

al igual que el traductor de textos de bioquímica tiene que conocer la bioquímica.

El criterio para juzgar si es acertado el uso de la lengua de una traducción es mucho más complejo, ya que evaluamos el uso de la lengua en una obra original de la literatura. Por tanto, según Zlateva: «the language of a translation is good when, and only when, the translator has managed adequately to render the original's overall content, both aesthetic and conceptual. Only then is the translation a maximally close analogue of the original text.» (p. 34).

El crítico que se acerca a una traducción sin conocer el texto original no está en disposición de juzgar la traducción como tal, sino exclusivamente como un texto de su propia lengua. Puede haber muchos tipos de desviaciones entre los dos textos:

«(1) the utterance is acceptable, but in a different situation; (2) the utterance is acceptable, but is not normally uttered by this person; (3) the utterance is acceptable, but nobody would make it. Some of the "noise" in the communication channel results from the lack of what we take for granted in our native tongue; knowledge of the norms of its substrata, in all its spheres of application and in different situations involving different people.» (pp. 36-7).

La traducción supone una perfecta unión entre dos (con)textos diferentes que pueden unificar dos entidades en una total armonía. Por ello,

la traducción ha sido, y sigue siendo, una importante fuerza formativa en el desarrollo de la cultura y no puede realizarse ningún estudio de literatura comparada sin tenerla en cuenta.

MARÍA ANTONIA ÁLVAREZ

DELGADO CABRERA, ARTURO, *Libretos de ópera franceses del siglo XIX*. Publicaciones de la Universidad Complutense. Madrid, 1987.

La mayoría de los estudiosos de la ópera se interesan por la música primordialmente, y son escasos los análisis del elemento literario que la sustenta. La ópera, que se inscribe en el llamado teatro lírico, presenta una particularidad muy determinada: la unión, generalmente considerada difícil, de la música y del texto.

Los libretos han tenido tradicionalmente mala fama en su aspecto literario, si se exceptúan algunos casos (Da Ponte y sus obras para Mozart, Boito en sus trabajos para Verdi, von Hoffmannsthal en los suyos para Richard Strauss, y pocos más) y por ello la aproximación a este género híbrido se ha realizado casi siempre desde la música.

Este trabajo, presentado como tesis doctoral, quiere ser una excepción a esa regla, intentando una aproximación a la tipología libretística

del siglo XIX francés tras una caracterización general de la naturaleza del libreto, en la que insiste en los condicionamientos que necesariamente tiene este tipo de texto dramático: el autor ha de someterse a las exigencias de la partitura, y por lo tanto no puede hablarse, en este caso, de literatura escrita en libertad, porque las convenciones del género se imponen. Han sido, por otro lado, los compositores los que han decidido sobre el libreto, y no los literatos los que han hecho prevalecer sus ideas sobre el contenido musical. Resultan infrecuentes los casos en que músico y libretista son la misma persona (Wagner es la excepción más evidente).

Un hecho destacable es que la mayoría de los libretos son adaptaciones de otras obras literarias. Las versiones resultantes para la escena musical son más edulcoradas y convencionales que los textos de partida (también aquí habría que mencionar alguna excepción), porque el público de la ópera ha sido más bien burgués y conformista, poco amante de las novedades o de escenas que puedan resultar molestas, física o mentalmente.

Tras un recorrido por la ópera francesa en sus orígenes y posterior desarrollo hasta finales del siglo XVIII, el autor se centra en ciertas producciones del XIX que considera características, atendiendo tanto a los géneros musicales (ópera-comique, grand-opéra, opérette, opéra féérique,

realismo, naturalismo, simbolismo) como a las fuentes literarias que han dado origen a los diversos libretos, en un intento de estudio formal de las transformaciones necesarias, según los géneros literarios: la canción tradicional (*Le Comte Ory*, anónima, que se convierte en la ópera del mismo nombre de Scribe y Delestre-Poirson/Rossini); la novela larga, de género histórico en este caso (1572. *Chronique du règne de Charles IX*, de Mérimée, de la que deriva *Les Huguenots*, de Scribe y Deschamps/Meyerbeer); la obra escénica, una especie de sainete como ejemplo (*Le carrosse du Saint-Sacrement*, de Mérimée, origen de *La Périochole*, de Meilhac y Halévy/Offenbach); la novela corta («nouvelle») de la época (*Carmen* de Mérimée, y de Meilhac y Halévy/Bizet); el cuento fantástico (*Cendrillon* de Perrault, y de Cain Massenet); y, finalmente, dos libretos que no son resultado de una adaptación: *Louise* de Charpentier y *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck/Debussy (este último, con ligeras modificaciones del drama original).

A la hora de juzgar el interés literario de un libreto se concluye que, más que palabras hermosas o de gran categoría poética (que, por otro lado, el espectador apenas percibe, porque las inflexiones del canto hacen que rara vez se entiendan), lo que debe contener un texto para la ópera es una acción dramática eficaz y bien delimitada. La música se encarga del resto: transmitir emoción, dibujar los pa-

sajes, llegar con su lenguaje abstracto a los sentimientos del espectador. Lo racional está excluido de la partitura. El libreto ha de ser un simple apoyo que conduzca debidamente la melodía. De hecho, muchas grandes óperas están basadas en libretos literariamente poco interesantes.

EMILIO MENÉNDEZ AYUSO

FRADEJAS RUEDA, JOSÉ MANUEL, *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*. Cuadernos de la UNED n.º 100, (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991), 106 páginas.

Una de las características fundamentales de la Filología es, sin duda, la Crítica Textual —entendida como «arte de fijar, restaurar y comentar textos literarios»—. Tanto es así que, como acertadamente recuerda el propio autor en las primeras páginas de su obra, la segunda constituía el objeto final de la primera en los orígenes de esta ciencia. Lo que ocurre es que al término *Filología* se le han ido asociando, con el paso del tiempo, contenidos correspondientes a una serie de disciplinas afines que pueden abarcar aspectos tan dispares como la Historia de la Literatura o la Sociolingüística. De este modo, las materias que en la actualidad son objeto

de estudio en las carreras filológicas —al menos en nuestro entorno más próximo— suelen centrar más su atención en aspectos referentes a estas nuevas disciplinas (estudio de lenguas modernas y clásicas con sus correspondientes literaturas, teoría lingüística y literaria, etc.) que en el objetivo original de la Filología (fijación de textos).

Por ello, sólo cuando el alumno decide enfrentarse a un texto científicamente, esto es, cuando se plantea una investigación rigurosa —habitualmente en el tercer ciclo de los planes de estudios o, a lo sumo, en los últimos cursos de la carrera— surge el interés por esta disciplina. Y surge, porque, si se trata de estudiar un texto (preferentemente) antiguo inédito o insatisfactoriamente editado, el (joven) investigador deberá hacer frente a una tarea que apenas conoce y cuyo carácter es, además, eminentemente práctico, lo que dificulta, en mayor medida si cabe, su labor.

Precisamente este carácter práctico a que aludimos es el que impide, en gran parte, la realización de trabajos —en forma de manuales— que expliquen unificada y ordenadamente los pasos que deben seguirse para la fijación de un texto. Y esto por dos motivos: primero, porque la práctica se adquiere con el propio desarrollo de la actividad de que se trate, y muy raramente puede inventariarse; segundo, porque cada texto posee características idiosincrásicas, razón por la