediciones de Victoria *become naturals* queda como «salió con sostenido» (p. 474). Otro ejemplo: *he introduces at this bar his one A-Major chord followed by his one D-Major chord in the entire 87 measures* (introduce en este compás su único acorde de la mayor seguido por su único acorde de re mayor a lo largo de 87 compases), la versión, antológica, es, «emplea el acorde de la mayor en este compás, seguido del acorde de re mayor en la totalidad de los 87 compases» (p. 499). Ya tenemos a un Victoria claro antecedente de la música minimalista. La siguiente le va a la zaga, si en un contrapunto la melodía de un himno gregoriano *may migrate* (puede emigrar o ir a otra voz), se traduce como «es posible que desaparezca» (p. 509).

Esa misma ignorancia ha llevado a despreciar la diferenciación entre letras mayúsculas y minúsculas cuando se describen esquemas formales, la forma aBcB, escrita así siempre por Stevenson, aparece como «ABCB» (pp. 363, 459, etc.), aunque se respeta la diferenciación en la p. 497. En la p. 501 sin ninguna explicación se dan ambas soluciones. También se ha despreciado la distinción entre mayúsculas y minúsculas que implica la identificación de acordes mayores y menores, sin ni siquiera sustituirlas por la palabra mayor o menor (p. 513).

Inexplicablemente las anotaciones de las ilustraciones no siempre se han traducido, así aparecen las

indicaciones «choirbook» (libro de coro, p. 229), «m.m.» (compases, pp. 461-462, 481, 484, 486), «even verse» (verso par, p. 481), etcétera.

Las erratas y la omisión de varias palabras, incluso de una línea entera de texto, como en la p. 435 y en la p. 513, sobrepasan con mucho el mínimo comprensible de cualquier edición correcta. Algunas pueden hacer reír, como «acorde de sol menor en oposición fundamental» (p. 310) o el salmo *Lactatus sum* (p. 525). Pero otras, como el dar un signo de compás por otro (pp. 356 y 510), o el omitir la alteración de una nota, son graves. Así resulta que Victoria jamás escribió un «re» (p. 522, naturalmente se trata de un re#). En definitiva, la traducción es una auténtica antología de las conocidas categorías modificativas aristotélicas, según las cuales los errores pueden ser: a) por adición (*adiectio*); b) por omisión (*detractio*); c) por alteración del orden (*transmutatio*); y d) por sustitución (*immutatio*).

Pese a la presente crítica a esta traducción, que creemos necesaria para que desastres semejantes no sigan repitiéndose, quiero dejar claro que la consulta del libro de Stevenson no es sólo recomendable, sino imprescindible para cualquier estudiante o investigador de la historia de la música española. Ahora bien, si usted, lector, está interesado en algún aspecto concreto, no deje de comparar la edición española con la edición americana de 1976, se evitará muchos disgustos.

* Esta reseña me fue solicitada por escrito por Robert Stevenson el 20-10-93 para el volumen correspondiente a 1994 de *Inter-American Music Review*.

PILAR RAMOS LÓPEZ, *
Departamento de Historia del Arte.
Universidad de Granada

PETER DORMER. *El diseño desde 1945*. Barcelona, Ediciones Destino, 1993, 216 pp. y 170 ils.

A pesar de la importancia que tienen los antecedentes del siglo XIX, el interés de los pioneros del movimiento *Arts and Crafts* o del Modernismo, las aportaciones de las vanguardias artísticas o la sistematización metodológica de los años veinte y treinta, el diseño contemporáneo propiamente dicho se consolida y difunde a partir de la segunda guerra mundial, creando un particular mundo artístico que en sus múltiples facetas contemplamos en nuestros días. Es a esta etapa más reciente, diversificada y compleja, a la que Peter Dormer dedica su libro publicado en Londres por Thames and Hudson en 1993 con el título *Design since 1945*, a la vez que en Barcelona Ediciones Destino hacía lo mismo con su traducción realizada por Hugo Mariani bajo el título *El diseño desde 1945*, formando parte con el número 24 de la colección «El Mundo del Arte», impreso en Singapur y difundido en todo el mundo por ambas editoriales.

La obra, con poco más de doscientas páginas y 170 ilustraciones (25 de ellas en color), se organiza en ocho capítulos de los cuales los tres primeros están dedicados a planteamientos globales de carácter teórico y metodológico, como el concepto de diseñador (*¿Qué es un diseñador?*), la definición del diseño industrial (*Diseño industrial y diseño del producto*) y su vertiente artística (*El estilo en el diseño del producto*). Los cuatro capítulos siguientes se centran en algunas de las grandes tipologías: *Diseño gráfico*, *Diseño de muebles*, *Utensilios domésticos* y *Diseño textil*. El capítulo octavo se destina a un análisis de las últimas tendencias prelujiendo lo que serán los *Futuros diseños*. El libro se completa con un *Prefacio* del propio autor y unos apéndices constituidos por una minuciosa *Cronología*, una *Bibliografía seleccionada*, corteses *Agradecimientos* y un siempre práctico *Índice de nombres*.