

# ZBD # 10

## El hipérbaton en la traducción al español de los libretos de ópera en italiano

---

*Hyperbaton in the translation into Spanish of opera libretti in Italian*

Francisco José Rodríguez Mesa

Universidad de Córdoba, España

[francisco.rodriguez.mesa@uco.es](mailto:francisco.rodriguez.mesa@uco.es)

Artículo recibido el 24/04/2017, aceptado el 30/06/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** Los libretos de ópera constituyen una de las principales tipologías textuales en los que el italiano se presenta como lengua origen. No obstante, en la traducción de este tipo de textos al español son múltiples los errores de sentido o interpretación. En el presente estudio, tras una introducción de las principales problemáticas traductológicas de este género, se exponen los principales problemas resultantes de la traducción incorrecta al español de hipérbatos presentes en libretos de ópera en italiano.

**Palabras clave:** Libreto; traducción para las artes escénicas; hipérbaton; retórica; ópera

]

**ABSTRACT:** *The opera libretto stands as one of the main textual typologies in which Italian is usually the source language. Nevertheless, translations into Spanish of these kinds of texts often show interpretative or sense distortions. In this study, after a brief introduction devoted to the traductological problems of this genre, the main consequences of mistranslations into Spanish of Italian utterances with hyperbatons in opera libretti are analysed.*

**Keywords:** *Libretto; translation for performing arts; hyperbaton; rhetoric; opera*

Si hay un género eminentemente italiano o, mejor dicho, en el que la lengua italiana haya dejado una huella indeleble hasta el punto de convertirse en la principal lengua vehicular del ámbito, ese es el libreto de ópera. Asimismo, se trata de un sector relativamente activo dentro de las restricciones y de lo limitado de la traducción para las artes escénicas<sup>1</sup>. No hemos de olvidar que –dejando al margen el resto de países de habla hispana– solamente en España durante la pasada temporada 2015/2016 se llevaron a cabo un total de 488 representaciones operísticas y que nuestro país ocupa el duodécimo puesto mundial por lo que al número de puestas en escena se refiere<sup>2</sup>. Del mismo modo, de las veinticinco óperas más representadas en todo el mundo en dicha temporada, diecisiete tienen libreto en lengua italiana<sup>3</sup>.

Las cifras expuestas apuntan a un hecho totalmente excepcional en el terreno de la traducción, puesto que el libreto de ópera constituye una tipología textual en la que la mayor parte de los textos de partida tendrán el italiano como lengua origen. Este fenómeno podría llevar a pensar que ya exista una vasta bibliografía o un nutrido grupo de académicos que haya abordado la problemática del género en aras de facilitar la labor de ofrecer una serie de textos meta de calidad; sin embargo, nada más lejos de la realidad.

A pesar de que –como se verá en las páginas que siguen– las traducciones al español de los libretos italianos en no pocos casos distan notablemente de alcanzar cotas de calidad simplemente aceptables, no han sido muchos los estudiosos de la traducción que se hayan ocupado de manera sistemática del complejo entramado de encrucijadas que este género presenta. Entre las iniciativas de los últimos años que se pueden mencionar con la pretensión de arrojar algo de luz en nuestro país acerca de esta cuestión, cabe destacar el monográfico de 2011 que la revista de traducción, literatura y artes *Doletiana* consagró a los vínculos entre ópera y traducción. Asimismo, al margen de alguna aportación aislada a la cuestión, como la de Vega Cernuda (2012), entre quienes de un modo más serio y riguroso se han ocupado de este problema sobresalen Miquel Edo Julià (2011, 2012a, 2012b), que ha abordado específicamente el problema que plantean las óperas italianas, y Marta Mateo Martínez-Bartolomé (2001, 2002, 2007), algunos de cuyos trabajos son esenciales para el estudio de la traducción para sobretítulos en español. De gran utilidad en el ámbito de la sobretitulación se muestran también las investigaciones de Rocío de Frutos Domínguez (2011, 2013).

Precisamente la llegada y el enorme triunfo en las últimas décadas del fenómeno de los sobretítulos podrían hacer surgir algunos interrogantes acerca de lo válido o simplemente de lo necesario que pueda seguir siendo en la actualidad la investigación traductológica en el ámbito de los libretos. Sin embargo, si bien es cierto que con el

<sup>1</sup> Cabe mencionar en este sentido que, mientras gran parte de la puesta en escena de obras dramáticas sigue textos previamente traducidos, a la hora de elaborar el material de apoyo para las representaciones operísticas (bien en la modalidad cada vez más frecuente de los sobretítulos, bien en forma de programa de mano), son extraordinariamente numerosas las compañías, producciones o teatros que apuestan por textos traducidos o elaborados *ad hoc*.

<sup>2</sup> Los datos proceden de las estadísticas de Operabase: <http://operabase.com/top.cgi?lang=en&>. Última consulta: 10/04/2017.

<sup>3</sup> Las estadísticas proceden del mismo enlace y, según estas, en la temporada 2015/2016 la obra más representada fue *La traviata*, con un total de 4190 representaciones y de 869 producciones en todo el mundo. Se sitúan, asimismo, entre las diez más representadas *La bohème*, en cuarta posición; *Tosca*, en el quinto lugar y *Madame Butterfly* en el sexto seguida, por orden, de *El barbero de Sevilla*, *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Rigoletto*. En este decálogo de frecuencia escénica solo se sitúan dos obras no italianas: *La flauta mágica* en el segundo puesto y *Carmen* en el tercero.

advenimiento de las nuevas tecnologías a los teatros españoles ha disminuido la tradicional costumbre de poner a disposición de los espectadores en el programa de mano la traducción del libreto de la ópera representada, no es menos cierto que en no pocas ocasiones la elaboración de los sobretítulos mismos no se lleva a cabo *ex nihilo*, partiendo del libreto en lengua original, sino que estos se redactan tomando como base traducciones de la obra a la lengua de los espectadores. Este fenómeno implica un hecho de capital importancia, y es que –quizás hoy y en estos casos más que nunca– habría que velar con especial celo por la calidad de la traducción del libreto para evitar que una mala versión del mismo no llegue ni a perpetuar errores ni a menoscabar un trabajo de mayores dimensiones, como la puesta en escena de una ópera. Asimismo, aún subsisten algunas colecciones editoriales que –vinculadas a los teatros o no– publican traducciones de libretos en ediciones bilingües.

Antes de abordar las dificultades que la traducción del libreto pueda conllevar, se hace necesaria una breve reflexión acerca de la naturaleza de esta peculiar tipología dentro de los textos literarios. Sin duda, la principal problemática atinente al libreto tiene que ver con el hecho de que se trata de un texto subordinado, quizás el único ejemplo de esta categoría que puede presentarse al traductor literario hoy en día. Precisamente esta subordinación ha dado lugar a diversas praxis traductivas en las que, por lo general, la naturaleza poética o literaria del texto origen no ha salido bien parada; así pues, el libreto suele tener una clara estructura poética y retórica (división en versos, presencia de rimas, recursos estilísticos...) que a menudo omiten buena parte de los textos meta en aras de propiciar una traducción en la que predomine el contenido, aduciendo la primacía de este entre todos los elementos que el receptor debe percibir para poder valorar correctamente el resultado final de la puesta en escena. Valga como ejemplo de esta postura la siguiente traducción de Stefano Russomanno para la popular aria de Canio “Vesti la giubba” (I, 4) de *Pagliacci*:

|   |  |
|---|--|
| <p>Vesti la giubba e la faccia infarina.<br/>La gente paga e rider vuole qua,<br/>e se Arlecchin t'invola Colombina,<br/>ridi, Pagliaccio... e ognuno applaudirà!<br/>Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto;<br/>in una smorfia il singhiozzo e 'l dolor...<br/>Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto!<br/>Ridi del duol che t'avvelena il cor!<br/>(Gronda y Fabbri, 1997, p. 1474)</p> | <p>Viste el ropón y empólvate la cara.<br/>La gente paga y quiere aquí reírse.<br/>Y si Arlequín te quita a Colombina,<br/>ríe, Pagliaccio, y todos aplaudirán.<br/>Transforma en burlas la aflicción y el llanto;<br/>en muecas el sollozo y el dolor.<br/>¡Ríe, Pagliaccio, de tu amor destrozado!<br/>¡Ríe del dolor que te envenena el corazón!<br/>(Russomanno<sup>4</sup>, 1998a, p. 56)</p> |
|---|--|

Si bien por lo que concierne al plano del contenido esta traducción se puede calificar de aceptable (dejando al margen cuestiones que podrían mejorarse, como la traducción ‘duol’ > ‘dolor’), ni rastro quedan en el texto meta de los múltiples elementos retóricos que configuran el libreto original, el más fácilmente perceptible de los cuales es el esquema de rima ABABCD<sup>4</sup>. En su lugar, el texto meta solo presenta una rima interna idéntica (dolor: dolor) que, lejos de compensar las pérdidas, puede incluso crear en el receptor la sensación –errónea– de que tal repetición también se halla en el texto origen.

Este ejemplo, procedente de una traducción del libreto que aún no ha cumplido su vigésimo aniversario, se hace eco de una problemática que puede decirse casi tan antigua como el género mismo: la pugna o la coexistencia entre música y poesía en la ópera. Así,

<sup>4</sup> En aras de una mayor coherencia con el tema de este estudio y para facilitar su localización, las traducciones de los libretos se citan con el apellido de su traductor y de este mismo modo se encuentran clasificadas en la bibliografía final.

si Marino en el íncipit del canto VII de su *Adone* concluía –sin atisbo alguno de polémica– que “Musica e Poesia son due sorelle / ristoratrici de l’afflitte genti” (vv. 1-2), Giulio Strozzi en el prefacio a su *Delia* y ya curtido en la coexistencia no precisamente pacífica de poetas y seguidores de Euterpe, observaba que “la musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarsi seco; quando non s’intendono bene tra di loro, non sono né attenenti, né amiche” (en Fabbri, 1997, p. LVII). Salvando las distancias, esta polémica sigue en vigor en nuestros días, tal vez con la única variación de que se ha pasado del terreno teórico al práctico para el debate: así, si Strozzi aprovechaba uno de los paratextos de su libreto para plasmar sus consideraciones, hoy en día los traductores materializan implícitamente su concepción en este sentido con la forma que dan a sus textos meta.

Cabe decir que, en la actualidad, en la mayor parte de los casos, los libretos se suelen traducir haciendo caso omiso de los patrones estróficos o métricos presentes en el texto origen. En contra de esta práctica se ha mostrado Edo Julià aduciendo que habría que “millorar o [...] tornar a dignificar la fruició d’un receptor que no sols és espectador, sinó sovint també –i de vegades només– lector” (2012a, p. 101). Es cierto que ya en el siglo XVIII libretistas como Metastasio, Zeno o da Ponte estaban convencidos de que sus textos podían gozar de una independencia y de un disfrute dramático total con respecto a la música que los acompañaba<sup>5</sup>; sin embargo, a nuestro juicio, tal vez la afirmación de Edo haga de un grupo muy minoritario –y quizás atípico<sup>6</sup>– una categoría mayoritaria. Así pues, no dudamos de su existencia, pero estimamos que el número de “lectores exclusivos” de libretos es netamente inferior al de aquellos receptores que utilizan el texto, si no para acompañar la versión musical, sí para acercarse a ella. Téngase en cuenta a este respecto que algunas de las pocas colecciones especializadas en libretos incluyen en sus ediciones información y descripción de los elementos musicales que componen cada escena<sup>7</sup> y, al margen de esto, la costumbre de acompañar con una versión escrita del libreto (traducida a distintas lenguas) las grabaciones operísticas sigue estando en vigor hoy en día incluso cuando el formato físico parece estar viviendo su ocaso a favor de las nuevas tecnologías.

A pesar del desacuerdo parcial al que se acaba de aludir, compartimos plenamente la preocupación de fondo que subyace a los estudios de Edo Julià (2011, 2012a) y en parte al de Vega Cernuda (2012): la alarmante falta de calidad que, por norma general, se percibe en la traducción al español de libretos de ópera. Así pues, da la sensación de que dentro de la definición que de esta tipología textual se podría ofrecer como “obra

<sup>5</sup> Remitimos, en este sentido a la carta de Zeno a colación de *Merope*, en la que afirma “mi compiacio tanto del pensiero e della orditura, se bene ora in qualche parte mutilata, che ho in animo di riaggiustarlo a mio modo, e di ridurlo a tragedia recitativa in versi endecasillabi senza interrompimento di ariette” (Zeno, 1785, t. II, p. 213). Da Ponte, por su parte, aseguró para con el resultado final de sus libretos “questo veicolo è una proprietà sulla quale ho diritto esclusivo e per la quale posso dire, insieme ai compositori: ‘Abbiamo fatto quelle opere’” (da Ponte, 1989, p. 82).

<sup>6</sup> La lectura exclusiva del libreto operístico puede presuponer una especie de “mutilación” o, al menos, una apreciación parcial del producto final para el que fue creado. Tal vez extrapolando un comportamiento tal a otras disciplinas artísticas podría compararse con la valoración de una pintura solo a partir de la precisión de sus trazos o de una escultura por la nobleza de sus materiales.

<sup>7</sup> Este es el caso, por ejemplo, de la colección “Introducción a la ópera” de la editorial Ma non troppo, en la presentación de cuyos volúmenes se indica que “cada libro incluirá, además del texto original y la traducción de cada libreto, un estudio musicológico e histórico [...] así como otros detalles complementarios”. La cita proviene del volumen dedicado a *La Gioconda* (Ponchielli, 2003, p. 10).

literaria subordinada”, los traductores han centrado su atención en el adjetivo “subordinada” y han olvidado por completo que están trabajando con obras literarias. En efecto, buena parte de los libretos italianos traducidos al español no solo parecen ajenos a los elementos poéticos que son constituyentes esenciales del texto origen (y el caso citado de *Pagliacci* no supone sino un ejemplo entre una multitud), sino que con una frecuencia preocupante atentan contra las reglas más básicas y los principios más elementales de la traducción, aun no siendo estos particularmente novedosos. Aludimos, por ejemplo, al principio de la reversibilidad, que Eco teorizaba del siguiente modo: “il testo B nella lingua Beta è la traduzione del testo A nella lingua Alfa se, ritraducendo B nella lingua Alfa, il testo A2 che si ottiene ha in qualche modo lo stesso senso del testo A” (2010, p. 58). No en vano, al imposibilitarse o dificultarse la aplicación de este principio al texto meta es bastante poco probable que se respete otra regla fundamental: la de la equivalencia dinámica formulada por Nida (1964, p. 167), de la que se deriva que todo texto meta deberá producir entre su audiencia un efecto similar al que el texto origen produjo entre sus receptores.

Hacemos referencia a principios traductológicos tan generales debido a que, en nuestra opinión, estos deben ser respetados en cualquier tipo de traducción que se precie, más allá de las especificidades de la tipología textual de aplicación. Igualmente, en este sentido, cabe señalar que el libreto no es una categoría internamente homogénea, sino que posee subdivisiones internas que dependen de la función del lenguaje que se privilegia en cada una de sus partes. De acuerdo con este fenómeno podemos distinguir dos categorías textuales. Por un lado, aquellas en las que predomina la función referencial y que en la obra se usan para que la acción avance (*sachorientiert* en la terminología de Reiß, 1976, p. 12<sup>8</sup>). Se trataría fundamentalmente de los recitativos, como afirma Vega Cernuda (2012, p. 24), aunque también de otras escenas como dúos, tríos, cuartetos, etc. Por otro lado, aquellas partes cuya función predominante es la expresiva o la poética y que se utilizan para mostrar las reflexiones de los personajes de modo que el espectador pueda conocer los detalles de su caracterización (*senderorientiert* según Reiß, 1976, p. 13), es decir, casi exclusivamente las arias y en algunas ocasiones los coros.

Mencionamos esta dúplice división porque a veces estas categorías también se construyen sobre la base de distintos mecanismos lingüísticos en el texto origen, lo cual –unido a sus distintas funciones– podría configurar diferentes estrategias con respecto al texto meta. Por lo general, y sin perder de vista que se trata de textos poéticos que en no pocas ocasiones pertenecen al más alto de los registros y que reflejan una cultura extraordinariamente erudita, cuando la función referencial predomina, el lenguaje suele ser menos elaborado desde el punto de vista retórico, sobre todo a medida que se avanza cronológicamente y el género madura, se expande y se ramifica<sup>9</sup>; en contraste con ello, las arias suelen mostrar un mayor número de recursos retóricos. De acuerdo con estos rasgos y a priori, sería más admisible que un traductor usase un repertorio de estrategias retóricas más simplificado en su versión, por ejemplo, de un recitativo que de un aria, aunque sin olvidar que la función referencial de los pasajes *sachorientierten* se enmarca dentro de un género poético y de registro elevado.

Sin perder de vista las consideraciones teóricas que hasta aquí se han expuesto, en estas páginas nos proponemos llevar a cabo el análisis de la traducción de un fenómeno

<sup>8</sup> Para profundizar en estas divisiones remitimos a Floros (2003, pp. 125-126).

<sup>9</sup> Por norma general, el registro áulico que caracteriza a la ópera barroca no muestra grandes diferencias de registro entre las arias, los dúos o los recitativos, situación que va cambiando a medida que avanza el siglo XVIII.

concreto y puntual, aunque semánticamente relevante por lo que respecta al libreto de ópera en italiano y a su traducción al español: el hipérbaton.

Habida cuenta de los enormes paralelismos gramaticales en general y sintácticos en particular que muestran las lenguas italiana y española, llama la atención la frecuencia con la que este recurso –que es frecuentemente extrapolable y que se puede preservar en la traducción– se modifica en los textos meta. Con ello, muta igualmente la percepción que el receptor puede llegar a tener del texto origen y de la retórica que lo constituye.

Como bien es sabido, el hipérbaton puede definirse como una figura que “deviate[s] from ordinary word order by means of reversal, transposition, and interruption” (Mann, 2012, p. 647). En la medida en que este recurso implica un desvío del uso natural de la lengua, el hipérbaton ha sido interpretado desde dos ópticas distintas. La primera de ellas ha querido ver en la alteración del lenguaje la materialización de un ánimo turbado. En esta línea se halla el autor del *Sobre lo sublime*<sup>10</sup> (tradicionalmente atribuido a Pseudo Longino) quien afirmó que

así como las personas realmente indignadas, temerosas, airadas o dominadas por los celos y otra emoción cualquiera [...] a cada paso cambian de conducta y tan pronto se proponen un fin como, introduciendo en sus actos absurdas alteraciones, pasan, de un salto, a otro fin, para volver de nuevo a su intención primera, y, presas de continua agitación, como impulsadas por un viento inestable, se sienten arrastradas en direcciones opuestas, ora en ésta, ora en aquélla, alterando de mil formas el orden y la concatenación natural de las palabras y las ideas; asimismo, en los mejores literatos, la imitación, por obra y gracia del *hipérbaton*, se aproxima a la naturaleza en sus manifestaciones.

(Anónimo, 1996, pp. 144-145)

Sin embargo, esta postura no solo gozó de seguidores en la Antigüedad, sino que exponentes del psicoanálisis han interpretado el hipérbaton como un instrumento que permite desvelar las intenciones inconscientes del sujeto (Lacan, 1966).

La segunda perspectiva de análisis se limita a tratar el hipérbaton en el plano retórico y reduce su radio de acción al valor estético del texto mismo. Tal vez el mayor exponente de esta corriente haya sido Quintiliano que, en sus *Instituciones oratorias*, criticó la excesiva rigidez del orden de la frase e indicó que este se podía infringir en aras de una mayor elegancia discursiva (VIII, VI, 62; IX, IV, 24)<sup>11</sup>.

Esta dicotomía interpretativa es interesante si se observa con vistas a una aplicación al valor genérico que el hipérbaton puede adquirir en el libreto. Así, es obvio que esta figura, con frecuencia, no es más que uno de los incontables recursos con los que se contribuye a la retórica áulica del texto; recuérdense por ejemplo las siguientes palabras de Dafne en la ópera homónima de Rinuccini: “Del fugitivo cervo / quest’è pur orma impressa: / fusse almen qui vicin la fera stessa” (Gronda y Fabbri, 1997, p. 13) o la célebre aria del incipit de *Jerjes*: “Ombra mai fu / di vegetabile / cara ed amabile / soave più” (en Gronda y Fabbri, 1997, p. 217). No obstante, en no pocas ocasiones la figura se

<sup>10</sup> El capítulo XXII de este tratado está dedicado, precisamente, al hipérbaton.

<sup>11</sup> “También el *hipérbaton* [...] lo contamos [...] entre las virtudes del estilo, porque [...] con muchísima frecuencia el discurso se torna áspero y duro, sin fuerza y mal unido, si las palabras se disponen como corresponde a la rigurosa necesidad de su propio orden” (VIII, VI, 62, en Quintiliano, 1996, t.III, p. 267). “Exagerada fue la consideración de algunos gramáticos acerca de que los sustantivos tengan su lugar delante de los verbos, los verbos delante de los adverbios, los nombres delante de los adjetivos y de los pronombres: pues con frecuencia se hace también lo contrario no sin hermosa eficacia” (IX, IV, 24, en Quintiliano, 1996, t.III, p. 399). Para profundizar en esta concepción del hipérbaton remitimos a Múgica, 2011.

muestra en relación con la expresión de los sentimientos de un alma presa de extremas emociones; ya sea el dolor, como el momento en que el Orfeo de Calzabigi, llorando la pérdida de Eurídice afirma “Ho core anch’io per ricercar sull’orme / dei più intrepidi eroi, nel vostro orrore, / la mia sposa, il mio ben...” (en Gronda y Fabbri, 1997, p. 687); ya sea la alegría, como reflejan las palabras del Conde de Almaviva al esperar el encuentro con Rosina en *Il barbiere di Siviglia*: “Oh istante d’amore! / felice momento! / oh dolce contento / che eguale non ha” (I, 1, en Gronda y Fabbri, 1997, p. 1010).

En ambos casos y sea cual sea el motivo o la función que su uso implica, lo verdaderamente relevante es que su aparición modifica la relación del texto con el receptor, ya sea por lo que atañe al registro o al grado de naturalidad del mismo o por lo que concierne a la expresividad y a los sentimientos de los personajes.

Revisando las traducciones al español de los libretos de ópera en italiano llama la atención, por lo que atañe al fenómeno que nos ocupa, la extraordinaria frecuencia con la que el hipérbaton se manipula de cara a su plasmación en el texto meta. Tal vez ante una motivación que, de modo abierto o tácito, consciente o inconsciente, se enlaza en la mente del traductor con aquel fenómeno al que Kundera se refirió como reflejo de sinonimización (1994, pp. 116-117), ante la extrema facilidad que la traslación literal del recurso implica en textos meta que –como en la mayoría de las traducciones de los libretos– hacen caso omiso a las características estróficas del texto origen, el traductor parece tratar de dotar a su versión de una mayor complejidad estructural no plasmando este recurso de manera idéntica a como se presenta en la fuente.

Habida cuenta de todo ello, en las siguientes páginas se tratará de trazar una visión de conjunto para la que nos serviremos de una serie de casos que ejemplifican las principales consecuencias que este tipo de traducciones acarrear. Como se verá mediante los textos origen recogidos, todos los casos de hipérbaton que se han seleccionado responden a patrones cuyos constituyentes son extrapolables al español manteniendo –con escasas modificaciones o sin cambio alguno– la microproposición del texto origen. Asimismo, en la selección del corpus analizado se ha procurado salvaguardar la universalidad y representatividad de las obras, de modo que los libretos que se han utilizado abarcan en el plano cronológico los principales movimientos situados entre el Barroco y el ocaso del siglo XIX. De este modo se ha pretendido que los resultados que del análisis puedan extraerse sean aplicables al conjunto del género libretístico en lengua italiana y a su traducción al español, independientemente de las características retóricas o estilísticas imperantes en cada período para con la configuración del texto origen.

Tal y como se ha observado, de acuerdo con las implicaturas del texto meta, las manipulaciones del hipérbaton (y, por lo tanto, la reformulación de la microproposición que lo contiene) pueden modificar el mensaje del texto origen y la macroproposición en que este se encuentra formulado en tres grados distintos, según empujen a la creación de una versión que empobrezca, enriquezca o varíe el mensaje original.

En no pocas ocasiones, la modificación o eliminación del hipérbaton del texto origen resulta en un texto meta que empobrece el mensaje de la fuente. En otras palabras, nos encontramos con traducciones que dicen menos o que contienen menos elementos semánticamente relevantes que el texto del que parten. No es raro que en estos casos haya un contraste de registro en el texto meta o incluso que este se muestre conflictivo con respecto a la fidelidad de su registro poético para con el texto origen. Este fenómeno obedece al hecho de que, por un lado, a menudo se rompe completamente con el esquema sintáctico de la obra original puesto que, al eliminar los hipérbatos, la sintaxis se simplifica mediante un proceso de naturalización; sin embargo, este mecanismo de neutralización no afecta al plano léxico, que sigue configurándose sobre la base del vocabulario áulico original.

La neutralización retórica para con el texto origen es visible en el siguiente fragmento de *La coronación de Poppea* (III, 7):

|  |   |
|--|---|
| <p>Oggi sarà Poppea<br/>di Roma imperatrice [...]<br/>Chi lascia le grandezze<br/>piangendo a morte va,<br/>ma chi servendo sta,<br/>con più felice sorte,<br/>come fin degli stenti ama la morte.<br/>(Gronda y Fabbri, 1997, p. 102)</p> | <p>Hoy Poppea<br/>será emperatriz de Roma [...]<br/>quien deja grandezas<br/>va llorando a la muerte;<br/>mientras que quien vive sirviendo<br/>la acoge como a su mejor destino,<br/>como el fin de todos sus afanes.<br/>(Gómez y Delgado, 2005, pp. 101-102)</p> |
|--|---|

La naturalización sintáctica en la traducción de este pasaje menoscaba la elegancia del texto original, que a su vez responde a una serie de recursos retóricos inherentes a la cultura barroca de Monteverdi y Busenello. Asimismo, hay otro factor fundamental de la ópera de este período que en parte desaparece con la traducción de Gómez y Delgado: lo plano de la configuración lingüística de los personajes y, por ende, su falta de verosimilitud. Así pues, Arnalda, en boca de quien se ponen estas palabras, es la nodriza de Poppea y, por consiguiente, de extracción humilde, máxime si se compara con el resto de personajes que conforman el reparto de esta obra. No obstante, esta significativa diferencia de nivel sociocultural no se refleja en la configuración de su lengua que, incluso en una escena con una finalidad tan claramente cómica y esperpéntica como esta, se muestra en el original tan rica de retórica como la de Poppea, Octavia o Nerón en sus más graves intervenciones. En este sentido, al neutralizar los numerosos hipérbatos de este fragmento, el receptor del texto meta deja de percibir esta característica tan propia del género.

Este fenómeno se observa de modo paralelo en traducciones de libretos notablemente posteriores al Barroco, lo que indica que esta actitud entre los traductores no atañe exclusivamente a las obras que datan de un momento en el que el género era mayoritariamente aristocrático y cortesano y, por ende, gozaba de una compleja red de entramados retóricos. Tomemos como ejemplo la intervención de Amneris en *Aida* (II, 1) y la traducción que de ella hizo Garbi:

|  |   |
|--|---|
| <p>Fu la sorte dell'armi<br/>ai tuoi funesta, povera Aida!<br/>Il lutto che t'opprime sul cor teco divido.<br/>lo son l'amica tua;<br/>tutto da me tu avrai,<br/>vivrai felice!<br/>(Ghislanzoni, 2001, p. 19)</p> | <p>La suerte de las armas<br/>fue funesta para los tuyos, ¡pobre Aida!<br/>Comparto contigo el dolor<br/>que pesa sobre tu corazón.<br/>Yo soy tu amiga; todo de mí lo obtendrás<br/>¡vivirás feliz!<br/>(Garbi, 1998, p. 49)</p> |
|--|---|

Las estrategias traductivas que subyacen al texto meta parecen ser las mismas que hemos visto en el caso de *La coronación*, si bien aquí la naturalización de la sintaxis parece imponerse sobre la traslación verso a verso, como demuestra la disparidad de contenido de los versos 3-5 de ambos textos. Por otra parte, en la traducción de Garbi la neutralización casi completa de los hipérbatos (con la única excepción de “tutto da me avrai”: “todo de mí lo obtendrás”) se combina con un registro elevado que refleja las particularidades léxicas del texto origen. En este sentido y tal y como señalamos más arriba, la fidelidad con respecto al libreto original funciona a dos niveles según el plano que se tome en consideración. Así pues, desde el punto de vista retórico y sintáctico la fidelidad se sacrifica a favor de la naturalización estructural, si bien por lo que al vocabulario concierne, el respeto por la fuente es mucho mayor. De este modo, y a

diferencia de lo que ocurría en el caso anterior, el receptor del texto meta experimenta de una manera mucho más directa los matices expresivos del original al ser mayor, en este plano, la cercanía entre ambos textos.

También en la traducción de García Buendía de las palabras de Vitellia en el recitativo del incipit de *La clemencia de Tito* (I, 1) puede observarse una simplificación sintáctica paralela:

|   |  |
|---|--|
| <p>Ma che?<br/>         Sempre l'istesso,<br/>         Sesto, a dirmi verrai?<br/>         So, che sedotto fu Lentulo da te;<br/>         che i suoi seguaci<br/>         son pronti già, che il Campidoglio acceso<br/>         darà moto a un tumulto.<br/>         Io tutto questo già mille volte udii,<br/>         la mia vendetta mai non veggo pero.<br/>         S'aspetta forse che Tito a Berenice<br/>         in faccia mia offre d'amor insano<br/>         l'usurato mio soglio, e la sua mano?<br/>         Parla, di, che s'attende?<br/>         (Metastasio, 2005, p. 531)</p> | <p>Y, ¿qué? ¿Siempre lo mismo, Sexto, me vas a decir?<br/>         Sé que has ganado a Lentulo para tu causa,<br/>         que sus secuaces ya están preparados,<br/>         que el Capitolio incendiado<br/>         provocará un tumulto.<br/>         Esto ya lo he oído mil veces...<br/>         Mi venganza, sin embargo, no la veo.<br/>         ¿Esperas a que Tito ofrezca<br/>         su insano amor, en mi propia cara, y el trono<br/>         que ha usurpado, y su mano, a Berenice?<br/>         Habla, dime, ¿a qué esperas?<br/>         (García Buendía, 1999, p. 1)</p> |
|---|--|

Al igual que en el caso de *Aida*, García Buendía ofrece una versión más centrada en el plano del contenido, de modo que las modificaciones afectan a un número mayor de elementos formales que en el pasaje de *La coronación*, como se infiere de la configuración tipográfica del texto meta. Esta postura general sería difícilmente conciliable con el mantenimiento de algunos de los hipérbatos presentes en el fragmento, cuya traducción literal denotaría un notable contraste de registros<sup>12</sup>; así pues, si en el caso anterior se dijo que el registro del libreto original se trataba de garantizar mediante la preservación de cultismos o arcaísmos en el texto meta, de modo que la fidelidad de este con respecto a aquel se movía en grados distintos según se analizase el plano léxico o el retórico, en el caso de la versión de García Buendía la simplificación actúa en ambos planos por igual de forma que la fidelidad para con la fuente parece tenerse en cuenta solo por lo que al contenido se refiere.

El mecanismo de simplificación formal y en ocasiones léxica que se viene exponiendo podría ser el reflejo de la concepción de la traducción del libreto de ópera como texto extremadamente subordinado al acompañamiento musical. Desde esta perspectiva, el traductor podría pensar que el valor estético recae prevalentemente –o incluso de forma exclusiva– en la música y que el único motivo por el que el texto puede ser semánticamente relevante se limita a la trama argumental que narra. Solo una explicación de este tipo se podría esgrimir en aras de justificar la fortuna de este tipo de enfoque en la traducción de libretos de todas las épocas y estilos (tanto desde el punto de vista literario como musical).

Un caso más puede observarse en la intervención de Barnaba en el siguiente recitativo de *La Gioconda* (I, 7):

<sup>12</sup> Piénsese, por ejemplo, en lo elaborado de las estructuras “a dirmi verrai”, “sedotto fu Lentulo da te” o “io tutto questo già mille volte udii” y en la incongruencia que supondría traducirlas como “a decirme vendrás”, “seducido fue Lentulo por ti” o “yo todo esto ya mil veces oí” cuando en el texto meta conviven con expresiones propias de un registro casi coloquial.

|  |  |
|--|--|
| Scrivano,<br>l'anima m'hai venduto e la cotenna<br>fin che tu vivi<br>(Boito, 2014, p. 42) | Escribano, te has<br>vendido a mí en cuerpo<br>y alma hasta<br>el fin de tus días<br>(Ribera Bergós, 2003, p. 110) |
|--|--|

En este caso, como se ve por el modo en que determinados elementos se traducen (“l'anima [...] e la cotenna”: “en cuerpo y alma”), el texto meta está claramente centrado en la transmisión del mensaje y opta por eliminar todos aquellos elementos formales que puedan obstaculizar la comprensión del mismo, incluido el hipérbaton mediante el cual el verbo “m'hai venduto” interrumpe los dos elementos que conforman el complemento directo.

No obstante, entre los ejemplos de textos meta que empobrecen las implicaturas de sus fuentes, se encuentran en ocasiones pasajes en los que parecen convivir dos posturas distintas –incluso opuestas– por lo que atañe a la traslación de elementos retóricos. Uno de estos casos se encuentra en la misma traducción de *La Gioconda* a la que acabamos de aludir, concretamente en el recitativo de Alvise en (III, 6):

|   |   |
|---|---|
| Grazie vi rendo per le vostre laudi,<br>cortesi amici. A più leggiadri gaudi<br>ora v'invito.<br>(Boito, 2014, p. 76) | Gracias os doy por vuestras<br>alabanzas, corteses<br>amigos. Ahora os invito<br>a gozos más encantadores.<br>(Ribera Bergós, 2003, p. 151) |
|---|---|

En el comienzo de las dos frases pronunciadas por el personaje hallamos dos hipébatos. Sin embargo, el traductor los materializa de modo completamente distinto en su texto meta, puesto que mantiene el primero de ellos anticipando el complemento directo “gracias” al verbo “doy”, pero naturaliza la estructura del segundo, aun cuando esta se construye siguiendo el mismo esquema de anticipación del complemento directo “a più leggiadri gaudi”.

La primera intervención de Amor en el *Orfeo y Eurídice* de Calzabigi-Gluck (I, 2) según la traducción de Russomanno también parece responder a una duplicidad de estrategias:

|   |  |
|---|--|
| Amore assisterà l'infelice consorte.<br>A te concede Giove, in sua pietà,<br>varcar le pigre onde di Lete.<br>Va! Va Euridice a cercar<br>nel tetro regno!<br>(Russomanno, 1999, p. 51) | Amor ayudará al infeliz esposo.<br>Júpiter, en su piedad, te concede<br>cruzar las perezosas olas del Leteo.<br>¡Ve, ve a buscar a Eurídice<br>en el tétrico reino!<br>(Russomanno, 1999, p. 51) |
|---|--|

La retórica del texto origen podría plasmarse sin dificultad alguna en el texto meta, máxime teniendo en cuenta que este no se atiene a las características estróficas y de versificación de la obra de Calzabigi. No obstante, cada una de las dos neutralizaciones de los grandes hipébatos de este fragmento provoca un efecto distinto. En el caso del segundo de los versos aquí reproducidos, la intercalación “en su piedad” en la traducción de Russomanno produce una ruptura en cierto grado con el orden natural de la lengua meta preservando, en una suerte de sinonimización sintáctica, el efecto del original. En cambio, en la interpelación a Orfeo de los dos últimos versos la neutralización de la anteposición del complemento directo “Euridice” del libreto original hace que la lectura del texto meta pierda por completo su componente de enunciado retórico, poético o, al menos, al margen de la cotidianidad. Así, mientras un enunciado como el de Calzabigi

sería impensable en una situación comunicativa que se encontrase al margen de un contexto poético, la versión de Russomanno reproduce los esquemas sintácticos de la lengua ordinaria; de hecho –y como se dijo anteriormente–, solo sus componentes léxicos contribuyen al registro elevado propio del género.

Hay otro elemento significativo en este pasaje que atañe a la presencia de hipérbatos. En el libreto original, al margen de las modificaciones del orden sintáctico a mayor escala ya mencionadas, hay una serie de hipérbatos de menor alcance o que, al menos, componen microproposiciones de dimensiones más reducidas compuestas según el esquema “adjetivo + sustantivo” (“infelice consorte”, “pigre onde”, “tetro regno”). Como se puede observar, estas estructuras se traducen literalmente, de modo que el texto meta preserva el orden de su fuente. Este fenómeno, que goza de una cierta frecuencia en este tipo de textos, parece revelar que los traductores españoles tienden más a mantener el hipérbaton cuanto menores sean las unidades en las que este opera o se manifiesta<sup>13</sup>. Así, retomando los términos de las clásicas reglas de Savory acerca de los requisitos de una traducción, podríamos decir que, ante este tipo de estructuras, los traductores no siempre son coherentes, de modo que en ocasiones “the translation [...] reflect[s] the style of the original” mientras otras veces “the translation [...] possess[es] the style of the translation” (1968, p. 54).

Tal vez en la encrucijada entre cuál de estas dos reglas de Savory priorizar se encuentran aquellos traductores que, ante hipérbatos que dan lugar en el texto origen a otras figuras retóricas, optan por romper injustificadamente el esquema del original y, en una suerte de sinonimización retórica, replantear los tropos en el texto meta. Así, en la conclusión del recitativo de *Tosca* (II, 1), Giacosa e Illica decidieron utilizar un paralelismo que resumía en solo dos versos las crueles intenciones de Scarpia: “tal dei profondi amori / è la profonda miseria” (en Sardou, 1994, p. 150); la traducción de esta escena de Matthews (“tal es la profunda miseria / de los amores profundos”, 1998, p. 52) neutraliza el hipérbaton conclusivo de modo que crea una especie de quiasmo. Un fenómeno paralelo se observa en la traducción de Elías de la conclusión de la famosa aria de Figaro “Se vuol ballare” (*Las bodas de Figaro*, I, 2):

|  |  |
|--|--|
| <p>Meglio ogni arcano<br/>dissimulando,<br/>scoprir potrò.<br/>L'arte schermando,<br/>l'arte adoprando,<br/>di qua pungendo,<br/>di là scherzando,<br/>tutte le macchine<br/>rovescerò.</p> <p>(Da Ponte, 1990, p. 41)</p> | <p>Disimulando<br/>mejor el secreto<br/>podré descubrir.<br/>Esgrimiendo el arte,<br/>usando el arte,<br/>pinchando por aquí,<br/>bromeando por allí,<br/>todas las maquinaciones<br/>echaré por tierra.</p> <p>(Elías, 1998, p. 44)</p> |
|--|--|

Si el original concluye con una serie de paralelismos que se basan en estructuras con hipérbaton consistentes mayoritariamente en la anteposición del complemento directo o del complemento circunstancial de lugar, el texto meta naturaliza casi todas estas construcciones<sup>14</sup>, manteniendo un paralelismo sintáctico que afecta a los versos 4-5 por un lado y a 6-7 por otro.

<sup>13</sup> En algunos casos da la sensación de que la neutralización de estas estructuras menores, lejos de perseguirse, se evite a toda costa probablemente en aras de salvaguardar las mismas marcas de registro poético propias del género que en otros niveles se eliminan.

<sup>14</sup> Nótese el mantenimiento del texto origen, tal vez debido al deseo de traslación verso por verso en “todas las maquinaciones / echaré por tierra”.

Téngase en cuenta que en la exposición de los ejemplos pertenecientes a esta categoría se han dejado al margen, de modo consciente, aquellos múltiples casos en los que el único motivo que pudiese justificar la presencia del hipérbaton en el texto origen fuese la búsqueda de la rima. La omisión de este tipo de ejemplos dentro del corpus se debe a que los textos meta analizados carecen de la estructura estrófica de sus originales, por lo que la eliminación de este tipo de elementos puede estar razonada e incluso puede ser que el traductor la persiga de manera consciente<sup>15</sup>. De cualquier modo y a pesar de la multiplicidad de las causas que –como se ha visto– pueden empujar a la pérdida de elementos significativos del original, todos los casos de esta categoría tienen en común que rompen con el precepto clásico formulado por Quintiliano (1999, p. 399) según el cual todo autor –y, como decía Holmes (1988, pp. 9-22), el traductor literario lo es– ha de cuidar que no decrezca el estilo de su discurso.

El segundo tipo de fenómeno al que la modificación del hipérbaton en el proceso de traducción puede conducir es, en abierto contraste con la categoría anterior, la creación de textos meta con más elementos semánticamente relevantes que sus fuentes. Se ha localizado este fenómeno en aquellos casos en los que el mecanismo de traslación de las microproposiciones que contienen el hipérbaton en el texto origen provoca la creación de una serie de figuras retóricas.

Este fenómeno puede observarse en la traducción de Russomanno de los primeros versos del coro introductorio de *Cavalleria rusticana*:

|   |  |
|---|--|
| <p>Gli aranci olezzano<br/>sui verdi margini,<br/>cantan le allodole<br/>tra i mirti in fior<br/>(Russomanno, 1998b, p. 49)</p> | <p>Aroman los naranjos<br/>en los [sic] verdes márgenes,<br/>cantan las alondras<br/>entre los mirtos en flor<br/>(Russomanno, 1998b, p. 49)</p> |
|---|--|

Como se puede observar, los dos primeros versos del original muestran una oración que carece de hipérbaton alguno y reproduce el esquema sintáctico natural de la lengua italiana: S+V+C, orden que invierte sus dos primeros componentes en los dos versos que siguen. La traducción de Russomanno, no obstante, extrapola y reproduce el hipérbaton de los versos 3 y 4 a 1 y 2, de manera que crea en este cuarteto un paralelismo del que el texto origen está desprovisto y, además, dota a estos cuatro versos de un total de tres figuras retóricas cuando la fuente posee solo una.

En el aria de Radamés del comienzo de *Aida* (I, 1), este muestra su devoción para con la etíope asegurándole “del mio pensiero tu sei regina / tu di mia vita sei lo splendor” (Ghislanzoni, 2001, p. 5). En estos dos versos los hipérbatos son evidentes, pero al margen de ellos y del hecho de que las palabras finales de cada verso reproducen el esquema de rima inicial del aria, no hay figura retórica alguna que sea destacable. En cambio, omitiendo el pronombre personal con función de sujeto del segundo verso, la traducción de Garbi (“de mi pensamiento tú eres reina / de mi vida eres el esplendor”, 1998, p. 46) crea un paralelismo en el texto meta ausente en el original. Un fenómeno similar se encuentra en esta misma traducción en el coro presente en II, 2:

<sup>15</sup> Recuérdese que, en determinadas situaciones y dada la cercanía lingüística del italiano y el español, la traducción literal de las palabras en posición de rima puede provocar pasajes rimados en el texto meta.

|  |   |
|--|---|
| <p>S'intrecci il loto al lauro<br/>sul crin dei vincitori!<br/>Nembo gentil di fiori<br/>stenda sull'armi un vel.<br/>(Ghislanzoni, 2001, p. 48)</p> | <p>¡Que el loto se entrelace con el laurel<br/>en la cabeza de los vencedores!<br/>¡Que una suave lluvia de flores<br/>extienda un velo sobre sus armas!<br/>(Garbi, 1998, p. 52)</p> |
|--|---|

En este caso, mediante la creación de enunciados abiertamente exclamativos, el paralelismo ausente del texto origen se hace incluso más evidente por la estructura ortotipográfica que tales construcciones requieren.

Tal vez ante la inevitable pérdida de elementos que conlleva la traducción de este tipo de textos, los traductores cuyas versiones reflejan esta anomalía hayan actuado –de manera consciente o no– tratando de compensar las carencias que su obra pudiese manifestar con respecto a la fuente. En este sentido, es cierto que, como Canepari afirma,

la compensazione crea quell'equilibrio che inevitabilmente si rischia di perdere a causa dei molteplici casi di *translation loss* che si incontrano in un testo e permette, sulla base del contesto d'arrivo, di creare, talvolta dal nulla [...] alcuni degli elementi che sono andati persi. (2016, p. 226)

Sin embargo y a nuestro juicio, un elemento que debe estar siempre presente en cualquier buena traducción –y, en general, en cualquier texto bien redactado– es la coherencia de estilos y estrategias, de modo que el problema surge cuando –como sucede en los casos expuestos– esta creación de figuras retóricas en aras de la compensación de pérdidas va de la mano de la eliminación de determinados tropos que, por sí mismos, también habrían contribuido a la estética del texto meta y que, además, lo habrían hecho de un modo mucho más natural al estar presentes también en el texto origen. En resumen, en este sentido no se debería perder de vista la ya clásica regla de Belloc según la cual “the translator should never embellish” (1931, p. 35).

Para terminar, la tercera categoría de ejemplos que analizaremos materializa los casos de errores de sentido o interpretación vinculados a la incorrecta traducción de hipérbatos presentes en el texto origen. Si en los casos anteriores se adujeron una serie de motivos por los que el traductor podría haberse decantado de una manera consciente por sus elecciones, aquí no pueden esgrimirse tales razones, puesto que estos casos suelen obedecer a una falta de comprensión del mensaje de la fuente. Solo a este hecho puede achacarse, por ejemplo, la siguiente traducción de Russomanno del pasaje de *Orfeo y Eurídice* (I, 1):

|  |   |
|--|---|
| <p>[...] ti chiama e si lagna,<br/>come quando la dolce compagna<br/>tortorella amorosa perdé.<br/>(Gronda y Fabbri, 1997, p. 685)</p> | <p>[...] te llama y se lamenta;<br/>como cuando la amorosa tórtola<br/>pierde a su dulce compañera.<br/>(Russomanno, 1999, p. 49)</p> |
|--|---|

El hipérbaton en el libreto original consiste en la anteposición del complemento directo (duplicado en la forma de dos sintagmas nominales, uno con significado literal y otro metafórico) respecto al verbo “perdé”. Sin embargo, el texto meta interpreta como literales ambos sintagmas convirtiendo el que en su origen era metafórico en el sujeto de la nueva oración, en la que el hipérbaton, además, desaparece. Esta falta de comprensión cambia por completo el significado de este fragmento, al igual que sucede con el siguiente pasaje de *La coronación de Popea* (I, 5):

|   |  |
|---|--|
| <p>No, mia cara nutrice,<br/>la donna assassinata dal marito<br/>per adultere brame<br/>resta oltreggiata sì, ma non infame!<br/>Per il contrario, resta<br/>lo sposo inonorato,<br/>se'l letto marital li vien macchiato.<br/>(Gronda y Fabbri, 1997, p. 65)</p> | <p>No, mi querida nodriza:<br/>¡La mujer a quien su marido maltrata<br/>con adúlteros deseos<br/>queda ultrajada, sí, pero no infame!<br/>Al contrario, es el esposo<br/>quien queda deshonorado<br/>si es quien mancilla el lecho nupcial.<br/>(Gómez y Delgado, 2005, p. 50)</p> |
|---|--|

Como puede observarse, hay un cambio total en el sentido de los últimos tres versos de esta intervención de Octavia. El texto origen muestra una oración pasiva “vien macchiato” de la que el marido es víctima (“li”), mientras que el texto meta lo convierte en autor de los hechos. Este error en la transmisión del sentido tiene consecuencias graves en esta escena, pues tal y como se interpreta en la traducción de Gómez y Delgado la siguiente intervención de la nodriza tratando de rebatir estos argumentos de Octavia y de convencerla para que pague a Nerón con la misma moneda por su infidelidad carece de sentido.

Como se ha ilustrado a través de estas páginas, la frecuencia de traducciones no satisfactorias cuando no simplemente deficitarias por lo que respecta al fenómeno analizado es, cuanto menos, preocupante. Asimismo, cabe destacar que las carencias retóricas y lingüísticas en las traducciones de libretos se dan por igual en pasajes – recurriendo de nuevo a la terminología de Reiß– *senderorientierten* y *sachorientierten* y, por ende, con función expresiva o referencial. De ello se infiere que, a la hora de aplicar los criterios de neutralización de elementos del texto origen, el traductor no lleva a cabo un análisis de relevancia semántica de los componentes retóricos de la fuente, sino que actúa indiscriminadamente. Estos hechos deberían empujar a la reflexión acerca de un factor fundamental que tiene que ver con la traducción de libretos: la formación lingüística y traductológica que poseen las personas a las que se encomienda este tipo de labores.

En ocasiones, tratando de rastrear otras obras a las que alguno de los traductores de libretos haya contribuido, se descubre que un número significativo de estos ha desembarcado en la traducción procedente del mundo de la musicología, lo cual puede suponer una enorme ventaja al conocer los pormenores del ámbito para el que el libreto fue compuesto de un modo mucho más minucioso que la mayor parte de los traductores de formación. No obstante, si esta instrucción musical no se complementa con una base extremadamente sólida y rigurosa de formación lingüística y retórica y con la práctica traductiva necesaria hasta adquirir destreza, el resultado de la traducción atentará contra el que debería ser el efecto deseado: el correcto y adecuado conocimiento entre la audiencia meta del texto origen y la valoración que de este se deriva.

**Referencias bibliográficas:**

- Anónimo (1996). *Sobre lo sublime*. Ed. y trad. de J. Alsina Clota. Barcelona: Bosch.
- Belloc, H. (1931). *On Translation*. Oxford: Clarendon Press.
- Boito, A. (2014). *La Gioconda*. Verona: West Press Editrice.
- Canepari, M. (2016). *Linguistica, lingua e traduzione*. Padua: Libreria universitaria.
- Da Ponte, L. (1989). *Estratto dalla vita con la storia di diversi drammi da lui scritti e fra gli altri il Figaro, il Don Giovanni e La scola degli amanti. Musica di Mozart*. Ed. de M. Maymone Siniscalchi y F. C. Ricci. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Da Ponte, L. (1990). *Tre libretti per Mozart (Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte)*. Ed. de P. Lecaldano. Milán: Rizzoli.
- Eco, U. (2010). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milán: Bompiani.
- Edo Julià, M. (2011). Del registre al gest. Punts crítics en la traducció d'òpera italiana al català i al castellà. *Doletiana: revista de traducció, literatura i arts*, 3, 1-15.
- Edo Julià, M. (2012a). Reflexions d'ordre mètric sobre la traducció d'òpera italiana. *Quaderns: Revista de traducció*, 19, 87-102.
- Edo Julià, M. (2012b). “Viva il vino che è sincero”: hedonisme i fisicitat en la traducció de llibrets d'òpera italians. *Quaderns d'Italià*, 17, 51-66.
- Elías, P. (trad.) (1998). Las bodas de Fígaro. En W. A. Mozart, *Las bodas de Fígaro* (pp. 42-63). Barcelona: Edilibro.
- Fabbri, P. (1997). La musica è sorella di quella poesia che vuole assorellarse seco. En G. Gronda, & P. Fabbri (eds.), *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento* (pp. LV-LXXX). Milán: Mondadori.
- Floros, G. (2003). *Kulturelle Konstellationen in Texten. Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Tubinga: Gunter Narr Verlag.
- Frutos Domínguez, R. (2011) Los sobretítulos como herramienta de comunicación en la ópera actual. *Comunicación 21*, 1. Recuperado de <http://www.comunicacion21.com/los-sobretitulos-como-herramienta-de-comunicacion-en-la-opera-actual-rocio-de-frutos/>
- Frutos Domínguez, R. (2013). *El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica: adaptación al castellano de la ópera Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla.
- Garbi, M. (trad.) (1998). Aida. En G. Verdi, *Aida* (pp. 44-62). Barcelona: Edilibro.
- García Buendía (trad.) (1999). La clemencia de Tito. En P. Metastasio & C. Mazzola, *La clemencia de Tito. Melómano*, 30, suplemento.
- Ghislanzoni, A. (2001). *Aida*. Verona: West Press Editrice.
- Gómez, R., & Delgado, J. M. (trad.) (2005). La coronación de Popea. En C. Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea* (pp. 33-105). Sevilla: Teatro de la Maestranza.
- Gronda, G., & Fabbri, P. (1997). *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*. Milán: Mondadori.

- Holmes, J. S. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Ámsterdam: Rodopi.
- Kundera, M. (1994). *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets.
- Lacan, J. (1966). The Insistence of the Letter in the Unconscious. *Yale French Studies*, 36/37, 112-147.
- Mann, J. C. (2012). Hyperbaton. En R. Greene et alii (eds.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (pp. 647-648). Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2001). Performing Musical Texts in a Target Language. *Across Languages and Cultures*, 2, 31-50.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2002). Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica. En J. D. Sanderson (ed.), *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante* (pp. 51-73). Alicante: Universidad.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2007). Reception, Text and Context in the Study of Opera Surtitles. En Y. Gambier et alii (eds.), *Doubts and Directions in Translation Studies* (pp. 169-182). Ámsterdam: John Benjamins.
- Matthews, W. (trad.) (1998). Tosca. En G. Puccini, *Tosca* (pp. 45-64). Barcelona: Edilibro.
- Metastasio, P. (2005). *Melodrammi e canzonette*. Ed. de G. Lavezzi. Milán: Rizzoli.
- Múgica, N. (2011). El hipérbaton, un punto de relación entre la gramática y la retórica. *Rétor*, 1, 43-58.
- Nida, E. A. (1964). *Towards a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.
- Ponchielli, A. (2003). *La Gioconda*. Trad. de J. Ribera Bergós. Barcelona: Ma non troppo.
- Quintiliano (1999). *Obra completa* (Vols. 1-5). Ed. y trad. de A. Ortega Carmona. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia.
- Reiß, K. (1976). *Texttyp und Übersetzungsmethode*. Kronberg: Scriptor Verlag.
- Ribera Bergós, J. (trad.) (2003). La Gioconda. En A. Ponchielli, *La Gioconda* (pp. 81-178). Barcelona: Ma non troppo.
- Russomanno, S. (trad.) (1998a). Pagliacci. En R. Leoncavallo, *Pagliacci* (pp. 42-63). Barcelona: Edilibro.
- Russomanno, S. (trad.) (1998b). Cavalleria rusticana. En P. Mascagni, *Cavalleria rusticana* (pp. 47-63). Barcelona: Edilibro.
- Russomanno, S. (trad.) (1999). Orfeo y Eurídice. En C. W. Gluck, *Orfeo y Eurídice* (pp. 48-63). Barcelona: Edilibro.
- Sardou, V. (1994). *La Tosca*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi.
- Savory, T. H. (1968). *The Art of Translation*. Boston: The Writer.
- Vega Cernuda, M. Á. (2012). ¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de literatura musical. En P. Martino Alba (ed.), *La traducción en las artes escénicas* (pp. 13-28). Madrid: Dykinson.
- Zeno, A. (1785). *Lettere*. Ed. de J. Morelli. Venecia: Sansoni.