

Una aproximación a la traducción musical en las dos primeras versiones al castellano de la ópera *Carmen* de Georges Bizet

Résumés

L'opéra *Carmen* de Bizet constitue un exemple de l'intense activité traductologique menée dans l'art lyrique tout au long de l'histoire en Europe. Quelques années après la première parisienne, l'œuvre de Bizet avait été traduite en de nombreuses langues. Néanmoins, en Espagne, il fallut attendre 1887 pour écouter la première traduction de *Carmen* en espagnol. Nous voudrions souligner que l'étude de la traduction d'un livret doit être abordée dans une perspective interdisciplinaire. Dans cet article, nous analyserons la traduction musicale qui comprend la traduction rythmique qui se manifeste par différentes stratégies utilisées pour adapter le nouveau texte du chant à la partition, la rime, l'accentuation et la métrique. Nous exposerons ensuite une brève approche des conséquences de la traduction sur le chant.

Bizet's opera *Carmen* is illustrative of the intense translation activity carried out in opera throughout history in Europe. Few years after the Parisian *premiere*, it was translated into numerous languages. Notwithstanding, in Spain we had to wait until 1887 to be able to listen the first *Carmen's* Spanish translation. It is worth stressing that the translation of a libretto involves inter-disciplinary research. In this paper, given the limits of space, we will analyse the musical translation. Musical translation is integrated, firstly, by the rythmical translation which comprises different strategies to adapt the singing text to the score, rhyme, accentuation and meter. Secondly and finally, we will conclude with a brief exposition of the consequences of translation for singing.

Mots clés : *Carmen*, Bizet, traduction musicale, livret, *zarzuela*

Keywords: *Carmen*, Bizet, musical translation, libretto, *zarzuela*

A pesar de que la traducción en la ópera comienza a ejercerse poco después de la aparición del género, la traducción lírica como problema teórico no surge hasta el siglo xx. Dadas las dificultades inherentes a este tipo de estudios, el tema ha estado desplazado tradicionalmente en la traductología. De hecho,

no fue hasta 1922 cuando Herbert F. Peyser¹ escribió, según parece, la primera reflexión teórica sobre el tema. Hemos de destacar que, frecuentemente, las investigaciones realizadas al respecto se han centrado en la crítica general traductora de una versión determinada. Buscaban «cómo» se realizó la traducción y no «el porqué», es decir, las razones que motivaron la elección de unas estrategias determinadas. Edward Dent daba buena cuenta de ello y, en 1939, reprochaba duramente la actitud de los críticos frente a sus traducciones de libretos:

[...] observo que muchos críticos no parecen tener la más remota idea de las dificultades reales de la traducción. Cogen mis versiones de las canciones más conocidas como *Dove sono* o *Non mi dir* e ignoran los recitativos y los números de conjunto, que constituyen partes integrales de la ópera y que requieren la misma labor traductora que el resto del texto. Estoy obligado a concluir que la mayoría de mis críticos tiene un conocimiento de las óperas muy superficial, por no hablar de los libretos originales².

En países como Alemania, hasta el siglo XIX, la calidad de un texto se juzgaba independientemente de la cuestión de saber si se trataba de un original o de una traducción³. Con el Romanticismo surge el interés por el contexto histórico de una obra y la tendencia a reconstruir la forma original de un texto. La concepción de que la obra debería permanecer idéntica a ella misma entrañó el establecimiento de las normas traductoras que definieron las reglas de traducción. Uno de los padres de estas normas fue Richard Wagner, quien criticó duramente las traducciones existentes y estableció los principios que han de regir la actividad⁴. Dichos principios se fundamentarían en el concepto que, años más tarde, Jakobson definiría como « el nexo interno entre sonido y música »⁵ y que comprende la prosodia, la versificación, la rima, el fraseo, las relaciones entre las estructuras musical y verbal y entre el texto y la interpretación del cantante. A partir de dichos principios, se formularán, a lo largo del siglo XX, normas traductoras en las diferentes publicaciones sobre la materia. En un principio, los esfuerzos teóricos se centraron en las cualidades del libreto y sus relaciones con la música. Así, a finales del siglo XIX, se discutían en las críticas los aspectos prosódicos, métricos, sintácticos, la rima, etc. y en el siglo XX se añadieron las normas ligadas al desarrollo escénico, concretamente a la

1 Peyser, 1922: 353-371.

2 Dent, 1939: 8. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: « [...] *I observe that my critics do not seem to have the least idea of what the real difficulties of translation are. They pick out my versions of the well-known songs, such as Dove sono or Non mi dir; they ignore the recitatives and the ensembles, which are just as much integral parts of the opera, requiring equal skill in translation. I am forced to the conclusion that most of my critics have only a very superficial acquaintance with the operas themselves, let alone with the original librettos* ».

3 Para juzgar la calidad de un libreto de ópera, la cuestión de saber si se trataba de un libreto original o de una traducción no tenía ninguna importancia. Así, un crítico de ópera del siglo XVIII, trata de demostrar la baja calidad de un libreto italiano para la ópera *Fida Nimfa* a partir de su traducción alemana. Gottsched, 1734: 611.

4 Wagner, 1913: 642-643.

5 Jakobson, 1960: 373.

voz. En los escritos sobre traducción de libretos se presentarán ahora extensos análisis sobre la repercusión en el canto de las diferentes vocales y consonantes, así como sobre su articulación e inteligibilidad. Comienzan a estudiarse las relaciones entre la traducción y el juego escénico de los cantantes, mencionadas ya por Richard Wagner. El repertorio comienza a orientarse cada vez más hacia el pasado y la novedad de una obra residirá en su realización escénica que dará lugar en un futuro a nuevas normas que ya no se orientarán hacia el texto original⁶ sino que se formularán teniendo en cuenta dicha realización⁷. El estudio de las normas traductoras subyacentes a cualquier texto meta⁸ constituirá, por tanto, un campo fascinante y, en el caso del teatro lírico español, prácticamente inexplorado.

Encontramos un ejemplo ilustrativo de esta problemática precisamente en la ópera *Carmen* de Georges Bizet. Pocos años habían transcurrido desde su estreno parisino de 1875, cuando casi había dado la vuelta al mundo y se había traducido a numerosas lenguas. Sin embargo, hubo que esperar hasta 1887 para que la obra comenzase a considerarse una constante en el repertorio operístico español. Primeramente, con la versión zarzuelística en castellano de Rafael María Liern, encargada por el Teatro de la Zarzuela en 1887 y, a continuación, con la traducción al italiano de Achille de Lauzières publicada por Choudens que se representó en el Teatro Real. Tres años después, apareció una nueva en forma de zarzuela escrita por Patricio Eduardo de Bray que se estrenó el 7 de abril de 1890 en el Teatro Circo Alegría de Barcelona, cosechando números triunfos.

En la época, se simultanearon las representaciones de las dos *Cármenes* en forma de zarzuela citadas y las comparaciones fueron inevitables. Ambas se anunciaron incluso en la misma página, suscitando las críticas más opuestas y variopintas sobre los distintos aspectos de la traducción y de sus representaciones. En el presente artículo, intentaremos dilucidar los entresijos traductológicos desde un punto de vista musical que presidieron la realización de ambas versiones. Para ello, llevaremos a cabo un minucioso examen de la traducción rítmica de las zarzuelas de Liern y de Bray que comprenderá los siguientes aspectos: la traducción de la «e» muda francesa, la rima, la cantidad silábica, la acentuación y la relación entre ésta y el ritmo prosódico. Finalizaremos con un breve análisis sobre la repercusión del proceso sobre la línea del canto.

La traducción rítmica

La realización del análisis de la traducción del texto del canto en una obra lírica exclusivamente desde un punto de vista lingüístico y literario resultaría incompleta sin su correspondiente versión musical. Si se pretenden analizar los procedimientos y estrategias utilizadas en la traducción de una obra lírica debe-

6 En adelante, TO.

7 Kaindl, 2004: 50.

8 En adelante, TM.

remos tener en cuenta que cada obra y cada lengua poseerán unas características muy concretas que determinarán los diferentes aspectos analizables desde la doble perspectiva musical y traductológica. Por ello, el estudio que presentamos habrá de fundamentarse no solamente en los libretos sino también en las partituras correspondientes.

La traducción de la « e » muda francesa

280

Uno de los principales rasgos fonéticos de la lengua francesa es la sonoridad de la « e » muda. Su incidencia y su utilización en la prosodia poética y musical ha sido un asunto controvertido y polémico a lo largo de la historia, tal y como demuestran las innumerables reflexiones existentes al respecto. Tradicionalmente, el tratamiento de este recurso privativo en el texto del canto consistía en la pronunciación de todas las sílabas, incluyéndose la citada « e » muda y no será hasta principios del siglo xx cuando, por primera vez, Ravel las suprima en su obra *L'Heure espagnole*.

Constatamos que, en general, Liern y Bray⁹ respetan literalmente la métrica impuesta por la pronunciación de la «e» muda en la partitura original¹⁰ y la hacen corresponder con una sílaba:

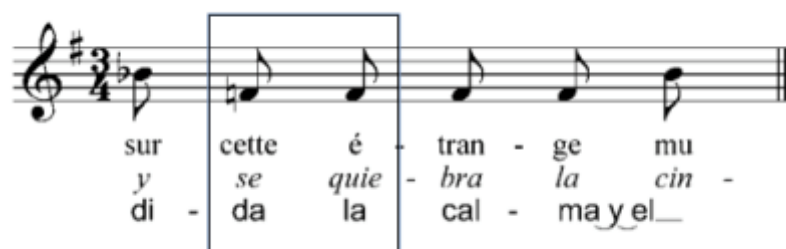
The image shows a musical score snippet in 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. Below the staff, three lines of lyrics are provided. The first line is 'Sur la pla-ce, cha-cun pas-se. Cha-cun vient, cha-cun va...'. The second line is 'A la pla-za por la tra-za se ci-tó la ciu-dad...'. The third line is 'Por la pla-za, to-do pa-sa, vie-ne y va ca-da cual...'. Two vertical rectangular boxes are drawn around the lyrics 'ce, cha-cun pas-se' and 'za, to-do pa-sa', indicating the syllable structure of the original French text.

Sin embargo, con frecuencia, aparece un fenómeno singular directamente vinculado con la elisión de la « e » muda. Se trata del emplazamiento en el TO de dos sílabas fonológicas sobre un solo sonido. La última de ellas contendrá la « e » en cuestión que aparecerá seguida de otra sílaba que comienza por vocal, produciéndose así una sinalefa con el siguiente vocablo. Su amplia utilización pudiera deberse simplemente a cuestiones métricas o, quizás, a un deseo de lograr una dicción más ágil. Habremos de estudiar, por tanto, cómo proceden los traductores ante esta peculiaridad y qué recursos emplean para trasladar el fenómeno del TO al TM.

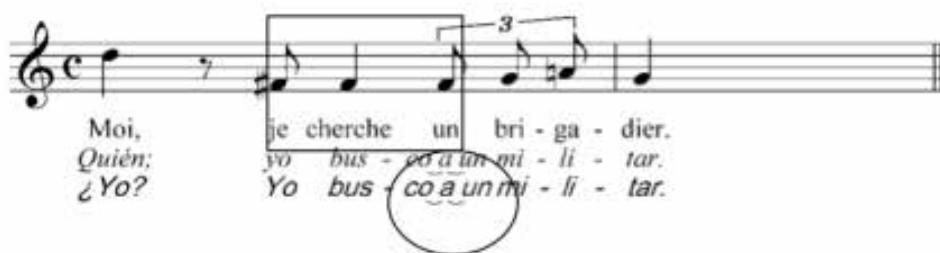
En numerosas ocasiones, simplemente, lo ignoran y sitúan una sola sílaba en cada sonido (Choudens, 114):

9 La primera versión en castellano que aparece en el texto del canto de los fragmentos musicales que se exponen corresponde a la versión de Liern de 1887 y, la segunda, a la de Patricio de Bray de 1890. Ambas partituras pueden encontrarse en el: Centro de Documentación y Archivo, en adelante, CEDOA, de la Sociedad General de Autores y Editores, sign. Carmen/ SGAE/ MMO/2234.

10 Nos referimos a la partitura de Bizet: Choudens, 1877: 6. En adelante, (Choudens, 6).



No obstante, aparece también la intención de respetar los dictados del TO, probablemente por motivos sonoros. Vemos la unión de dos sílabas fonológicas constituyentes de sinalefa con cualquiera de las vocales, cuando en francés aparece el tratamiento citado de la « e » muda sobre una nota larga. Este será uno de los recursos más utilizados ya que permite agrupar varias sílabas en un solo sonido (Choudens, 11):

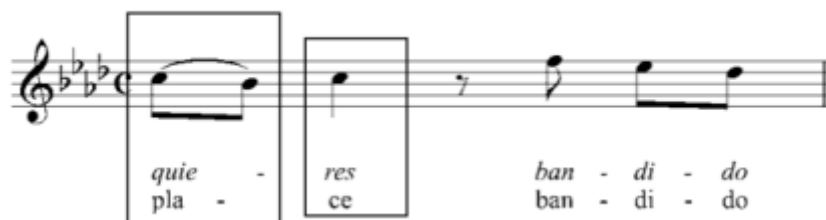


En francés se sitúan las dos sílabas fonológicas señaladas sobre el primer sonido. Para escribir las dos versiones, dada la inexistencia del fenómeno de la « e » muda en castellano, será necesario generalmente proceder de manera contraria en nuestra lengua. Es decir, una primera sílaba ocupará el primer sonido y una segunda más la constituyente de sinalefa, es decir, dos, se cantarán en la segunda nota. Sin embargo, el efecto sonoro será el mismo. Los siguientes compases presentan dos muestras seguidas: « Entre elle et ». Mientras que Liern únicamente refleja el efecto de la primera « e », Bray, con una traducción muy literal y valiéndose de la similitud entre ambas lenguas, lo hace con las dos (Choudens, 336)¹¹:



11 Nos referimos a la partitura anteriormente citada del CEDOA.

También observamos la utilización de dos sílabas sobre un sonido prolongado gracias a una ligadura de unión, conteniendo la última de ellas la controvertida «e» muda. Se trata de una situación también muy frecuente en el TO por lo que resultará interesante analizar las estrategias utilizadas en ambos TM (Choudens, 341):



Nos sorprenden las alteraciones de los copistas españoles con respecto a la partitura original¹² y, precisamente, en el momento señalado, ligando de manera expresiva las dos corcheas de « pour te », transformando las dos correspondientes al original « plaire » en una negra y situando en esta última una sola sílaba en ambos casos (Choudens, 506):



En el siguiente ejemplo, Liern respeta las dos sílabas del original (Choudens, 115):



Pero Bray cambia la partitura y la métrica del mismo compás en la página 127 de su partitura:

¹² Pensamos que la partitura utilizada como base para la elaboración de la traducción fue la citada de Choudens.

Qu'el-le re-grette et qu'elle es - pè - re. Qu'el-
 que le per - do - no y mi a - le gri - a
 que le per - do - no y que le es - pe - ro

Aunque, por supuesto, también encontramos ocasiones donde en las tres versiones se emplazan dos sílabas fonológicas sobre un solo sonido largo, al igual que en el libreto original¹³ (Choudens, 67):

Sa mè - re, il la re
 Su ma - dre, es su
 Pa - ré - ce-me ya

O, de nuevo, una sola sílaba en ambas traducciones sobre un sonido largo, omitiendo las intenciones de Meilhac y Halévy (Choudens, 74):

Sa mè - re, il la re
 Su ma - dre, es su
 Pa - ré - ce-me ya

Queda patente, por tanto, la dificultad de adaptación rítmica de la «e» muda al castellano. Además, como destacaba Jean-François Marmontel, cada vez que la vocal señalada no resulta atenuada por la elisión, la sílaba que la precede se alarga automáticamente¹⁴. Por ello, y tras la realización de un minucioso análisis del libreto de *Carmen* y sus traducciones, podemos afirmar que la estrategia dispuesta para conseguir, en cierta forma, este efecto sonoro de alargamiento de la sílaba anterior a la «e» muda francesa en las traducciones españolas, es hacerla corresponder con una sílaba o un vocablo tónico dentro del grupo fónico, ya

13 En adelante, LO.

14 Marmontel, 1856: 407.

sea mediante las normas de acentuación lingüística o mediante la partitura. Sin embargo, esta regla no siempre se cumple. Veamos el caso de algunos de los fragmentos que hemos expuesto recientemente (Choudens, 74):

Qu'el-le re-grette et qu'elle es - père. Qu'el-
 que le per-do-no y mi-a-le - gri-a
 que le per-do-no y que le es - pe-ro

284

En este compás, la sílaba que se alargaría en francés « mè » de « mère », se corresponde con la tónica « ma » de « madre » y « ré » de « pareceme ». Además, se cantan en un tiempo fuerte del compás, por lo que el efecto es muy similar al francés. Lo mismo ocurre en el que acabamos de mostrar (Choudens, 67):

Qu'el-le re-grette et qu'elle es - père. Qu'el-
 que le per-do-no y mi-a-le - gri-a
 que le per-do-no y que le es - pe-ro

Pero dicho procedimiento no se aplica en absoluto en otros momentos como en el citado (Choudens, 114):

sur cette é - tran - ge mu
 y se quie - bra la cin -
 di - da la cal - ma y el_

Aparece el fenómeno vocábulo « cette » que no resulta tónico en francés, seguido de la vocal « é » y se hace corresponder con el pronombre reflexivo « se » y la sílaba « da » de « perdida ». Ambas no resultan tónicas y tampoco reciben acentuación musical puesto que, al igual que el original, ocupan una fracción débil del compás. Por tanto, cualquier efecto derivado de la utiliza-

ción de la « e » muda en el original se pierde completamente en las versiones de Liern y de Bray.

Rima

El libreto de *Carmen* de Bizet se escribió en verso, con escenas habladas en prosa, como era habitual en la *opéra-comique*. En sus habituales colaboraciones, Meilhac escribía los diálogos en prosa y Halévy los fragmentos en verso¹⁵. Suponemos, por tanto, que éste fue el procedimiento seguido en la redacción de la obra en cuestión que cambiaría sustancialmente cuando, años más tarde, Guiraud hizo desaparecer los diálogos hablados y los substituyó por sus célebres recitativos.

Encontramos las mismas formas de rima en las tradiciones literarias francesa y española. No obstante, mientras que la española consiste en una identidad de fonemas que no siempre se presentan en el discurso con los mismos alófonos, en francés, son raros los casos en los que las vocales que se vinculan a través de la rima se pronuncian con diferentes variantes alofónicas¹⁶. La mayor complejidad del sistema fonológico francés frente al español, facilitará la búsqueda de rimas al traductor, puesto que al existir en la segunda lengua un menor número de sonidos vocálicos, aumentará el número de palabras que pueden utilizarse potencialmente en una determinada rima en castellano.

Veamos cómo han resuelto, primeramente, Rafael María Liern y, a continuación, Eduardo de Bray la problemática de la traducción de la rima. Cada momento habrá de analizarse individualmente. Habrá versos en los que ésta pueda eliminarse sin que ello entrañe una pérdida trascendental mientras que en otros su correspondiente supresión ocasionará un vacío irreparable. Cuanto más corto sea el verso, mayor importancia poseerá la rima. Sin embargo, dicha importancia no significa, en absoluto, que la rima deba ser exacta a su original. Excepto en los finales de estrofa, en el resto de ocasiones pueden utilizarse otras más imperfectas, para evitar versiones extravagantes o forzadas, como la asonante, la aliteración, etc¹⁷.

Para comenzar, veamos el siguiente ejemplo en el que encontramos versos relativamente largos. Resulta curioso cómo se refleja el esquema consonante « A B A B » del coro de las cigarreras original del primer acto. Tanto los cuatro versos del francés como sus respectivas cuatro rimas se respetan en el caso de Liern, pero Bray las fragmenta en ocho versos de arte menor, formando dos estrofas de cuatro versos que siguen perfectamente la intención del texto francés: «a b a b», en este sentido:

15 McClary, 1998: 18.

16 Marín, 2007: 138-142.

17 Lefevere, 2000: 198-199; cit. en Low, 2005: 198-199.

ORIGINAL:

La cloche a sonné, nous, des ouvrières,
 nous venons ici guetter le retour; A B A B¹⁸
 et nous vous suivrons, brunes cigarières,
 en vous murmurant des propos d'amour (38).

VERSIÓN DE LIERN:

La hora ya sonó, a las cigarreras
 venimos a ver con afán de amor A B A B
 y al paso decir, sentidos de veras,
 con labio procaz mil frases de amor (42-43).

VERSIÓN DE BRAY:

Ya podéis llegar,
 la campana oíd,
 Para trabajar,
 todas acudid. a b a b c d c d
 ¡Bellas son a fe!
 nuestro corazón
 quema, bien se ve,
 singular pasión (47-48).

Destacamos sobre la partitura con un círculo el lugar que ocupan las rimas originales (Choudens, 38). Encuadramos las rimas que suma Bray y las contrastamos con las dos de las traducciones. El resultado es el siguiente:

La cloche a son - né; nous, des ou-vri - è - res, nous ve-nons i - ci gue-tter le re - tour.
 ¡La hora ya so - nó! A las ci-ga rre-ras ve - ni - mos a ver con a-fán de a - mor
 Ya po-déis lle - gar la cam-pa-na oid pa - ra tra - ba - jar to - das a - cu did

et nous vous sui vrons, bru - nes ci - ga riè - res, en vous mur - mu rant des pro pos d'a - mour.
 y al paso a de - cir sen - ti - dos de ve - ras con la - bio pro - caz mil fra - ses de a - mor.
 Be-las son a fe, nues tro co - ra zón que - ma, bien se ve sin - gu - lar pa - sión.

Llama poderosamente nuestra atención, una vez más, el trabajo de Liern, que sacrifica el sentido del texto, en favor de la forma y del respeto a los dictados rítmicos y métricos del original francés. Eduardo de Bray, sin embargo, consigue un equilibrio entre los dos parámetros ya que opta por un esquema de rimas similar, aunque divide en dos cada uno de los versos franceses, resultando ocho versos con sus correspondientes rimas, en lugar de las cuatro de Meilhac y Halévy.

18 En adelante, utilizaremos la mayúscula para los versos de arte mayor y la minúscula para los de arte menor.

En último lugar, analizaremos la primera parte de la romanza de Micaela, compuesta de dieciocho versos rimados, casi siempre de manera consonante, de arte menor y mayor:

VERSOS ORIGINALES	RIMAS
Je dis que rien ne m'épouv <u>ante</u> ,	A
Je dis, hélas! Que je répons de moi.	B
Mais, j'ai beau faire la vaill <u>ante</u> ,	A
Au fond du coeur je meurs d'effroi...	b
Seule, en ce lieu sauv <u>age</u> ,	c
Toute seule, j'ai pe <u>ur</u> ,	d
Mais j'ai tort d'avoir pe <u>ur</u> ,	d
vous me donnerez du cour <u>age</u> ,	C
vous me protégerez, Seign <u>eur</u> ...	d
Je vais voir de près cette fem <u>me</u>	E
dont les artifices maud <u>its</u>	f
ont fini par faire un inf <u>âme</u>	E
de celui que j'aimais jad <u>is</u>	F
Elle est dangereuse, elle est be <u>lle</u> ,	G
mais je ne veux pas avoir pe <u>ur</u> ,	d
Je parlerai haut devant e <u>lle</u> ,	g
ah!, Seigneur...	d
vous me protégerez (264-270).	-

TRADUCCIÓN DE LIERN	RIMAS
De los contrabandistas es esta la guar <u>ida</u> .	A
Aquí a José podré yo ve <u>r</u>	B
Y el deber que me impuso su madre tan quer <u>ida</u>	A
le cumpliré, no debo tem <u>er</u> .	B
Yo dije: «el miedo me espant <u>a</u> ».	C
Yo dije: «que en mí esconde el valor	D
y tengo un nudo en la gargant <u>a</u>	C
y en mi interior nace el pavor <u>»</u> .	D
Sola aquí en sitio agrest <u>e</u> ,	e
siento horror, siento horro <u>r</u> ,	D
¡invádeme el terror!	d
Valor la Virgen me prest <u>e</u> ,	e
Protégeme tú, señ <u>or</u> .	d
Veré por fin a la gitana	F
que un miserable supo hac <u>er</u>	B
de aquel hombre a quien tan ufana	F
llegué con delirio a quer <u>er</u> .	B
Sé que hace tembl <u>ar</u> ,	-
Sé que es bella, gentil y hermosa	-
mas no temblaré delante de e <u>lla</u> ,	-
Señor, protégeme (383- 394).	-

TRADUCCIÓN DE BRAY	RIMAS
Llegué presurosa, anhelante, pensé tal vez, ay, responder de mí, y mi valor, ya vacilante, desapareció por fin aquí. Al verme sola siento grande, mudo terror; mas vano es mi temor porque vos me daréis aliento, ¡vos me protegeréis señor! He de ver, así que la llame [<i>sic</i>], la mujer que supo lograr con su amor, hacer un infame, del que yo no podré olvidar. Mujer peligrosa es y bella, mas quiero mostrarle valor: ha de escuchar mi querella, ¡ah!, vos me protegeréis, señor (III: 71-80).	A B A B c d d C D E f E F G d g d - - - -

288

En la siguiente tabla, se exponen los tres esquemas de rimas utilizados en el TO, en las dos versiones de la romanza de Micaela, destacándose en gris las divergencias constatadas en cada uno de los versos:

Texto original	A	B	A	b	c	d	d	C	d	E	f	E	F	G	d	g	d	-			
Versión de Liern	A	B	A	B	C	D	C	D	e	D	d	e	d	F	B	F	B	-	-	-	-
Versión de Bray	A	B	A	B	c	d	d	C	D	E	f	E	F	G	D	g	D				

Inicialmente, llama nuestra atención el hecho de que Liern suma tres versos que no aparecían en el LO, mientras que Bray utiliza uno menos. Queda patente tanto la amplia utilización de rimas consonantes como el hecho de que la segunda versión respeta casi íntegramente esquema de rimas dispuestas en el libreto francés. Además, esta última presenta, una vez más, una redacción más correcta y cuidada que la primera traducción señalada de la romanza de Micaela.

Cantidad silábica

Podríamos definir la escritura vocal de *Carmen* como silábica en su casi totalidad. El número de sílabas por verso constituirá, aparentemente, un aspecto fundamental dentro de la traducción lírica. Sin embargo, tal y como Antonio Pamies¹⁹ afirma, afortunadamente, los criterios de la métrica literaria y los del código musical no siempre coinciden y ello facilitará ampliamente la tarea traductora. A continuación, examinaremos los recursos empleados por los traductores para adecuar desde un punto de vista cuantitativo el TM a la partitura original:

En primer lugar, aparece la prolongación de una sílaba durante varias notas seguidas. Por ejemplo, Liern, en la página 162, utiliza una sola sílaba mientras que los libretistas de Bizet dispusieron dos:

vec un é-clat mé-tal - li - que, et
cuan-do can-to so-le - dad_____

En segundo lugar, aparece habitualmente en el texto de Liern la inserción de muletillas, interjecciones, exclamaciones, monosílabos, pronombres, etc. Dicha inserción dará lugar a una traducción cuya redacción resulta forzada, carente de fluidez y, en ocasiones, incorrecta, pero que facilita al traductor el ensamblaje de la traducción con la partitura. Así ocurre en la página 83:

¡Ay, ma- dre ven a mí!_ Sí, sí, re

El texto del LO, « Ma mère, je la vois ! Oui, je revois mon village ! »²⁰ se traduce por « ¡Ay, madre! ¡Ven a mí! Sí, sí, recuerdos de mi aldea ». Añadiendo la interjección « ay » y utilizando la afirmación « sí » dos veces en lugar de una. El caso de la traducción de Bray es muy diferente ya que el empleo de este recurso no resulta tan abusivo: « Parece ya ver aquella pobre estancia, recuerdo fiel del ayer » (117-118).

¹⁹ Pamies, 1990: 47-63.

²⁰ ¡Mi madre, la veo! Sí, ¡veo mi pueblo!

Como hemos explicitado previamente, en ambas versiones, se utilizan sinalefas para unir dos sílabas pertenecientes a palabras diferentes sobre un mismo sonido. Veamos los siguientes compases pertenecientes a las páginas 55 y 57 del primer acto de Eduardo de Bray:

lle-na el hu - mo

El tier-no ha-blar, la mu - cha

Aparecen en las partituras de ambas zarzuelas numerosas modificaciones, con respecto a la partitura original, llevadas a cabo por los copistas aunque hemos de destacar que son mucho más numerosas en la versión de Liern. En la de Bray aparecen muy esporádicamente. Comenzaremos con un fragmento procedente de la página 162 de la traducción de Liern, en el que se ha suprimido el comienzo en anacrusa de la obra original:

Cuan-do can-to la a-le - grí - a

Les trin-gles des sis-tres tin - taient

Por último, en la versión de Bray, hemos de hacer mención a una serie de cambios que aparecen muy puntualmente y que afectan a las notas propiamente dichas. Así, por ejemplo, en la página 459, se han reducido las dos corcheas iniciales a una negra sobre la nota Mi⁴ al final de la frase musical:

¡Oh!; Quién fue - ra ma-ta - dor!

La qua-dril - le des to - ré - ros!

Haciendo una valoración general, advertimos que en los tres libretos existe un paralelismo prácticamente constante en lo que a cantidad silábica se refiere. Ahora bien, hemos de tener en cuenta las divergencias en cuanto a densidad informacional entre el LO y los libretos meta puesto que con el mismo número de sílabas, el francés transmite más datos que el español en este sentido²¹. Ello podría explicar la ausencia de fidelidad detectada en muchos de los pasajes del texto.

Acentuación

La música será el elemento primordial de la ópera hasta el siglo XIX. En una obra compuesta según las normas convencionales, el libreto se escribía antes que la partitura, con muy pocas excepciones. Tanto el libretista como el compositor solían ponerse de acuerdo sobre la temática y, una vez redactado el libreto, los compositores realizaban los cambios oportunos que podían ir desde un vocablo suelto hasta largos pasajes. De hecho, diferentes compositores decimonónicos proveerán a sus libretistas de plantillas en las que se reflejaban la métrica y la acentuación deseadas²².

Estos procedimientos se encontraban tan profundamente arraigados en la mentalidad que resultaba impensable para la mayoría de los músicos franceses del siglo XIX distanciarse de ellos. Tanto los libretistas como los compositores utilizaban formas y estructuras simétricas sin cuestionarlas, sin buscar, muy a menudo, su adaptación a los acentos del texto o a la expresión y sin ni siquiera saber si es la partitura o el libreto quien impone sus estructuras²³. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, comienzan a surgir en Francia posturas que abogan por la obtención del paralelismo absoluto entre prosodia lingüística y musical y así podemos constatarlo, por ejemplo, en las ediciones sucesivas de la ópera *Faust* de Charles Gounod²⁴ o en obras de Bizet, Massenet, Charpentier o Debussy, por ejemplo.

Entre todas las relaciones que se establecen entre el texto y la partitura, el respeto de la declamación justa y apropiada constituye una de las más importantes en este sentido. Por ello, la congruencia entre el acento prosódico y el ritmo y la medida de la música será uno de los pilares fundamentales que habrán de regir toda traducción lírica. La transposición de una obra lírica a otra lengua entrañará una serie de dificultades inherentes al cambio de prosodia. Aparecerán diferentes tipos de versos, estrofas e incluso otros criterios poéticos que el traductor habrá de conjugar hábilmente con los imperativos musicales. Comenzaremos analizando el primer coro del primer acto (Choudens, 6). Primeramente, se muestra el TO, a continuación la versión de Liern y finalmente la de Bray. Se han señalado en negrita las sílabas que resultan enfatiza-

21 Valenzuela, 2014.

22 Scribe, Eugène-Auber, Daniel-François-Esprit, 1998: 13-15.

23 Lacombe, 1997: 132.

24 En cada una de las ediciones se va mejorando progresivamente la unión de la prosodia lingüística y musical en los versos 5 y 6 del *Chant du veau d'or*. Marschall, 2004: 21-22.

das gracias a la partitura y se han subrayado las que deberían serlo dentro del grupo fónico correspondiente, según las normas prosódicas francesas. En el fragmento francés, se observa que los libretistas han respetado dichas normas y, además, cómo se valieron del acento de insistencia, por ejemplo, en « chacun ». Ambas traducciones siguen el patrón francés, respetando las normas españolas y enfatizando, debido a la figuración rítmica, vocablos que habitualmente no lo son dentro del grupo fónico como « por », « se », « la » o « muy »:

Sur la place
 chacun passe,
 chacun vient, chacun va; *drôles de gens que ces gens-là.
 A la plaza
 por la traza,
 se citóla ciudad;
 debe haber festividad.
 Por la plaza
 todo pasa,
viene y va cada cual.
Gente de humor y muy cabal.

Y así se refleja la estrofa sobre la partitura:

Sur la pla - ce, cha-cun pas - se. Cha - cun vient, cha - cun va;
 A la pla - za por la tra - za, se ci - tó la ciu - dad.
 Por la pla - za, to - do pa - sa vie - ne y va ca - da cual

— Drô - les de gens que ces gens - là! Drô - les de gens que ces gens - là!
 — De - be ha - ber fes - ti - vi - dad De - be ha - ber fes - ti - vi - dad.
 — Gen - te dehu - mor y muy ca - bal, gen - te dehu - mor y muy ca - bal.

Al final del primer acto, Carmen entona su canción y melodrama en la que hace gala de sus poderes mágicos con una dicción muy particular. En ella, la música enfatiza « moi », « rien », « feu » o « même » y vuelve a utilizar el acento de insistencia, por ejemplo, en « coupe-moi », « brûle-moi » o en « brave ». En las traducciones, sigue destacándose el pronombre reflexivo « me » o la sílaba « da » en « nada », ambos inacentuados según nuestras normas prosódicas (Choudens, 91):

Tra la la la la la la
Coupe-moi, brûle-moi, je ne te dirai rien,
 Tra la la la la la la
 Je brave tout, le feu, le fer et le ciel même.
 Tra la la la la la la

Pégame, quéname, nada responderé.
 Tra la la la la la la
Hierro y fuego tal vez, resistir yo sabré.
 Tra la la la la la la
Rájame, quéname, que nada te diré.
 Tra la la la la la la
Antes que hablar mil veces la muerte prefiero.



la. Cou-pe - moi brû - le - moi, je ne te di - rai rien, Tra
 la. Pé - ga - me, qué - ma - me, na - da res - pon - de - ré... Tra
 la. Rá - ja - me, qué - ma - me que na - da te di - ré Tra



la, Je bra - ve tout le feu, le fer et le ciel mè - me
 la. Hier - ro y fue - go tal vez, re - sis - tir yo sa - bré, sa - bré
 la. An - tes que ha - blar mil ve - ces, la muer - te pre - fie - ro

Ritmos y acentuación

Utilizaremos el término « canto a contrapelo »²⁵ para definir aquellos pasajes musicales donde un ritmo de danza o periódico y característico domina un texto que, imperativamente, se subordina a la partitura. En ocasiones, dicha subordinación entrañará una alteración de los esquemas acentuales prosódicos habituales, mermando, en mayor o menor medida, la inteligibilidad por parte del público. Dado que la ópera *Carmen* es rica en este tipo de recursos, habremos de observar si las traducciones la facilitan o, por el contrario, la dificultan tanto o más que la obra original.

Uno de los casos más ilustrativos podemos observarlo en la Habanera, donde la acentuación del texto se acomoda al siguiente patrón rítmico de danza:



25 « Chant à rebrousse-poil ». Marschall, 2004: 21-22.

Veamos el siguiente fragmento²⁶ (Choudens, 52-53):

L'a-mour est en - fant de Bo - hème, il n'a ja - mais, ja-mais con-nu de loi, si tu ne
 A - mor es a - ve que a su gus - to vue - la hoy a - cà ma - ña - na a llà; al que me
 A - mor es dès - pota y cru - el, ja - más nin - gu - na ley re - co - no ció. Si tú no

m'ai-mes pas, je t'ai - me; si je t'ai-me, prends garde à toi! Prends garde à toi!
 quiere yo no le qui - e - ro; si te a - mo yo ¡tiem - bla por ti! ¡Tiem - bla por ti!
 me a - mas mi a mor te es fiel mas, ¡ay de ti si te a - mo yo! ¡Si te a - mo yo!

294

Para un análisis más exacto de la problemática hemos utilizado tablas divididas en tres columnas, de la que reflejaremos solamente una muestra representativa. En la primera, se refleja el verso en cuestión. En negrita, destacaremos, una vez más, la acentuación que impone el ritmo de danza y subrayaremos la prosódica. En la segunda, puede observarse el ritmo prosódico y, en la tercera, el que impone la partitura. Destacaremos en gris las divergencias musicales más relevantes de las traducciones con respecto a la obra de Bizet y aquellos casos en los que la acentuación prosódica y musical de un mismo verso difiere de manera importante. Quedarán así patentes las alteraciones que imprime el ritmo de danza a los versos²⁷. Cuanto más diferente sea el ritmo musical del ritmo prosódico menor será la inteligibilidad. No obstante, en el caso de la lengua francesa habremos siempre de tener en cuenta la existencia del fenómeno de la acentuación débil o de insistencia que, por supuesto, no existe en castellano y que facilita, al contrario que en otras lenguas, el ensamblaje del texto del canto con la partitura.

Gracias a las tablas que mostramos a continuación constataremos que, en la mayoría de los casos analizados, las traducciones de Liern y de Bray respetan los ritmos musicales de la ópera original. En segundo lugar, observaremos que mientras que la utilización del acento de insistencia en el TO no afecta la inteligibilidad, la alteración de las reglas acentuales en ambas versiones resulta muy frecuente y sí mermará la comprensión del texto por parte de los oyentes. Así, por ejemplo, en el siguiente verso original: « **donc, pour** me **tenir compaignie** » se enfatizan sílabas y palabras como «pour», «te» o «com» sin que ello tenga mayores consecuencias. Por el contrario, en la primera versión: «**iré como buena española**», la acentuación de «mo», «na» o «es» constituye un gran distanciamiento de la norma:

26 La nota destacada constituye una de las alteraciones aludidas anteriormente en la versión de Liern con respecto a la partitura de Georges Bizet.

27 Fundamentaremos el estudio de los esquemas rítmicos en los postulados de Navarro Tomás. En realidad, los cinco tipos de pies métricos quedan reducidos al troqueo y al dáctilo puesto que estudios fonéticos han demostrado que el pie debe iniciarse con una sílaba tónica y nunca con una átona. Navarro, 1965.

Versos originales	Ritmo prosódico	Ritmo musical
L' <u>a</u> mour est <u>e</u> nfant de Boh <u>e</u> me,	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
Il n' <u>a</u> jamais, <u>j</u> amais <u>co</u> nnu de <u>l</u> oi;	Trocaico	Mixto: trocaico y dactílico
si <u>t</u> u ne <u>m</u> ' <u>a</u> imes pas, je <u>t</u> ' <u>a</u> ime;	Mixto: dactílico y trocaico	Trocaico
si <u>j</u> e <u>t</u> ' <u>a</u> ime, <u>p</u> rends <u>g</u> arde à <u>t</u> oi...	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: dactílico y trocaico

Traducción de Liern	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<u>A</u> mor es <u>a</u> ve <u>q</u> ue <u>a</u> su <u>g</u> usto	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
<u>v</u> uela <u>h</u> oy <u>a</u> cá, <u>m</u> añana <u>a</u> llá;	Trocaico	Mixto: trocaico y dactílico
al <u>q</u> ue me <u>q</u> uiere yo no le <u>q</u> uiero.	Mixto: dactílico y trocaico	Mixto: trocaico y dactílico
Si <u>t</u> e amo yo ¡ <u>t</u> iembla por <u>t</u> í!	Dactílico	Mixto: dactílico y trocaico

Traducción de Bray	Ritmo prosódico	Ritmo musical
<u>A</u> mor es <u>d</u> éspota y <u>c</u> rue <u>l</u> ;	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
<u>j</u> amás <u>n</u> inguna <u>l</u> ey <u>r</u> econoció.	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: trocaico y dactílico
Si <u>t</u> ú no <u>m</u> e <u>a</u> mas mi <u>a</u> mor te es <u>f</u> iel	Mixto: trocaico y dactílico	Trocaico
<u>m</u> as, ¡ <u>a</u> y de ti si <u>t</u> e amo yo!	Mixto: trocaico y dactílico	Mixto: dactílico y trocaico

Ambas versiones respetan fielmente el proceder del original y puede observarse que enfatizan la segunda sílaba de «amor» y emplazan la cesura en un lugar similar. Además, tanto el texto francés como el de Liern destacan elementos que no lo estarían según las normas prosódicas habituales como, por ejemplo: «enfant», «de», «que a» o «déspota y».

L'amour est en — fant de Boheme,
Amor es a — ve que a su gusto
Amor es dés — pota y cruel;

Contraña fuertemente la fusión entre prosodia musical y textual que se observa en la obra original y en las dos versiones. En el caso francés, aparece una óptima adecuación entre los dos elementos y se observa un esfuerzo en la conjugación de ambos elementos²⁸. Sin embargo, queda patente que las ver-

²⁸ Para más información sobre la traducción de los aspectos lingüísticos y literarios en ambas versiones, véase nuestra tesis doctoral: Santana, 2013.

siones españolas no resultan en absoluto escrupulosas en este aspecto y rompen con el supuesto dogma central de la zarzuela española consistente en que: «lo vocal interprete perfectamente la letra»²⁹. Dicho dogma que supuestamente debería presidir todas las zarzuelas, en realidad, no se aplicaba. Recordemos, en primer lugar, que se trata de un género muy prolífico en la época, del que se estrenaban obras prácticamente cada semana y en el que se concederá más importancia a las cualidades de la música que a las del texto. En segundo lugar, la frecuente utilización de los «monstruos»³⁰ o de las plantillas literarias habituales en la época la redacción del libreto mermaba en gran medida tanto la corrección prosódica como la literaria. Por tanto, no podemos afirmar que las traducciones de *Carmen* realizadas por Liern y por Bray se alejen del género zarzuelístico al no respetar éste habitualmente la corrección de los esquemas rítmicos y de acentuación que podemos escuchar en la obra original.

Ahora bien, esta falta de respeto a dichos esquemas en ambas traducciones no solamente contradice las intenciones de Bizet sino que además fue acusada por el público y la crítica de la época se hizo eco de ello³¹. De esta manera, y aunque normalmente se confiaba en que la pericia del cantante solventase muchos de estos «errores», se pone de manifiesto la importancia y la trascendencia de una de las más complejas labores a las que ha de enfrentarse todo traductor lírico.

El estudio de la acentuación será siempre indisociable de la cantidad silábica. Por ello, remitiremos a la clasificación que realiza Antonio Pamies de las diferentes formas de traducción poética³². En ella, pone en relación ambos aspectos. Según el autor, la utilización del mismo número de sílabas de un idioma a otro se denomina: «mimetismo». Un concepto que aplica al ámbito de la traducción de la canción, donde realiza a su vez una subdivisión de los diferentes tipos de mimetismo atendiendo al acento y su colocación. Nos parece adecuado extrapolar el concepto de Pamies a la traducción lírica y aplicaremos la citada terminología ya que dichos conceptos afectan mayoritariamente a la métrica y al acento. No podríamos definir nuestra traducción al francés como mimética a secas sin reflejar la acentuación dispuesta en los TM. El autor utiliza el término: «Mimetismo relativo» para aquella forma de traducir una canción según la cuál se respeta el mismo número de sílabas y se desplaza el acento lingüístico o musical dependiendo de las necesidades de la partitura. Por consi-

29 Este principio aparece en la carta que Barbieri dirige a Chapí publicada en *El Imparcial*, en 1878. En ella, además, se enaltece la unión de la música y el texto en la ópera francesa. BARBIERI, Francisco Asenjo, 18-II-1878: «Carta a un joven compositor de música». *El Imparcial*. Madrid: 3-4. Puede encontrarse una definición detallada y cronológica de la zarzuela en: Casares, 2002: 963-983. En este sentido, resultan de especial interés los siguientes estudios: Casares, 1994; Cortizo, 2003: 59-80; Espín, 2006: 115-128 & Porto San Martín, 2009: 335-357.

30 «El método de colaboración del compositor y el libretista solía ser que el músico escribía unos cantables hechos de palabras sin sentido (o con un sentido más o menos caótico, azaroso) pero que representaban exactamente la métrica y la prosodia deseadas y que recibían el nombre, humorístico y preciso de “monstruos”. El libretista, entonces, rellenaba aquel esquema de palabras y frases con sentido, al menos en lo posible, pues no siempre se podía llegar a una solución razonable en sí misma y también en relación con la situación escénica y el argumento de la obra». Barce, 1995: 230.

31 [Anónimo] 08-IV-1890: «Ecos teatrales». *La Dinastía*. Barcelona: 2.

32 Pamies, 1993: 79-101.

guiente, y teniendo en cuenta que en los TM se sacrifica el emplazamiento del acento lingüístico en favor de los dictados musicales, podemos afirmar que los libretos de *Carmen* escritos por Liern y por Bray han sido realizados según el método de «mimetismo relativo».

La repercusión sobre la línea del canto

En el momento de traducir un libreto ha de prestarse una esmerada atención a la futura correspondencia entre la nota musical y las vocales/consonantes que se cantarán sobre ella, ya que de lo contrario la línea del canto podría verse profundamente perjudicada. No basta con buscar la equivalencia a la que normalmente estamos habituados en traducción. El traductor deberá facilitar la dicción a los cantantes, ya que una buena dicción favorece una buena articulación y, por consiguiente, una buena comprensión del texto por parte del oyente. Será necesario estudiar la puesta en práctica por parte de Liern y de Bray de todas las premisas citadas, una tarea que supondrá la consideración de los siguientes aspectos: las vocales y consonantes que presentan dificultades técnicas en determinados registros, la tesitura de los personajes y la traducción del texto y, en último lugar, las decisiones adoptadas por el traductor y sus repercusiones.

En lo referente a las vocales, hemos de incidir en el hecho de que, en registros graves, sólo la [a] plantea problemas. Sin embargo, en registros agudos todas las vocales entrañan una mayor dificultad, ya que la capacidad de articulación se reduce mucho. Las más favorables en este sentido y ordenadas de menor a mayor complejidad serían: [a], [o], [i], [e], [u] y sus derivadas. En segundo lugar, y en cuanto a las consonantes, podemos afirmar que, en general, no presentan grandes dificultades a la hora de cantarlas en un registro o en otro. Por ello, enumeraremos aquellas que resultan algo más complicadas en registros agudos: la [s], [t, d], la [r], [n, m, l] y en menor grado las [p, b,] requieren un cierre de los labios o de la parte delantera de la boca para su correcta pronunciación, lo que se opondría completamente al principio de «apertura» indispensable para la emisión de sonidos agudos. Veamos a continuación una muestra del extenso y minucioso análisis llevado a cabo donde se aprecian momentos en los que se ha facilitado o dificultado la dicción a los intérpretes:

Acto/ Número	Autor	Original	Traducción	Notas afectadas	Observaciones
IV/ Nº 27	Bray	L'on m'avait avertie	Estaba ya advertida	Mi ³	Cambio a la vocal que presenta mayores dificultades en registro grave para la mezzosoprano.
III/ Nº 20	Liern	Mort	Morir	Fa ⁴	Nota muy aguda sobre la vocal [i]. Se dificulta la dicción.
I/ Nº 7	Bray	Vous	Jamás	Fa ⁴	A pesar de que se empeora la consonante, la vocal facilita la dicción del agudo.
I/ Nº 2	Liern	Alors	Entonces	Mib ³	Nota muy grave para una soprano sobre una [a] que se mejora gracias a la [e].

Hemos podido constatar que no se tuvo muy en cuenta la repercusión de la traducción sobre la línea del canto durante el proceso de ensamblaje del texto y la partitura. Suponemos que se esperaba que la pericia de los cantantes solventase las problemáticas que pudiesen surgir al respecto. Consideramos como la piedra angular de las traducciones de *Carmen*, en primer lugar, el origen común de las dos lenguas y, en segundo lugar, su contextualización y ambientación. El hecho de que todos los referentes culturales que se citan sean españoles facilitó en gran medida el ensamblaje del nuevo texto con la partitura y el respeto a las intenciones originales de Georges Bizet.

Gracias a nuestro estudio, hemos podido esclarecer las estrategias utilizadas por Liern y Bray para llevar a cabo la traducción musical en las versiones zarzuelísticas de *Carmen*. Hemos comprobado que ambos dramaturgos respetaron la métrica impuesta en la obra de Bizet por la tradicional pronunciación de la «e» muda francesa. Sin embargo, no consiguieron reproducir en sus textos meta la impecable fusión entre prosodia musical y textual de la obra original. Advertimos, además, que Liern se afanó por respetar las rimas del texto de Meilhac y Halévy, renunciando al sentido, a la coherencia e incluso a la corrección lingüística, mientras que Bray eligió el procedimiento contrario. Ciertamente, este último consiguió una versión infinitamente más fiel y esmerada que la del primero. Se trata de un texto muy cuidado, tanto musicalmente como desde el punto de vista lingüístico y adquiere en ocasiones incluso tintes literarios. No obstante, merece la pena destacar que, paradójicamente, la versión que gozó de mayor publicidad y difusión fue la de Liern.

Queda patente, tras el análisis expuesto, que uno de los aspectos más complicados para el traductor de un libreto de ópera será la traducción musical puesto que se encuentra íntimamente relacionada con los rasgos prosódicos de cada idioma. Cuanto más difiera el ritmo del libreto original del inherente a la lengua meta, más dificultades habrán de vencerse. La adaptación del texto del canto a la partitura no constituye una tarea independiente de los demás aspectos que integran el proceso traductológico de cualquier obra lírica sino que

deberá llevarse a cabo simultáneamente. Nos encontramos ante una fase del proceso que tendrá unas características muy diferentes en cada lengua y ópera. El momento de composición de la obra junto con los ideales del compositor y del autor del libreto determinarán, en gran medida, las normas a seguir y los criterios que predominarán para adecuar el nuevo texto a la partitura.

Laura Santana Burgos
Universidad de Granada
lauritasantanaes@yahoo.co.uk

Œuvres citées

- BARCE, Ramón (1995): «El sainete lírico». *La música española en el siglo XIX*. Ed. Universidad de Oviedo. Madrid: Universidad de Oviedo: 195-244.
- BIZET, Georges (1877): *Carmen*. Opéra en 4 actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, poème de H. Meilhac et L. Halévy. Paris: Choudens père et fils.
- CASARES, Emilio. «Zarzuela». *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*. Dir. Emilio Casares Rodicio (2002). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. II: 963-983.
- (1994): *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: ICCMU.
- CORTIZO, María Encina (2003): «Zarzuela y ópera bufa. Modelos estilísticos del teatro lírico español a finales del siglo XIX». *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques*. Ed. Louis Jambou. Paris : Université Paris-Sorbonne: 59-80.
- DENT, Edward J. (1939): «Translating *Trovatore*». *Music & Letters*. 20. 1: 7-20.
- ESPÍN, María Pilar (2006): «El teatro lírico español respecto del francés». *Traducción y traductores, del romanticismo al realismo*. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (dir.). Berna: Peter Lang AG: 115-128.
- GOTTSCHED, Johann-Christoph (1734): *Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*. Leipzig: [s. n.].
- JAKOBSON, Roman (1960): «Concluding Statement: Linguistics and Poetics». *Style in Language*. Cambridge: A. Thomas. Cambridge (dir.): MA, MIT Press: 350-377.
- KAINDL, Klaus (2004): «Normes et conventions dans la traduction des livrets d'opéra». *La traduction des livrets*, Ed. Gottfried R. Marschall. Paris: Université Paris-Sorbonne: 43-54.
- LACOMBE, Hervé (1997): *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*. Paris : Fayard.
- LEFEVERE, André (2000): «Mother Courage's Cucumbers'». *The Translation Studies Reader*. Venuti & Lawrence (dir.). London and New York: Routledge: 233-249.
- LOW, Peter (2005): «The Pentathlon Approach to Translating Songs». *Song and significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam and New York: Rodopi: 185-212.
- MCCLARY, Susan (1998): *Georges Bizet*. Cambridge: Cambridge University Press: 18.
- MARÍN, David (2007): *La recepción y traducción de Les fleurs du mal en España*. Málaga: Miguel Gómez.
- MARMONTEL, Jean- François (1856): *Éléments de littérature*. Paris: Institut de France. II.
- MARSCHALL, Gottfried R. (2004): «Traduire l'opéra : quel défi !». *La traduction des livrets*. Paris: Université Paris-Sorbonne: 11-26.

- NAVARRO, Tomás (1965): *Arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones.
- PAMIES, Antonio (1990): « La traduction de la chanson: problèmes rythmiques ». *Sendeban*. 1 : 47-63.
- (1993): « Implications musicales de la traduction poétique ». *Turjumān*. II. 1 : 79-101.
- PEYSER, Herbert (1922): « Some observations on Translation ». *Musical Quarterly*. 8: 353-371.
- PORTO SAN MARTIN, Isabelle (2009): « Aux frontières de la zarzuela (1849-1856) ». *Revue de Musicologie*. 95: 335-357.
- SANTANA, Laura (2013): *Diálogos entre Francia y España: La traducción de los libretos de Carmen y de El retablo de maese Pedro*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- SCRIBE, Eugène-AUBER, Daniel-François-Esprit (1998): *Correspondance d'Eugène Scribe et de Daniel-François-Esprit Auber*. Herbert Schneider (dir.). Sprimont: Mardaga.
- VALENZUELA, Javier (último acceso el 29-IX-2014): « ¿Son más eficaces unas lenguas que otras? ». <http://medina-psicologia.ugr.es/cienciacognitiva>.
- WAGNER, Richard (1913): *Opera and Drama*. London: William Reeves [1ª edición: Leipzig, Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, 1852].