

Entre fidelidad y adaptación musical: la traducción del texto cantado en la combinación italiano-español

GIUSEPPE TROVATO
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen

La traducción del texto cantado constituye un proceso complejo que requiere la adaptación interlingüística del texto verbal a los parámetros musicales de la canción — melodía, ritmo y armonía — preservando al mismo tiempo la dimensión estilística y emocional. Este tipo de traducción implica asimismo la consideración de factores culturales y lingüísticos, así como de la interpretación vocal y la dimensión performativa del espectáculo, dado el carácter multimodal de la canción. A pesar del creciente interés por la traducción audiovisual, la investigación aplicada a la traducción y adaptación del texto cantado en la combinación español-italiano sigue siendo limitada. El presente artículo propone un análisis comparativo de las principales estrategias y dificultades que plantea la traducción de canciones italianas de amplia difusión internacional en lengua española. Desde una perspectiva descriptiva y comparativa, se analizarán fragmentos de canciones de Lucio Battisti y Mogol, Massimo Ranieri y Raffaella Carrà, con el fin de reflexionar sobre la relación de simbiosis entre traductor y letrista en el proceso de adaptación musical.

Palabras clave: traducción musical; adaptación; lenguas afines (italiano-español); estrategias de traducción; letrista

Abstract

The translation of songs is a complex process that requires the interlinguistic adaptation of verbal content to the musical parameters of a song — melody, rhythm, and harmony — while preserving its stylistic and emotional dimensions. This type of translation also entails considering cultural and linguistic factors, vocal performance, and the performative dimension of the song, given its inherently multimodal nature. Despite the growing scholarly interest in audiovisual translation, applied research on the translation and adaptation of songs in the Spanish-Italian language is still limited. This paper aims to address this gap by offering a comparative analysis of the main strategies and challenges involved in the translation into Spanish of internationally well-known Italian songs. Adopting a descriptive and comparative approach, this article examines selected excerpts from songs by Lucio Battisti y Mogol, Massimo Ranieri and Raffaella Carrà, highlighting the symbiotic relationship between translator and lyricist in the process of musical adaptation.

Keywords: musical translation; adaptation; cognate languages (Italian-Spanish); translation strategies; lyricist



1. INTRODUCCIÓN

La traducción y adaptación musical tienen orígenes muy antiguos, estrechamente vinculados a la circulación geográfica y cultural de la música. Desde el momento en que las composiciones musicales comenzaron a desplazarse más allá de sus contextos lingüísticos de origen, surgió la necesidad de trasladar también sus textos, dando lugar a prácticas de traducción y adaptación que han acompañado históricamente la difusión musical. En el contexto italiano, este fenómeno adquirió especial relevancia a comienzos de la década de los años 60, cuando la música *beat* empezaba a consolidarse en el país. La ausencia de emisoras de radio libres y el escaso



Giuseppe TROVATO, "Entre fidelidad y adaptación musical: la traducción del texto cantado en la combinación italiano-español", *Artifara* 26.1 (2026) Monografico 26.1: Corpo, voce e senso nella traduzione: percorsi tra poesia, oralità e ideologia, pp. 195-212.
Recibido el 14/02/2026 + Aceptado el 08/03/2026

conocimiento de la lengua inglesa entre la población limitaron la recepción de canciones de origen anglosajón, favoreciendo así el auge del fenómeno de las *cover* en lengua italiana.

Durante este período, numerosos éxitos internacionales fueron traducidos y adaptados, en su mayoría por letristas y cantautores. Si bien en muchos casos los textos resultantes se alejaban considerablemente del original —ya fuera para eludir el pago de derechos de autor, por las dificultades métricas y rítmicas inherentes a la adaptación musical, por la complejidad de trasladar determinadas imágenes poéticas, por exigencias de censura o autocensura, o por la voluntad de adecuarse a la cultura del público receptor—, estas prácticas pusieron de manifiesto la complejidad intrínseca de la traducción del texto cantado¹. En efecto, la traducción y adaptación de canciones no puede concebirse como un simple trasvase lingüístico, sino como un proceso sumamente especializado que requiere competencias traductológicas y lingüísticas, así como conocimientos musicales y líricos específicos.

Desde esta perspectiva, el presente trabajo se propone ofrecer una contextualización teórica y descriptiva de la traducción en el ámbito musical. Se abordarán los principales ámbitos de referencia del sector y las figuras profesionales implicadas, para centrarse posteriormente en la traducción y adaptación del texto cantado desde una óptica comparativa italiano-español. Se revisarán las principales definiciones y enfoques teóricos que han guiado el estudio de la traducción musical, como la noción de *singability* (cantabilidad), el “principio del pentatlón” de Low (2005) o la teoría de las opciones traductológicas formulada por Franzon (2014). Asimismo, se analizará la relación entre las figuras del traductor y del letrista, entendidas como agentes clave de este proceso, con el fin de defender la hipótesis de que una traducción musical eficaz surge de una simbiosis entre ambos perfiles.

2. LA TRADUCCIÓN EN EL ÁMBITO MUSICAL. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA²

La traducción musical puede definirse como una modalidad de traducción especializada orientada a la transposición interlingüística de un texto cantado con vistas a su reintegración funcional en un artefacto musical preexistente. No se trata, por tanto, de una mera transferencia semántica, sino de un proceso condicionado por la unidad musico-verbal (Diadori, 2012: 195). El texto meta debe poder articularse dentro de parámetros de melodía, ritmo, acentuación y, en muchos casos, rima, respetando la estructura musical original. En este sentido, la traducción de canciones se sitúa en la intersección entre traducción, adaptación y creación lírica y exige competencias lingüísticas y traductológicas, así como conocimientos musicales y métricos. Su finalidad principal consiste en preservar —en la medida de lo posible— la emoción, el sentido y la intención comunicativa del texto de partida equilibrándolos con la musicalidad del producto final. En este marco, en el ámbito anglosajón resultan particularmente relevantes los estudios de Caffrey (2008), Desblache (2018; 2019) y Low (2005; 2017). Por lo que respecta al contexto italiano, cabe señalar las aportaciones de Garzone y Schena (2000) y, más recientemente, de Magazzù (2021).

Desde un paradigma funcionalista, la traducción musical se explica de manera especialmente eficaz mediante la teoría del *Skopos* (Vermeer, 1998), según la cual el proceso traductor queda determinado por la función del texto meta y por su adecuación a la situación de uso. En

¹ Para una aproximación más exhaustiva y sistemática a la cuestión, se remite a los estudios de García Jiménez (2012), Puccini (1997) y Rodríguez (2007), donde se desarrolla el tema con mayor profundidad teórica y contextual.

² Habida cuenta de la amplitud y complejidad del debate teórico en torno a la traducción de canciones, no resulta viable ofrecer aquí una síntesis detallada de sus principales aportaciones. En consecuencia, se recomienda la consulta de los trabajos de Martino (2012), Masiola (2015), Minors (2014), Pezzi (2021), Susam-Sarajeva (2016) y Torre Fica (2022), entre otros estudios relevantes. Cabe precisar que esta selección tiene carácter ilustrativo y no exhaustivo dentro de un ámbito de investigación amplio, dinámico y en continua expansión.

el caso de la canción, dicha situación suele ser una actuación (en directo, teatral o audiovisual), lo que impone restricciones que exceden lo puramente verbal. La traducción “adecuada” será, por consiguiente, la que funcione en el contexto musical y performativo previsto, aunque ello implique desviaciones respecto a una equivalencia palabra por palabra. En esta perspectiva, la evaluación de la fidelidad no depende tanto de la correspondencia literal, sino de la adecuación contextual, pues una traducción cantada debe ajustarse a la música, al tiempo de procesamiento del oyente y, si procede, a la sincronía audiovisual (por ejemplo, en el doblaje o cine musical).

De forma complementaria, el enfoque de Low (2005) conocido como *Pentathlon Principle* ofrece un modelo operativo para describir las prioridades que estructuran la traducción de canciones. Su propuesta defiende que el traductor debe optimizar el resultado global equilibrando cinco criterios: cantabilidad (ejecutabilidad), sentido, naturalidad, ritmo y rima. En este marco, la cantabilidad se concibe como un requisito prioritario en traducciones destinadas a ser interpretadas: la versión meta debe ser técnicamente cantable y artísticamente interpretable. El sentido se preserva con flexibilidad, aceptando sustituciones o paráfrasis cuando las exigencias rítmico-melódicas lo requieran. La naturalidad responde a una condición pragmática clave: el texto cantado debe ser inmediatamente procesable por parte del oyente, sin sobrecarga cognitiva. Por último, la rima y el ritmo se interpretan como variables a negociar: pueden sacrificarse parcialmente o recurrir a soluciones imperfectas si ello evita pérdidas relevantes en otros parámetros.

En el debate teórico contemporáneo, la noción de *singability* (cantabilidad en sentido amplio) se ha descrito como un concepto graduable. Puede entenderse de modo restrictivo, centrado en la fonética y en la adecuación prosódica; de forma más amplia, como correspondencia poética y prosódica; o, finalmente, como un término paraguas que sintetiza aquello que permite que palabras y música funcionen conjuntamente en el canto. En esta línea, resulta interesante distinguir tres planos analíticos: (a) la correspondencia prosódica con la música de partida (distribución acentual, segmentación, entonación y pronunciabilidad), condición mínima de posibilidad; (b) una correspondencia poética (rima, recursos retóricos, paralelismos, contrastes), relevante especialmente cuando el texto circula sin soporte musical explícito; y (c) una correspondencia semántico-reflexiva, que contempla la interacción texto-música en términos de *word-painting* o de coherencia afectiva global (texto “feliz”/música “alegre”, disonancias asociadas a “dolor”, etc.).

Finalmente, desde una perspectiva orientada a la toma de decisiones, puede afirmarse que traducir una canción implica escoger entre diferentes estrategias de intervención según el encargo, el grado de restricción musical y el uso previsto. En términos funcionales (Nord, 1994) las opciones oscilan entre: no traducir; traducir solo para la comprensión (sin atender a la música); escribir un texto nuevo sobre la música; adaptar la música al texto traducido o, de forma particularmente relevante en musical, ópera o doblaje, adaptar la traducción a la música original ajustando sintaxis, densidad informativa y recursos poéticos para asegurar la ejecución. Este abanico confirma que la traducción musical es un espacio de negociación constante entre fidelidad semántica, adecuación musical y eficacia comunicativa, donde la figura del traductor tiende a aproximarse — por necesidad — a la del letrista.

3. CANTABILIDAD, ESTRATEGIAS TRADUCTORAS Y MITOS EN LA TRADUCCIÓN DEL TEXTO CANTADO

La cantabilidad puede definirse en distintos niveles. En un sentido restringido, se entiende como la atención a la vocalización; en un sentido más amplio, como una correspondencia prosódica y poética entre texto y música y, en una acepción más libre, como un término operativo

que engloba todos aquellos factores que permiten que palabras y música funcionen conjuntamente en el canto. Cuando el objetivo principal de la traducción es producir un texto cantable, determinados aspectos de la adaptación músico-textual requieren una atención específica y conducen a elecciones traductorales adicionales. Desde la perspectiva del letrista, la música presenta tres propiedades fundamentales: una melodía, una estructura armónica y una impresión global de significado, estado de ánimo o acción.

En primer lugar, la correspondencia prosódica con la música de partida constituye el nivel más básico de la cantabilidad. El ajuste prosódico se basa en elementos como el ritmo, el acento y la entonación, fenómenos universales del habla que en el canto se manifiestan de forma estilizada y controlada. En la traducción de obras cantadas, un problema central es la adecuación fonética, es decir, la necesidad de garantizar que vocales y consonantes sean fácilmente pronunciables. La correspondencia prosódica entre texto y melodía es un requisito fundamental, ya que su ausencia puede hacer técnicamente imposible la interpretación vocal del texto traducido.

El segundo nivel es la correspondencia poética con la música, especialmente relevante cuando la música no figura en la presentación del texto. Este nivel se refiere a elementos poéticos como la rima, las figuras retóricas, el clímax o el contraste. En ausencia de la música, la forma poética se convierte en el principal indicador de cantabilidad, dado que la prosodia melódica y los efectos del *word-painting* no pueden comunicarse visualmente. En estos casos puede hablarse de una correspondencia poética con una música implícita o ficticia sin necesidad de una correspondencia prosódica estricta.

El tercer nivel es la correspondencia semántico-reflexiva entre música y texto. Su manifestación más evidente es el *word-painting*, es decir, la representación musical del significado de una palabra o de una idea asociada a ella como el uso de una disonancia para expresar "dolor". Este principio también puede aplicarse de manera más general, por ejemplo, a la asociación entre un texto alegre y una música de carácter festivo, o a situaciones en las que las palabras reflejan o se alimentan del movimiento musical y de lo que este parece expresar. Estos criterios son tan relevantes para el letrista original como para el traductor.

La traducción de canciones implica una serie de decisiones estratégicas. Puede definirse como una segunda versión de una canción que permite reproducir, en la lengua de llegada, valores esenciales de la música, del texto y de la interpretación vocal. No obstante, para evitar una división rígida entre traducciones "correctas" e "incorrectas" también puede considerarse traducción aquella que logra reproducir solo algunos de estos valores. Esta concepción deja al traductor un amplio margen de maniobra.

Una primera opción consiste en no traducir la canción, manteniendo el texto original por razones de autenticidad, de política editorial o porque el contenido verbal no se considera central para la narración. La segunda opción reside en que el traductor puede traducir el texto sin tener en cuenta la música, especialmente cuando la traducción funciona como complemento informativo del original, como ocurre en programas de concierto, libretos o traducciones realizadas por aficionados. En estos casos las cualidades musico-poéticas no se transfieren ya que permanecen accesibles en la versión original. Una tercera posibilidad es escribir un texto completamente nuevo sobre la música original, sin una relación directa con el texto de partida. Aunque no se trate de una traducción en sentido estrictamente lingüístico, sí puede considerarse una operación traductora en el marco de la circulación intercultural de productos musicales, especialmente frecuente en ciertos géneros de música popular. La cuarta opción consiste en traducir el texto y adaptar la música, incluso hasta el punto de requerir una nueva composición. Esta estrategia suele aplicarse cuando el texto se considera prioritario y la música puede modificarse mediante ajustes mínimos, como la división o unión de notas o la creación de melismas. Su viabilidad depende, en gran medida, del poder de decisión de los agentes

implicados y del grado de proximidad entre las lenguas. Finalmente, la quinta opción implica adaptar la traducción a la música original cuando esta no puede modificarse por razones contractuales o artísticas. En este caso, el traductor debe ajustar el texto a la música mediante aproximaciones, paráfrasis, omisiones o adiciones, priorizando la adecuación contextual sobre la fidelidad literal. En contextos especialmente restrictivos como el doblaje cinematográfico, esta adecuación incluye también la sincronización labial.

En torno a la música y su traducción circulan diversos mitos que conviene problematizar. Entre ellos, la idea de la música como lenguaje universal, la creencia de que la música se pierde en la traducción o la noción de que solo el lenguaje verbal es traducible. Lejos de ser portadora de significados fijos, la música adquiere sentido en función de su contexto sociocultural y de la experiencia del oyente. Asimismo, la traducción no se limita a lo interlingüístico, sino que puede extenderse a procesos intersemióticos y multimodales.

La figura del traductor tampoco es invisible, puesto que sus elecciones dejan huella en el texto de llegada. Además, la música no se percibe únicamente a través del oído, sino que involucra múltiples sentidos y formas de conocimiento. En consecuencia, el significado musical no se transmite de forma unidireccional, sino que surge en un proceso colaborativo entre creador, intérprete y oyente, lo que invita a considerar enfoques de traducción musical que destaquen la co-creación de sentido.

4. TRADUCTOR Y LETRISTA: UNA SIMBIOSIS

En la traducción de canciones, la figura del traductor y la del letrista desempeñan funciones complementarias pero no intercambiables. Aunque ambos trabajan con el lenguaje y persiguen la transmisión de significado, sus competencias, objetivos y métodos difieren de manera sustancial, lo que explica por qué ninguno de los dos perfiles, considerado de forma aislada, resulta suficiente para garantizar una traducción eficaz del texto cantado.

El traductor se define, ante todo, por su competencia interlingüística e intercultural. Su labor se basa en un conocimiento profundo de la lengua de partida y de la lengua de llegada, así como en la capacidad de comprender y transferir matices semánticos, culturales y pragmáticos. A ello se suma una sólida competencia textual que le permite producir textos coherentes, correctos y estilísticamente adecuados en la lengua de llegada, adaptándose a distintos registros y géneros. El traductor trabaja además con metodologías sistemáticas que incluyen la documentación terminológica y contextual, el uso de herramientas tecnológicas de traducción asistida y procesos de revisión y control de calidad orientados a garantizar la precisión y la coherencia del resultado final.

El letrista, por su parte, opera principalmente en el ámbito de la creación musical-verbal. Su objetivo no es reproducir un texto previo de forma fiel, sino crear un texto destinado a ser cantado, plenamente integrado en la música. Para ello debe poseer una sensibilidad musical desarrollada y un dominio de los recursos poéticos y sonoros del lenguaje como la rima, el ritmo, la acentuación, la eufonía y la distribución silábica. La inteligibilidad, la facilidad de pronunciación y la adecuación a la melodía y a la respiración vocal condicionan sus elecciones léxicas y sintácticas, que a menudo priorizan la cantabilidad sobre la fidelidad semántica estricta.

En el contexto específico de la traducción de canciones estas diferencias se vuelven especialmente relevantes. El traductor aporta rigor semántico, conocimiento cultural y conciencia del texto de partida, mientras que el letrista aporta musicalidad, eficacia expresiva y adecuación performativa. La traducción del texto cantado se sitúa así en un espacio intermedio entre traducción y creación donde es necesario negociar constantemente entre fidelidad y adaptación musical. En consecuencia, el equilibrio entre ambos perfiles —ya sea encarnado en

una sola persona o en un trabajo colaborativo— se configura como un factor clave para la producción de traducciones cantables funcionales y artísticamente eficaces.

5. LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA ITALIANA EN ESPAÑA

La influencia de la música italiana en España ha sido profunda a lo largo de la historia, con un impacto cultural especialmente significativo a partir del siglo XVII (Rodríguez, 2007). Gracias a la proximidad geográfica y a unas relaciones musicales tradicionalmente recíprocas, la circulación de modelos, géneros y músicos fue constante. No obstante, desde el Barroco se observa una dirección predominante de influencia de Italia hacia España, visible tanto en la adopción de géneros y estilos italianos como en la llegada de compositores, intérpretes e instrumentos procedentes de la península itálica.

Diversos estudios documentan la presencia de músicos italianos en la Capilla Real española desde la primera mitad del siglo XVII (Geser, 2019), con un incremento notable durante el reinado de Carlos II. Esta presencia dio lugar a interpretaciones divergentes: mientras algunos autores hablaron de “imposición” o “invasión” cultural, otros optaron por conceptos como adaptación, adopción o integración para describir el proceso. En cualquier caso, el contacto con músicos italianos —violinistas, cantantes y castrati— favoreció una renovación del lenguaje musical cortesano y condujo, a finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, a una fusión entre la tradición musical española y los elementos más innovadores del estilo italiano.

Paralelamente entre los siglos XVI y XVII se consolidó una imagen popular y festiva de España, vinculada a danzas y expresiones musicales de origen popular como la zarabanda o la chacona. Esta imagen se proyectó internacionalmente y alcanzó una formulación definitiva en el siglo XVIII, convirtiéndose en fuente de inspiración para la ópera europea del siglo XIX. Obras como *Carmen* o *Il barbiere di Siviglia* contribuyeron a fijar un imaginario español.

Durante el siglo XX, y especialmente en el periodo de entreguerras y la Guerra Civil española, la música volvió a desempeñar un papel central en los intercambios culturales entre ambos países. La propaganda fascista italiana en España favoreció la difusión de la lengua y la cultura italianas, también a través de la música, mientras que, desde posiciones ideológicas opuestas, la izquierda italiana mostró un notable interés por las canciones populares y políticas españolas. Tras la guerra, la presencia de productos culturales italianos —cine y música— continuó siendo relevante en España.

En las décadas de los años 50 y 60, la música italiana alcanzó gran popularidad en España gracias a la expansión de la radio y la televisión. Artistas como Renato Carosone, Mina, Adriano Celentano, Raffaella Carrà o Milva se difundieron ampliamente, a menudo interpretando sus canciones en español, lo que contribuyó de forma decisiva a la circulación transnacional de repertorios musicales. Este fenómeno dio lugar a una clara italianización de la música pop española, visible también en la organización de festivales inspirados en el modelo de *Sanremo*.

Al mismo tiempo, en Italia se produjo una “españolización” parcial de la música popular con canciones en español o inspiradas en tópicos culturales españoles. Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido en España, los artistas españoles tuvieron una presencia más limitada en el mercado discográfico italiano, donde la imagen de España siguió asociada en gran medida a estereotipos culturales y turísticos.

A partir de los años 70 y 80, aunque la música anglosajona pasó a dominar el panorama pop, la música italiana mantuvo una presencia constante en España especialmente en el ámbito de la canción melódica. En décadas posteriores, el mercado latinoamericano adquirió un peso creciente redefiniendo las dinámicas de circulación musical y desplazando parcialmente la centralidad del mercado español.

En este contexto, la traducción desempeñó un papel fundamental en la difusión de la música popular durante el siglo XX, como bien señala García Jiménez (2012). En particular, los años 70 constituyen un periodo especialmente fértil caracterizado tanto por traducciones fieles como por adaptaciones creativas que permitieron la circulación de canciones entre lenguas y culturas. Estas prácticas de traducción musical contribuyeron de manera determinante al intercambio cultural italo-español y a la configuración de una cultura popular de masas compartida.

6. ESTUDIO DE CASO: ANÁLISIS DE LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE FRAGMENTOS DE CANCIONES ITALIANAS

En relación con la selección del corpus, conviene precisar que el presente trabajo se inscribe en una metodología cualitativa de carácter interpretativo y comparativo, por lo que no persigue la representatividad estadística ni la exhaustividad del repertorio de canciones italianas traducidas al español. El objetivo no es establecer tendencias generales cuantificables, sino analizar en profundidad casos significativos que permitan observar de manera detallada los mecanismos traductores implicados en la adaptación del texto cantado.

Las tres canciones seleccionadas responden a varios criterios convergentes. En primer lugar, se trata de composiciones ampliamente conocidas tanto en el ámbito italiano como en el panorama musical español e internacional, lo que garantiza su relevancia cultural y su circulación efectiva en ambos sistemas lingüísticos. En segundo lugar, todas cuentan con versiones oficiales en español que han tenido difusión comercial, circunstancia que las convierte en ejemplos pertinentes para examinar decisiones traductorales adoptadas en contextos profesionales y destinados a la interpretación pública.

Finalmente, la elección responde también a un criterio de adecuación analítica: las canciones seleccionadas presentan desafíos traductológicos particularmente visibles en términos de ajuste métrico, rítmico y prosódico, lo que permite ilustrar de manera concreta la interacción entre fidelidad semántica, cantabilidad y adecuación musical.

En este sentido, la selección no pretende ser exhaustiva, sino ejemplificadora: se trata de un muestreo intencional (*purposeful sampling*) propio de los estudios cualitativos, orientado a la profundidad del análisis más que a la amplitud del corpus.

6.1. *Mi ritorni in mente* (Mogol - Battisti): contextualización

La canción *Mi ritorni in mente*, con letra de Mogol e interpretada por Lucio Battisti, fue publicada inicialmente como sencillo el 14 de octubre de 1969 y se incluyó posteriormente en el álbum *Emozioni* (1970). El tema, centrado en la evocación de una relación amorosa concluida, se convirtió en uno de los mayores éxitos comerciales de Battisti en Italia durante esos años.

A lo largo de la década de 1970, la producción discográfica de Battisti — en colaboración con Mogol — se difundió también en el extranjero, con ediciones y traducciones de sus canciones a diversas lenguas europeas. Aunque el artista mostró un interés particular por el mercado estadounidense, su recepción fue limitada, probablemente debido a factores como la pronunciación, traducciones excesivamente literales y una promoción discográfica insuficiente. Por el contrario, el mercado latinoamericano acogió favorablemente su repertorio, ya fuera en versión original en italiano, con títulos adaptados al español o mediante reinterpretaciones completas en dicha lengua.

Canciones como *Amarsi un po'*, *Con il nastro rosa*, *La canzone del sole* o *La collina dei ciliegi* fueron traducidas al español e interpretadas por el propio Battisti. *Mi ritorni in mente*, pese a su proyección internacional, nunca fue traducida y adaptada al español, lo que la convierte en

un caso especialmente pertinente para el análisis. Por este motivo, en el apartado siguiente se propone una traducción cantable acompañada de un comentario lingüístico y musical.

LETRA	TRADUCCIÓN	ADAPTACIÓN
Mi ritorni in mente bella come sei, forse ancor di più. Mi ritorni in mente dolce come mai, come non sei tu. Un angelo caduto in volo questo tu ora sei in tutti i sogni miei come ti vorrei, come ti vorrei. Ma c'è qualcosa che non scordo, c'è qualcosa che non scordo, che non scordo. Quella sera, ballavi insieme a me e ti stringevi a me. All'improvviso mi hai chiesto "lui chi è?" "Lui chi è?" Un sorriso, e ho visto la mia fine sul tuo viso, il nostro amor dissolversi nel vento, ricordo, sono morto in un mo- mento. Mi ritorni in mente bella come sei, forse ancor di più. Mi ritorni in mente dolce come mai, come non sei tu. Un angelo caduto in volo, questo tu ora sei in tutti i sogni miei, come ti vorrei come ti vorrei. Ma c'è qualcosa che non scordo, c'è qualcosa che non scordo, che non scordo.	Vuelve el recuerdo de ti, Tan hermosa como eres, Quizás aún más. Vuelve el recuerdo de ti, Tan dulce como nunca, Como nunca fuiste. Un ángel caído en vuelo Eres ahora En todos mis sueños, Cómo te quisiera, Como te quisiera. Pero hay algo que no puedo ol- vidar, algo que no me puedo ol- vidar, que no puedo olvidar. Esa noche, Bailabas conmigo Y me abrazabas. De repente me preguntaste "¿Quién es él?" "¿Quién es él?" Sonreíste, y vi nuestro final en tu cara, nuestro amor disolverse en el viento, Recuerdo, morí en un momento. Vuelve el recuerdo de ti, Tan hermosa como eres, Quizás aún más. Vuelve el recuerdo de ti, Tan dulce como nunca, Como nunca fuiste. Un ángel caído en vuelo Eres ahora En todos mis sueños, Cómo te quisiera, Como te quisiera. Pero hay algo que no puedo ol- vidar, algo que no me puedo ol- vidar, que no puedo olvidar.	Vuelve a mí el recuerdo De tu preciosidad, Quizás aún más. Vuelve a mí el recuerdo De tu amabilidad, Aunque no sea verdad. Un ángel caído en vuelo Eres ahora así, Sólo sueño contigo deseo que estés aquí deseo que estés aquí. Pero hay una cosa que no ol- vido, hay una cosa que no ol- vido, que no olvido. Esa noche, Bailabas junto a mí, te estrechabas a mí. De repente, preguntaste ¿Quién está ahí? ¿Quién está ahí? Tu sonrisa, Y en tu cara vi el final de mi vida, nuestro amor disolverse en el viento, Recuerdo, he muerto en un mo- mento. Vuelve a mí el recuerdo de tu preciosidad, Quizás aún más. Vuelve a mí el recuerdo de tu amabilidad, aunque no sea verdad. Un ángel caído en vuelo Eres ahora así, Sólo sueño contigo deseo que estés aquí deseo que estés aquí. Pero hay una cosa que no ol- vido, hay una cosa que no ol- vido, que no olvido.

6.1.2. Comentario

Desde el punto de vista traductológico no se observan soluciones especialmente marcadas, con la excepción del último verso del apartado analizado, en el que la expresión *come non sei tu*, cuya traducción literal sería “como no eres tú”, se ha reformulado en “como nunca fuiste”. Esta elección permite reforzar la interpretación según la cual, durante la relación del protagonista con la figura amada, esta nunca encarnó el ideal de dulzura que él recuerda retrospectivamente, privilegiándose así una lectura afectiva y evocadora del vínculo pasado.

En la primera estrofa —entendida como la cuarta subdivisión del texto— el verso *e ti stringevi a me* se ha traducido como “me abrazabas”, dado que la literalidad (te apretabas contra mí) resultaría poco natural y semánticamente ambigua en español. En lo que respecta a la adaptación, se ha procurado mantener el mayor grado posible de fidelidad semántica al texto de partida, al tiempo que se han respetado las restricciones métricas y rítmicas propias del texto musical.

El esquema de rima de la canción original, que en la primera estrofa presenta una estructura ABCABC —caracterizada por la repetición íntegra del primer y tercer verso y por una asonancia entre el segundo y el quinto— se ha transformado en la versión española en AB-BABB, ya que las exigencias métricas y semánticas han impedido la conservación de una tercera rima diferenciada. No obstante, se ha recurrido a una asonancia en el segundo verso para preservar, en la medida de lo posible, el efecto rítmico del original.

En cuanto al estribillo, cuyo esquema de rima en italiano es ABBBCC, este se ha mantenido en la versión española mediante la conservación de las mismas vocales finales, con la única excepción del tercer verso, que no presenta una rima perfecta por razones de corrección gramatical. Por último, en la tercera estrofa —estructurada en dos segmentos con esquemas ABBCBB y CCDD— la traducción se ha inclinado por los patrones ABBCBB y DDEE, priorizando la coherencia semántica del texto meta. Desde el punto de vista terminológico, no se observan variaciones significativas ya que el uso recurrente de sinónimos y paráfrasis responde principalmente a la necesidad de garantizar una adecuación métrica compatible con las exigencias de las rimas del texto musical.

6.2. *Se bruciasse la città* (Massimo Ranieri): contextualización

Se bruciasse la città (*Si ardiera la ciudad*) es una canción interpretada por Massimo Ranieri, destacado cantante italiano con una amplia trayectoria también en el ámbito teatral y cinematográfico. Está considerado como uno de los artistas italianos más conocidos a nivel internacional. La canción, escrita en 1969 por Giancarlo Bigazzi —productor, compositor y letrista italiano— alcanzó el puesto 26 en la lista de los discos más vendidos en 1970, en un contexto musical dominado por figuras como Mina, Domenico Modugno, Lucio Battisti y los Beatles.

El texto aborda la historia de un matrimonio concertado y del protagonista que descubre que la mujer a la que ama está a punto de casarse con otro hombre. A pesar de ello, el sentimiento amoroso persiste y se presenta como una fuerza capaz de superar cualquier obstáculo, incluso un acontecimiento catastrófico como el incendio de una ciudad, metáfora de la intensidad y la resistencia del vínculo afectivo.

Tras el notable éxito internacional alcanzado a partir de 1969, varias canciones de Ranieri —como *Rose Rosse* y *Chi sarà con te*— se tradujeron a distintos idiomas, entre ellos el francés, el alemán y el español. Existe asimismo una versión española de *Se bruciasse la città* que, si bien no se aparta sustancialmente del texto de partida, presenta en algunos fragmentos rasgos cercanos al calco del italiano y un respeto irregular de los esquemas de rimas. Por este motivo, se propone una versión en español que aspira a preservar de manera más sistemática tanto el sentido del original como las estructuras propias de la lengua meta y las exigencias formales de la rima.

LETRA	TRADUCCIÓN	ADAPTACIÓN
Il cuore mio non dorme mai sa che di un altro adesso sei, tua madre va dicendo che a maggio un uomo sposerai, ma se in fondo al cuore tuo c'è un ragazzo, sono io. Ma chi l'ha detto, ma perché non devo più pensare a te nessuno sa chi sono io ma il primo bacio è stato mio impazzisco senza te e ogni notte ti rivedo accanto a me. Se bruciasse la città, da te, da te, da te io correrei, anche il fuoco vincerei per rivedere te. Se bruciasse la città, lo so, lo so, tu cercheresti me anche dopo il nostro addio l'amore sono io per te. Il cuore mio non dorme mai per inventarti accanto a me, non brucia mai questa città c'è ancora un uomo insieme a te, ma se in fondo al cuore tuo c'è un ragazzo, sono io. Quel prato di periferia ti ha visto tante volte mia, è troppo tempo che non sa dov'è la mia felicità, impazzisco senza te e ogni notte ti rivedo accanto a me. Se bruciasse la città, da te, da te, da te io correrei, anche il fuoco vincerei per rivedere te. Se bruciasse la città, lo so, lo so, tu cercheresti me anche dopo il nostro addio l'amore sono io per te.	Mi corazón nunca duerme ya sabe que eres de otro tu madre sigue diciendo que en mayo te casarás con un hom- bre pero si en lo profundo de tu corazón existe un hombre, soy yo. Pero quien lo dice, pero porque ya no tengo que pensarte nadie sabe quién soy pero fui el primer que te besó sin ti me vuelvo loco y cada noche te quiero ver de nuevo a mi lado. Si la ciudad ardiera yo correría hacia ti aun el fuego ganaría para volver a verte. Si la ciudad ardiera Yo sé que tú me buscarías, aún después de nuestra despe- dida. El amor soy yo, para ti. Mi corazón nunca duerme por imaginarte a mi lado nunca arde esta ciudad aún hay un hombre contigo pero si en lo más profundo de tu corazón existe un hombre, soy yo Aquel prado suburbano donde tú eras mía, es demasiado tiempo que no sabe dónde está mi felicidad, sin ti me vuelvo loco y cada noche te quiero ver de nuevo a mi lado. Si la ciudad ardiera yo correría hacia ti, hacia ti aun el fuego ganaría Para volver a verte. Si la ciudad ardiera sé, sé, que tú me buscarías, aún después de nuestra despe- dida El amor soy yo, para ti.	Mi corazón no duerme más, sa- biendo que de otro ya eres tu madre dice a todos que en el mes de mayo te casarás pero si en tu corazón hay un hombre, soy yo. Quien lo dice y porque, Ya no tengo que pensar en ti na- die sabe quién soy yo, fui el primero en besarte enloquezco sin ti aquí y cada noche vuelvo a verte junto a mí. Si ardiera la ciudad, hacia ti, hacia ti, hacia ti yo correría, aun el fuego ganaría para volver a ti. Si ardiera la ciudad, Lo sé, lo sé, tú te unirías a mí, aún después de nuestro adiós, el amor soy yo, para ti. Mi corazón no duerme más, por soñarte junto a mí, jamás arde esta ciudad, hay otro hombre junto a ti, pero si en tu corazón hay un hombre, soy yo. Aquel prado en la periferia, donde sólo tú eras mía hace tiempo que ignora dónde está mi felicidad, enloquezco sin ti aquí y cada noche vuelvo a verte junto a mí. Si ardiera la ciudad, hacia ti, hacia ti, hacia ti yo correría, aun el fuego ganaría para volver a ti. Si ardiera la ciudad, Lo sé, lo sé, tú te unirías a mí, aún después de nuestro adiós, el amor soy yo, para ti.

6.2.2. Comentario

La traducción de esta canción puede calificarse como globalmente fiel al texto de partida, si bien en determinados pasajes no ha sido posible preservar una estricta literalidad debido a condicionantes semánticos, pragmáticos y, sobre todo, métricos. Un ejemplo significativo se encuentra en el cuarto verso de la segunda estrofa: la expresión italiana *ma il primo bacio è stato il mio*, cuya traslación literal sería «pero el primer beso fue mío», se ha reformulado como «pero fui el primero en besarte». Esta opción, menos próxima a la sintaxis nominal característica del original, responde a una estrategia de explicitación orientada a atenuar la condensación poética italiana y a favorecer una formulación más transparente en español.

De manera análoga, en el segundo verso de la misma estrofa, el infinitivo *inventarti* se ha traducido como “imaginarte”, elección que privilegia un equivalente semánticamente claro frente a una posible solución más ambigua o marcadamente metafórica. Asimismo, en la tercera estrofa, el segundo verso — *ti ha visto tante volte mia* — ha sido objeto de una paráfrasis que ha dado lugar a “donde tú eras mía” con el fin de ofrecer una imagen más nítida y funcional en la lengua meta.

En lo que respecta a la adaptación métrico-musical, la versión española se mantiene sustancialmente cercana a la traducción semántica, sin requerir adaptaciones terminológicas relevantes. La estructura temporal y la métrica de la composición original han permitido conservar, en buena medida, la configuración léxica del texto meta. No obstante, se ha recurrido a la sustitución por sinónimos y a la elisión de determinados elementos léxicos para garantizar la adecuación prosódica y la fluidez sonora.

Un caso ilustrativo es el cuarto verso de la primera estrofa, donde ha resultado inviable mantener el sustantivo “hombre” por su extensión silábica en relación con la métrica del verso. Por consiguiente, se ha optado por “en el mes de mayo te casarás”, solución que, pese a omitir dicho lexema, no altera de forma sustancial el contenido semántico del enunciado original.

Desde el punto de vista del esquema de rima, la primera estrofa presenta una disposición ABBACC, donde las secuencias BB y CC constituyen más bien coincidencias vocálicas finales que rimas plenas. La segunda estrofa responde al patrón AABBCC; la tercera, a ABCBDD; y la cuarta, nuevamente, a AABBCC, con la misma particularidad en los pares CC. El estribillo, por su parte, articula una secuencia más compleja (ABC CB ADB DDB) en la que los segmentos A-A corresponden a repeticiones idénticas del sintagma “Si la ciudad ardiera”.

En la versión adaptada se han respetado, en la medida de lo posible, las correspondencias de las rimas, si bien el esquema del estribillo se ha modificado a ABC CB ADB EEB, incorporando un verso no rimado (D). Esta decisión ha obedecido a la imposibilidad de hallar una unidad conceptual que, además de rimar, preservara adecuadamente el sentido del original. Conviene subrayar, finalmente, que en numerosos casos se trata de asonancias más que de rimas consonánticas estrictas; sin embargo, en la interpretación de la canción, estas soluciones resultan plenamente funcionales desde el punto de vista fónico y rítmico.

6.3. *Tanti auguri* (Raffaella Carrà): contextualización

Tanti auguri, interpretada por Raffaella Carrà, con letra de Gianni Boncompagni y Daniele Pace y música de Paolo Ormi, fue publicada en 1978 e incluida posteriormente en el álbum *Raffaella*. La canción versa en torno a la libertad afectiva y la autonomía en la vivencia del amor, reivindicando el disfrute sin condicionamientos morales, lo que ha llevado a considerarla como un manifiesto de libertad universal.

Raffaella Carrà se consolidó como uno de los iconos italianos de mayor proyección internacional, especialmente en España y América Latina, y su figura quedó asociada tanto al movimiento LGBTQ+ como a los procesos de emancipación femenina, al situar el deseo y el

placer enunciados desde una voz femenina en el espacio público. Su irrupción en la televisión española a finales de 1975, en pleno proceso de transición democrática, tuvo un fuerte impacto simbólico: su estética, sus coreografías —como el *Tuca Tuca*— y su estilo desenfadado encarnaban una imagen de modernidad acorde con el nuevo contexto sociopolítico. Participó en programas de TVE como *¡Señoras y señores!* y *La hora de Raffaella Carrà* y recibió reconocimientos institucionales por su contribución cultural.

Gracias a su dominio de varias lenguas, su producción discográfica circuló ampliamente a nivel internacional. Sus álbumes se publicaron en unos cuarenta países con numerosas adaptaciones al español y al francés. En el caso de *Tanti auguri*, existe ya una versión española relativamente fiel al original; la adaptación propuesta persigue, no obstante, una mayor proximidad semántica al texto fuente, dentro de los límites que impone la adaptación musical.

LETRA	TRADUCCIÓN	ADAPTACIÓN
Se per caso cadesse il mondo io mi sposto un po' più in là, sono un cuore vagabondo che di regole non ne ha. La mia vita è una roulette i miei numeri tu li sai, il mio corpo è una moquette dove tu ti addormenterai.	Si por azar el mundo se cae me muevo un poco más allá soy un corazón vagabundo que no tiene reglas. Mi vida es una ruleta Mis números ya los sabes mi cuerpo es una alfombra donde te quedas dormido.	Si por azar se cae el mundo, yo me muevo más allá tengo un corazón vagabundo que ya no conoce reglas. Toda mi vida es una ruleta, mis números los sabes ya, y mi cuerpo es una moqueta donde puedes descansar.
Ma girando la mia terra io mi sono convinta che non c'è odio, non c'è guerra quando a letto l'amore c'è.	Pero recorriendo la tierra me he convencido de que no hay odio, no hay guerra cuando hay amor en la cama.	Pero he recorrido la tierra, para convencerme de que no hay odio, no hay guerra cuando en la cama el amor va bien.
Com'è bello far l'amore da Trieste in giù, com'è bello far l'amore io son pronta e tu, tanti auguri, a chi tanti amanti ha, tanti auguri, in campagna ed in città. Com'è bello far l'amore da Trieste in giù l'importante è farlo sempre con chi hai voglia tu. E se ti lascia lo sai che si fa trovi un altro più bello che problemi non ha.	Qué bonito es hacer el amor de Bilbao hacia abajo, qué bonito es hacer el amor Yo estoy lista y tú felicidades, a los que tienen tantos amantes, felicidades en el campo y en la ciudad. Qué bonito es hacer el amor de Bilbao hacia abajo, lo importante es hacer el amor siempre con quien tú quieras. Y si te deja encontrarás a alguien más bello que no tenga proble- mas.	Qué bonito hacer el amor de Bilbao hacia el sur, Qué bonito hacer el amor Yo estoy lista, ¿y tú? Buenas vibras a quien tiene tantos amantes, Buenas vibras En el campo y en las ciudades Qué bonito hacer el amor de Bilbao hacia el sur, lo importante es hacerlo siempre con quien quieras tú. Y si te deja luego encontrarás a alguien que sea más bello y no cause proble- mas.
Tutti dicono che l'amore va a braccetto con la follia, ma per una che è già matta tutto questo che vuoi che sia. Tante volte l'incoscienza è la strada della virtù litigare, litigare per amarsi sempre di più.	Todo el mundo dice que el amor acompaña a la locura pero para alguien que ya está loca todo esto qué quiere que sea. Muchas veces el descaro es el sendero hacia la virtud pelearse, pelearse para amarse cada vez más.	Todo el mundo dice que el amor, acompaña a la locura, Pero para quién está ya loca, Todo esto es sólo una cura. Muchas veces el descaro Es el sendero hacia el honor, Pelearse, pelearse, Hasta que aumente el amor.

Ma girando la mia terra io mi sono convinta che, non c'è odio, non c'è guerra quando a letto l'amore c'è.	Pero recorriendo la tierra me he convencido de que no hay odio, no hay guerra cuando hay amor en la cama.	Pero he recorrido la tierra, Para convencerme de que no hay odio, no hay guerra cuando en la cama el amor va bien.
Com'è bello far l'amore da Trieste in giù, com'è bello far l'amore io son pronta e tu, tanti auguri, a chi tanti amanti ha tanti auguri, in campagna ed in città.	Qué bonito es hacer el amor de Bilbao hacia abajo, qué bonito es hacer el amor Yo estoy lista y tú felicidades, a los que tienen tantos amantes, felicidades en el campo y en la ciudad.	Qué bonito hacer el amor de Bilbao hacia el sur, Qué bonito hacer el amor Yo estoy lista, ¿y tú? Buenas vibras a quien tiene tantos amantes, Buenas vibras En el campo y en las ciudades
Com'è bello far l'amore da Trieste in giù l'importante è farlo sempre con chi hai voglia tu e se ti lascia lo sai che si fa trovi un altro più bello che problemi non ha. (x2)	Qué bonito es hacer el amor de Bilbao hacia abajo, lo importante es hacer el amor siempre con quien quieras. Y si te deja encontrarás a alguien más bello que no tenga proble- mas. (x2)	Qué bonito hacer el amor de Bilbao hacia el sur, lo importante es hacerlo siempre con quien quieras tú. Y si te deja luego encontrarás a alguien que sea más bello y no cause problemas. (x2)
Trovi un altro più bello che problemi non ha, trovi un altro più bello che problemi non ha, trovi un altro più bello che problemi non ha.	Encontrarás a alguien más bello que no tenga problemas, encon- trarás a alguien más bello que no tenga problemas, encontrarás a alguien más bello que no tenga problemas.	Alguien que sea más bello y no cause problemas, alguien que sea más bello y no cause proble- mas, alguien que sea más bello y no cause problemas.

6.3.3. Comentario

En esta traducción se ha adoptado como línea guía la máxima fidelidad semántica al texto origen. No obstante, se ha planteado un problema de localización cultural en el estribillo. Mientras que en la versión italiana se ha aludido a la ciudad de Trieste como punto de referencia geográfico — marcando un eje norte-sur dentro del imaginario italiano — en la versión española se ha optado por sustituirla por Bilbao, considerada una de las ciudades más septentrionales de España. Esta decisión ha respondido a una estrategia de adaptación cultural orientada a facilitar la identificación del público meta y a mantener la eficacia pragmática del enunciado.

En la segunda estrofa ha aparecido la unidad fraseológica italiana *va a braccetto*, que se ha trasladado mediante el verbo “acompañar”. Aunque se ha recurrido a una paráfrasis, el contenido conceptual ha quedado inalterado. Desde el punto de vista de la adaptación musical, el sentido global tampoco ha experimentado modificaciones sustanciales. La única desviación semántica relevante se ha observado en el cuarto verso de la segunda estrofa. El original *tutto questo che vuoi che sia* — literalmente, “todo esto qué quieres que sea” — se ha reformulado como “todo esto es solo una cura”. Si bien esta solución se ha apartado del significado estricto del enunciado italiano, no ha comprometido la coherencia semántica de la estrofa en su conjunto. El caso ha ilustrado cómo, en el proceso de adaptación musical, las elecciones traductoras se han visto condicionadas no solo por la equivalencia semántica, sino también por exigencias de rima, métrica y musicalidad.

En cuanto a la organización de las rimas, la primera estrofa ha presentado el esquema ABAB CDCD y la segunda ABCB DEFE. El preestribillo ha respondido a ABAB, mientras que

el estribillo ha adoptado la secuencia ABABCD CD ABAB, con cierre DED. En la versión adaptada se ha procurado conservar estas correspondencias, aunque se han introducido ligeras variaciones motivadas por restricciones métricas y semánticas. La primera estrofa ha pasado a estructurarse como ABAB C BCB, con predominio de asonancias, y el estribillo como ABABCD CD ABEB, con final FBF. Estas modificaciones han puesto de relieve la negociación constante entre fidelidad textual y adecuación fónico-musical propia de la traducción de canciones.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis de las tres canciones seleccionadas — *Mi ritorni in mente* de Lucio Battisti, *Se bruciasse la città* de Massimo Ranieri y *Tanti auguri* de Raffaella Carrà — ha permitido confirmar, en un marco necesariamente acotado, que la traducción y la adaptación de canciones constituyen un espacio de intersección entre la competencia lingüístico-tractológica y la competencia lírico-musical. Aunque el corpus se ha limitado a tres casos representativos, los resultados son suficientemente consistentes como para extraer algunas conclusiones relevantes.

En primer lugar, los ejemplos examinados muestran que la fidelidad semántica no es incompatible con la cantabilidad, siempre que el proceso de adaptación tenga en cuenta no solo el significado léxico, sino también la métrica, la rima, el ritmo y, naturalmente, el núcleo melódico. En las propuestas relativas a Battisti y Ranieri — canciones que no habían contado con versiones españolas consolidadas — se ha observado que es posible construir desde cero un texto meta que respete el contenido conceptual del original sin incurrir en calcos ni en desviaciones sustanciales, manteniendo al mismo tiempo la adecuación métrico-musical. Lo anterior ha sido viable gracias a un trabajo consciente sobre acentos prosódicos, distribución silábica y selección léxica funcional dentro de las unidades melódicas.

En el caso de Raffaella Carrà, donde ya existía una versión española ampliamente difundida, el contraste ha puesto de relieve cómo determinadas decisiones históricas respondieron más a estrategias de localización cultural y a dinámicas del mercado musical que a una necesidad estrictamente métrica o musical. La sustitución de referentes geográficos o la reformulación de conceptos completos evidencian que, en el contexto de las décadas de los años 60 y 70, la adaptación tendía en ocasiones a privilegiar la eficacia comercial o la identificación cultural inmediata frente a la preservación del significado preciso. Sin embargo, el análisis también ha mostrado que mediante una gestión cuidadosa de sinónimos, paráfrasis y ajustes rítmicos, habría sido posible mantener una mayor proximidad semántica sin comprometer la funcionalidad musical.

En segundo lugar, el estudio comparativo confirma que muchas de las desviaciones tradicionalmente atribuidas a exigencias musicales se derivan, en realidad, de una integración insuficiente entre la dimensión lingüística y la musical. La métrica y el ritmo no constituyen obstáculos insalvables, sino parámetros técnicos que, correctamente comprendidos — especialmente a través del análisis del núcleo melódico — pueden orientar la elección léxica sin forzar alteraciones significativas del contenido. Del mismo modo, una competencia traductora sólida facilita la reformulación de imágenes poéticas complejas sin empobrecerlas ni simplificarlas en exceso.

Finalmente, aunque con este artículo no se pretende establecer generalizaciones universales a partir de un corpus reducido, sí permite defender que la traducción musical puede aspirar a un equilibrio entre fidelidad y funcionalidad. Las tres canciones analizadas demuestran que no resulta imprescindible reproducir la dicotomía clásica entre una versión estilísticamente lograda pero semánticamente divergente y otra estrictamente fiel al contenido original a costa de su calidad expresiva: mediante una verdadera simbiosis entre traductor y letrista — idealmente encarnada en una figura con doble competencia — es posible producir textos

meta que conserven el significado, respeten la estructura lírico-musical y resulten plenamente cantables.

Por consiguiente, lejos de constituir una práctica marginal en el seno de los estudios de traducción, la traslación de canciones se configura como un ámbito especializado que exige una formación interdisciplinar. Los casos de Battisti, Ranieri y Carrà ponen de manifiesto que solo desde la integración consciente de los saberes lingüísticos y musicales puede alcanzarse una adaptación que sea, simultáneamente, fiel, funcional y artísticamente coherente.

Bibliografía

- CAFFREY, Colleen (2008) "Using Pupillometric, Fixation-Based and Subjective Measures to Measure the Processing Effort Experienced When Viewing Subtitled TV Anime with Pop-up Gloss", en *Looking at Eyes. Eye-Tracking Studies of Reading and Translation Processing*, Copenhagen, pp. s.n.
- DESBACHE, Lucile (2018) "Translation of Music", en *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*, Hong Kong, Chinese University Press, pp. s.n.
- (2019) "Styles, genres, rhythms and more", en *Music and Translation: New Meditations in the Digital Age*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. s.n.
- DIADORI, Pierangela (2012) *Teoria e tecnica della traduzione. Strategia, testi e contesti*, Milano, Mondadori Education.
- FRANZON, Johan (2014) *Choices in Song Translation: Singability in Prints, Subtitles and Sung Performance*, Helsinki, The Translator.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Raquel (2012) *Canciones italianas en español: la traducción de música pop en la España de los sesenta*, Málaga, Universidad de Málaga.
- GARZONE, Giuliana; Leo SCHENA, eds. (2000) *Tradurre la canzone d'autore*, Bologna, CLUEB.
- GESER, Marcos (2019) "'...nello stile italiano'. L'influenza della musica italiana nella spagna del secolo XVIII", in cultura.cervantes.es/palermo/it/-al-estilo-italiano.-la-influencia-de-la-m%C3%BAAsica-italiana-en-la-espa%C3%B1a-del-siglo-xviii/128365 [consultado: 20/12/2025]
- LOW, Peter (2005) "The Pentathlon Approach to Translating Songs", en *Song and Significance*, New York, Rodopi, pp. s.n.
- (2017) *Translating Songs. Lyrics and Texts*, Londres, Routledge.
- MAGAZZÙ, Giuseppe (2021) *Tradurre le canzoni dei musical teatrali. Un'analisi multimodale*, Milano, Biblion.
- MARTINO, Paola (2012) "La forma canzone tra teorie del discorso e della traduzione", en *Linguaggi specialistici e interculturalità*, Milano, Montedit, pp. s.n.
- MASIOLA, Riccardo (2015) *Canzoni in traduzione: stereotipizzazione etnica negli anni 50*, Perugia, Gentes.
- MINORS, Helen L. (2014) *Music, Text and Translation*, Londres, Bloomsbury.
- NORD, Christiane (1994) *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi.

- PEZZI, Daniele (2021) *Quello che le canzoni non dicono*, Tricase, Youcanprint.
- PUCCINI, Dario (1997) *Gli spagnoli e l'Italia*, Milano, Libri Scheiwiller.
- RODRÍGUEZ, Pablo L. (2007) "Musica italiana alla corte spagnola durante il regno di Carlo II (1665-1700)", en Davide Daolmi, ed., *Carlo Donato Cossoni nella Milano spagnola*, Lucca, LIM, pp. 369-375.
- SUSAM-SARAJEVA, Şehnaz (2016) *Translation and Music*, Londres, Routledge.
- TORRE FICA, Isabel (2022) *Manual de traducción y adaptación de canciones para doblaje y teatro musical*, Sevilla, Universo de Letras.
- VERMEER, Hans J. (1989) "Skopos and Commission in Translational Action", en A. Chesterman, ed., *Readings in Translation Theory*, Helsinki, Oy Finn Lectura, pp. 173-187.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas