

Reflexions d'ordre mètric sobre la traducció d'òpera italiana¹

Miquel Edo Julià

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
miquel.edo@uab.cat



Resum

L'ús majoritari, actualment, del vers no metrificat en la traducció d'òpera planteja importants objeccions, atesos sobretot els rastres que la mètrica del text de partida deixa tanmateix en el d'arribada, sigui per la suggestió que exerceix sobre el traductor, sigui simplement per via de la literalitat o de contingències fortuïtes. El desconcert que això provoca en el lector fa aconsellable el disseny d'una estratègia més sistemàtica. Una anàlisi de traduccions històriques i modernes, fetes en diverses llengües, però especialment centrada en els llibrets publicats pel Gran Teatre del Liceu en aquesta última dècada, ajuda tant a exemplificar aquest fenomen com a trobar alternatives possibles.

Paraules clau: òpera italiana; traducció literària; traducció en vers; mètrica; rítmica.

Abstract

Blank verse is the most common practice nowadays when translating opera, however this practice is somewhat questionable, particularly bearing in mind traces of metre left in the target text by the source text, due either to the influence of the original metre on the translator or simply opportune accidents resulting from literalness. Given the disconcerting effect this can have on the reader, what is required here is a more systematic strategy. This article analyses various historical and modern translations in various languages, but above all focuses on the librettos published by the Gran Teatre del Liceu in the last decade in an attempt to illustrate this phenomenon as well as search out alternatives.

Keywords: Italian opera; literary translation; verse translation; metre; rhythm.

1. Aquesta investigació ha estat en part finançada pel Govern català 2009SGR700.

En el decurs de la història, la traducció d'òperes s'ha dut a terme segons modalitats molt diverses, però actualment n'hi ha una que preval àmpliament sobre les altres: la traducció en fals vers, és a dir, en un vers no metrificat, traducció en la qual cada línia simplement té les dimensions que necessita per a dir allò que diu la línia corresponent —aquesta sí, metrificada— del text original, consultable a la columna o a la pàgina esquerra:

Col sangue sol potei
la pace aver del mondo;
il brando mio calcò
l'orgoglio ai novator,
che illudono le genti
coi sogni mentitor!
La morte in questa man
ha un avvenir fecondo.

Sólo con la sangre pude
lograr la paz en el mundo;
¡mi espada aplastó
el orgullo de los innovadores
que ilusionan a las gentes
con engañosos sueños!
La muerte en esta mano
tiene un futuro próspero.

(ALIER 1981: 81)

Conserven, en canvi, un grau més alt de varietat tant l'àmbit del teatre en vers no cantat com el de la poesia no teatral, en els quals aquesta modalitat conviu en una situació més paritària amb la versió en prosa, amb la reproducció de la mètrica original i amb altres solucions intermèdies. Si hom interroga els professionals del ram operístic sobre els motius d'una preferència tan generalitzada per l'opció no prosòdica, acostumen a adduir la funció subsidiària del llibret traduït, la finalitat del qual es limita a fer intel·ligible allò que, en qualsevol cas, l'espectador escolta i, per tant, és objecte de fruïció en llengua original, una fruïció que —a més a més— no emana solament, és clar, de la música pròpia del vers, sinó sobretot de la que li és superposada mitjançant el cant i l'orquestració. La justificació ens semblaria discutible fins i tot si la traducció s'exhaurís en els sobretítols, però més ens ho sembla si pensem que gairebé sempre els mateixos teatres, o editorials pròpiament dites, la publiquen i la comercialitzen, i no pas exclusivament al vestíbul els dies de representació, sinó també a les llibreries. Certament, la distribució és menor que la d'un llibre convencional, i de vegades no va més enllà de la llibreria del teatre i d'alguna biblioteca important, però no hi ha dubte que la traducció té, fora de l'espectacle, una vida molt similar a la que pot tenir un volum de Racine, Alfieri o Pirandello. Els autors traduïts no són, potser, Racine, Alfieri o Pirandello, però, sense necessitat d'entrar en l'envitricollada qüestió de la qualitat literària dels llibrets o de recordar que no sempre al llibretista se li ha assignat un segon pla respecte al compositor, cal convenir que, si el text és introduït al mercat sense suport audiovisual ni partitura escrita, és o bé perquè l'editor ha valorat positivament la seva capacitat de desvetllar l'interès artístic dels lectors, o bé perquè aquest text s'ha revestit d'una aura de «clàssic» segurament dimanada del conjunt de l'espectacle, però que sens dubte posseeix en si mateix. Consideracions de caire més crematístic ens portarien a constatar en el traductor poètic un perfil més voluntarista, menys professionalitzat que el del traductor operístic, però, tot i que en molts casos aquesta distinció es dona i —per tant—

podem suposar-li al primer més predisposició a fer esforços no retribuïts, és perillós generalitzar, i no creiem que el factor retributiu, certament determinant en cada cas particular, s'hagi de tenir en compte en una perspectiva teòrica com la que pretenem adoptar aquí. Conclourem, doncs, que, independentment dels motius que puguin haver propiciat la situació actual, el llibret d'òpera mereix una traducció artística, i que això hauria de voler dir, en un percentatge de traduccions superior al que es registra a hores d'ara, un treball amb rimes i amb metres regulars.

Històricament, no cal dir que no n'han faltat, de traduccions mètriques de llibrets. N'hi ha prou de consultar el volum *Variadas versiones de libretos operísticos* del musicòleg José Subirá (1973; vegeu també 1961), per adonar-se que la varietat a què fa referència el títol i que ara nosaltres reclamem s'ha conegut en èpoques passades i, evidentment, en la diacronia de la traducció del gènere. El llegat dels segles XVIII, XIX i XX ens deixa un ric ventall que va des dels llibrets exclusivament en llengua original amb resum o resums argumentals en la llengua d'arribada fins a les adaptacions lliures que ja ni tan sols fan esment del text original, passant per llibrets bilingües en què la traducció pot ser en prosa, en vers o mixta. Dins la traducció en vers, si es tracta de vers metrificat, s'imposa, a més a més, la subdivisió entre la traducció destinada a ser cantada, o susceptible de ser cantada, i la que té una finalitat o una viabilitat exclusivament literària. La primera és la que Subirá anomena «rítmica», o «adaptada a la música», i és la més difícil, atès que obliga a calcar la seqüència accentual del vers. Per posar un exemple diferent dels que aporta Subirá, vegem la intervenció del marquès (final de recitatiu i ària) que clou l'escena quinzena de l'acte segon de *La buona figliuola maritata*, de Goldoni, segons una versió castellana anònima del segle XVIII, no precisament lloable:

Vado? resto? che fò? taccio, o favello?
Che risolvere non so. Perdo il Cervello.

Ho una testa, che vola, che gira,
Che mi pare un molino da vento.
Una ruota nel Cranio mi sento,
Che il Cervello mi fa stritolare.

La paura mi par, che m'arresti,
Il dovere mi par che mi sproni;
E all'orecchio diversi mosconi
Sussurrando mi fan disperar.

Voi? quedo? què harè? callo, ò acaricio?
Resolverme no sè. Pierdo el juicio.

La cabeza me buela, me gira,
Que parece un molino de viento.
Una rueda en el craneo me siento,
Que los sessos se sirve moler.

Me parece el temor me detenga;
El dever me parece me incita;
Y el oído una tropa le irrita
De moscones, que me hacen temer.

(ANÒNIM 1769: 90-91)

En època moderna és més fàcil trobar mostres d'aquest tipus de traducció en llengua anglesa, atès que és als països anglosaxons on manté una certa vigència la interpretació d'òperes en traducció. El treball acostuma a ser molt acurat i reeixit, com podem apreciar en aquest fragment del pròleg de *Simon Boccanegra* en la versió de Frances Winwar:

A te l'estremo addio, palagio altero,
 Freddo sepolcro dell'angiolo mio!...
 Nè a proteggerti io valsei!... Oh maledetto!...
 E tu, Vergin, soffristi
 (*Volgendosi all'Immagine*)
 Rapita a lei la verginal corona?...
 Ma che dissi!... deliro!... ah mi perdona!

Il lacerato spirito
 Del mesto genitore
 Era serbato a strazio
 D'infamia e di dolore.
 Il serto a lei de' martiri
 Pietoso il cielo diè...
 Resa al fulgor degli angeli,
 Prega, Maria, per me.

Farewell forevermore, thou haughty mound,
 Chill sepulchre of my beloved one!
 E'en my protection failed... Oh me accursed!
 And thou, O blessed Virgin,
 (*Turning to shrine of the Virgin*)
 How could'st thou let her chaste white
 wreath be stol'n?
 But what say I! I rave! Thy grace, O Mary!

A wretched father's soul
 Did unkind fate ordain
 To be the tortured prey
 Of infamy and pain.
 For her a martyr's crown
 Was pitying heaven's dole :
 O daughter, angel bright,
 Pray for thy father's soul!
 (WINWAR 1931: 6-9)

La precisió no arriba mai a ser absoluta. Frances Winwar no fa la rima «corona»-«perdona», i dins l'ària es concentra en els accents regulars del text original, el de quarta i el de sisena, sense buscar una exacta correspondència de l'accent inicial (de vegades de primera, de vegades de segona) amb el de la síl·laba italiana. Més marcada encara la falta de correspondència entre el primer hendecasil·lab del traductor anònim i el de Goldoni, dins el menys comprometedor recitatiu. Una anàlisi més completa posaria de manifest, tant en les versions «rítmiques» antigues com en les modernes, petites infidelitats pròpiament dites («El amor tû le cediste, / Y la paz, que ya perdiste, / No pienses poderla hallar», on caldrà fer *piensés*, ANÒNIM 1769: 77), alhora que una forta explotació de les llicències (alternativa entre sinalefa i dialefa, o entre tonicitat i atonia en determinades síl·labes secundàries i en mots febles), de vegades una mica massa forçada. Això, però, no és del tot aliè, tampoc, als textos originals, i especialistes d'aquesta modalitat com són, actualment, als Estats Units, Ronnie Apter i Mark Herman, es permeten variacions sempre que no afectin els accents i les rimes que va voler subratllar el compositor:

we try to let the spirit, not the letter, of the relationship between the two aural systems dictate our stanza form. If a stanza rhymed *abab* closes properly if rhymed *abcb*, we see no reason not to change the rhyme. If music emphasizes an *aa bb* pattern, we stick to couplets. (APTER 1985: 309)

No hem d'oblidar que, en general, com més coercitiu sigui el sistema prosòdic menys fidel a la lletra podrà ser la traducció. L'altra modalitat de traducció metrificada el flexibilitza no fent-lo menys coercitiu en si mateix, sinó respecte al model, és a dir, no seguint, o no seguint en tot moment, la mateixa mètrica del text original. Set anys abans que es traduís en castellà a Madrid *La buona figliuola maritata*, es representava a diverses ciutats espanyoles l'antecedent directe

d'aquesta peça dins la producció goldoniana, *La buona figliuola*, també aquest un «dramma giocoso per musica», del qual el poeta gadità Juan Pedro Maruján va enllestir una traducció que ha estat recentment analitzada pel crític Andrés Navarro Lázaro, el qual ha constatat que en alguns números o fragments hi és utilitzat el tipus de vers original, però en altres els hendecasíl·labs alternats amb heptasíl·labs són substituïts per tirades d'octosíl·labs o d'hendecasíl·labs, o les tirades heptasil·làbiques es transformen en octosil·làbiques:

Non comoda all'amante
L'affetto di parente
Però è meglio che niente:
Mi voglio contentar.

Aunque el amor de pariente
A un amante no contente
Más vale algo que nada:
Yo me quiero contentar.

(NAVARRO LÁZARO 2004: 178)

Aquests canvis es fan a redós, al cap i a la fi, de la mateixa preceptiva llibretística: com és ben sabut, al text original, cada intervenció o sèrie d'intervencions dels personatges feta amb un tipus de vers o d'esquema de versos és seguida per una altra dominada per un altre tipus de vers o d'esquema, i tant la composició dels esquemes com la disposició de les rimes són totalment flexibles. Si el traductor es concedeix respecte al llibret original aquesta flexibilitat, no desapareixen les dificultats tècniques, però es fan menys feixugues que no pas si hagués decidit d'atenir-se a les pautes que en cada punt li marca el llibretista, o més que no pas —evidentment— si li toqués d'abocar un poema llarg en tercet dantesc o en octava èpica. Certament, el resultat ja no serà cantable amb la música del compositor: el producte només va adreçat a la lectura durant o després de la representació, finalitat que no feia desistir —però— un Maruján de fer un producte digne de la fama de poeta reconegut de què gaudia a la seva ciutat.

Si volem defensar aquesta opció, no és solament, però, pels motius fins aquí exposats i per la regressió que en el nostre entorn viu l'òpera cantada en llengua traduïda. Es produeix, en l'estat de coses actual, una circumstància que fa no sols poc justificable, sinó aconsellable un canvi de rumb: ens referim al fet que, en les traduccions en vers no metrificat avui dia predominants, la mètrica del text original hi deixa tanmateix rastres. Inevitablement, sobretot quan es tradueix de llengua romànica a llengua romànica, una part de les rimes surten soles, per literalitat, i no sabem de cap traductor que faci res per esquivar-les, com tampoc no acostumen a fer res per esquivar les que ells mateixos fabriquen casualment o inconscientment. De vegades apareix de sobte, doncs, una rima aïllada enmig d'un llarg passatge de versos blancs, cosa que per força sorprendrà el lector; en altres punts s'acumulen les coincidències, cosa que li desvetllarà dubtes sobre si es troba o no davant una traducció no mètrica. Notem com no passen gens desapercebudes, a la traducció castellana de l'ària d'Oscar *In Soría d'amor fui preso*, a *La Fattucchiera* (I, 9), les dues rimes que es mantenen de les sis originals:

Io l'error scontai col pianto,
 mi prostrai nel tempio santo;
 e premendo una ferita
 non del tutto in sen guarita:
 ciel, gridai, se a donna in terra
 pria del rito nuziale
 dirò, t'amo, tu disserra
 questa piaga, e sia mortale...

El error lo pagué con llanto,
 me postré en el templo santo,
 y apretando en mi pecho una herida
 no del todo bien curada,
 grité: «¡Cielo, si a otra mujer en la tierra
 antes del rito nupcial
 le digo que la amo, abre de nuevo
 esta herida, y que sea mortal...!»

(NADAL 2001: 116-117)

O com, en aquests últims versos de l'ària d'Alidoro «Là del ciel nell'arcano profundo...» (*La Cenerentola*, I, 7), no té lloc només la previsible coincidència *-ato / -ado*, sinó també la irrupció d'un providencial «tempestad» que compensa la pèrdua de les rimes aptades en el text italià per «*va*» i «*serenità*»:

Sconcertata è la tua testa
 E rimbalza qua e là,
 Come nave in gran tempesta
 Che di sotto in su sen va.
 Ma già il nembro è terminato,
 Scintillò serenità.
 Il destino s'è cangiato,
 L'innocenza brillerà.

Tu cabeza está desconcertada,
 se agita de aquí para allá
 como un barco en medio de la tempestad,
 que tan pronto sube como baja.
 Pero la tempestad ya ha cesado,
 la serenidad resplandece.
 Tu destino ha cambiado,
 la inocencia triunfará.

(WIC 2007: 105-106)

La disposició en forma de vers produeix ara un assonant, ara una rima a distància; ara un hendecasil·lab o un alexandrí ben eufònics, ara un isosil·labisme parcial, entre dos o més versos. Depenent —com diem— de la casualitat, però també del grau de manipulació de la sintaxi de la frase i del vers per part del traductor (reordenació d'hipèrbats, desplaçament de paraules al vers superior o inferior), el fenomen tindrà un abast més o menys remarcable; sempre, però, en algun moment, i en algunes traduccions molt sovint, fa acte de presència, i fent acte de presència crea una sèrie d'incoherències poc grates per al receptor. Sembla que s'actui des de l'omissió dels recursos mètrics que puguin aparèixer o deixar d'aparèixer en el text d'arribada, però són pocs els traductors que aconsegueixen una immunització absoluta, no sols perquè una actitud asèptica és en si mateixa impossible, sinó perquè molts d'ells acaben suggestionats abans o després, d'una manera més o menys intensa, més conscient o més inconscient, per aquells recursos dels quals al començament del seu treball no s'havien plantejat preocupar-se. Estan traduint un text amb uns ritmes i unes rimes, i la força d'aquests elements exerceix un fatal poder d'atracció que fa que acabin, sovint, secundant-los. Ho exemplifiquem amb una versió francesa de l'*Ariodante*. Sota la influència de les rimes del text de partença, la traductora, Elisabetta Soldini, no desdenya de fer petits canvis d'ordre si això li permet de guanyar-ne alguna: «Vivo, Dalinda, / Per Ginevra infedel!» // «Dalinda, je vis / bien que Ginevra m'ait trahi!»; ahora que posa en joc rimes internes molt perceptibles: «Ma col mio bel tesoro / Sempre

godere» // «et, pour toujours, / je me réjouirai avec ma bien-aimée»; «Felice fu il mio inganno, / Che porta al mio rival l'ultimo danno» // «Ma ruse a triomphé / et a porté un coup fatal à mon rival» (SOLDINI 2001: 47, 25, 37). En el fragment que transcrivim tot seguit, la substitució de la deessa per la seva prerrogativa segurament no hauria tingut lloc si això no hagués generat una rima, i l'afegitó «toute entière» serveix clarament per a crear-ne una altra:

Il tuo sangue, ed il tuo zelo	Les liens du sang et les devoirs de la loi,
Per la figlia, e per Astrea,	à travers ta fille et à travers la justice,
Gran contrasto or fanno in te;	se combattent violemment en toi.
Ma tu mostra al mondo, al cielo,	Mais sache montrer au ciel et à la terre toute entière
Che in punir la figlia rea	qu'en punissant ta fille coupable
Non sei padre, essendo Re.	tu es roi et non père.

(SOLDINI 2001: 42)

Són iniciatives, però, que la traductora només emprèn quan les condicions són propícies o quan se li acut una troballa ràpida. Al costat d'aquests fragments, en trobem molts altres en els quals no actua, i, tanmateix, la suma de les acceptacions passives de solucions rítmiques o rítmiques derivades de la literalitat o de l'atar i de les intervencions pròpiament actives no és gens menyspreable, de tal manera que, més que no pas davant d'un traducció no mètrica, som davant d'un híbrid desconcertant, que en determinats moments sembla escrit —en efecte— en fals vers, en altres moments sembla una traducció rimada i ocasionalment també sembla tendir a l'isosil·labisme, amb decasil·labs sobretot al final de frase o d'intervenció («Pare, ovunque mi aggiri, / Che incontri il gaudio, e 'l brio» // «Quel que soit le lieu que je traverse, / tout semble respirer bonheur et joie», p. 29) o amb sèries de versos, com els d'aquesta ària, que s'acosten força a la regularitat:

Il primo ardor	Mes premières ardeurs
È così caro a questo cor,	sont si chères à mon cœur
Che estinguerlo non vuol	que mon âme amoureuse
Quest'alma amante.	ne saurait les éteindre.
Io son fedel,	Je suis constante
Né mai crudel,	et point cruelle.
E sempre a lui sarà	Mon cœur, à jamais,
Il cor costante.	lui sera fidèle.

(SOLDINI 2001: 27)

No hi ha dubte, per tant, que l'adopció d'un criteri més sistemàtic, menys subjecte a aleatorietats i a improvisacions, afegiria un *plus* de qualitat al text d'arribada i estalviaria sensacions de malestar al lector. Un bon exemple, en aquest sentit, l'hem trobat —sens dubte n'hi deu haver altres— en les versions de *Le nozze di Figaro* i de *Così fan tutte* que Jordi Llovet va fer, respectivament, per a les temporades 1999-2000 i 2003-2004 del Liceu. Bàsicament, Llovet utilitza mètrica regular als números tancats i mètrica irregular als recitatius. No sempre es compleix, aquest criteri: si examinem la traducció de *Così fan tutte*, almenys

en un cas, al sextet de l'escena onzena del primer acte, l'isosil-labisme es perllonga i entra en el recitatiu, i, a l'inrevés, hi ha algun número regularitzat molt parcialment (el tercet inicial d'I, 12) o no regularitzat (el breu *arioso* final d'I, 7, «Nel mare solca e nell'arena semina...»). Molt majoritàriament, però, l'estratègia és la que il·lustra aquesta conclusió de l'escena onzena de l'acte primer, en què pròpiament metrificada és, al text català, l'*arietta buffa* («Non siate ritrosi...»), mentre que el recitatiu anterior es compon de versos lliures:

FIORDILIGI

Come! E udire dovrei...

GUGLIELMO

Le nostre pene,
e sentirne pietà!
La celeste beltà degli occhi vostri
la piaga aprì nei nostri
cui remediare può solo
il balsamo d'amore:
un solo istante il core aprite, o belle,
a sue dolci favelle, o a voi davanti

spirar vedrete i più fedeli amanti.
Non siate ritrosi,
occhietti vezzosi:
due lampi amorosi
vibrate un po' qua.
Felici rendeteci,
amate con noi,
e noi felicissime
faremo anche voi.
Guardate, toccate,
il tutto osservate:
siam forti, e ben fatti,
e come ognuno vede,
sia merito o caso,
abbiamo bel piede
bell'occhio, bel naso;
e questi mustacchi
chiamare si possono
trionfi degli uomini
pennacchi d'amor.

FIORDILIGI

Vaja! I haurem de sentir?...

GUGLIELMO

Les nostres penes,
i tenir-ne pietat!
La bellesa celestial dels vostres ulls
ha obert una ferida en els nostres,
i això només ho pot guarir
el bàlsam de l'amor.
Obriu el cor un sol instant, senyores,
als seus raigs deliciosos, i veureu com sospiren
als vostres

peus els amants més fidels!
No sigueu esquiús,
ullets preciosos,
dos raigs amorosos
vulgueu enviar.
Ens fareu feliços,
si ens voleu amar,
l'amor de nosaltres,
molt més gran serà!
Mireu i toqueu,
a gust observeu-nos:
som forts, ben plantats;
com és evident,
per mèrits o sort,
tenim bones cames,
bells ulls, un bon nas...
I aquests grans mostatxos,
que bé poden dir-se
ensenyà viril,
plomalls de l'amor.

(LLOVET 2003: 157)

En termes literaris, la praxi de Llovet significa que, en general, acaben metrificant-se les tirades constituïdes en italià per un sol tipus de vers d'art menor, car és aquest, en aquesta i en moltes òperes del seu gènere, l'esquema habitual d'àries, cavatines, cors, finals, duos, tercets, etc.; i es metrifiquen gairebé sempre amb el mateix tipus de vers del text original: només en alguna ocasió el traductor es per-

met de fer-ne servir un altre o de combinar dues mesures diferents (ària «È amore un ladroncello...», II, 10, pp. 192-193, d'heptasíl·labs italians restituits amb una semialternança d'heptasíl·labs i tetrasíl·labs catalans). En canvi, no són metrificades les combinacions d'hendecasíl·lab i vers d'art menor que conformen els recitatius italians, o —si ho volem dir d'una altra manera— són metrificades en un grau molt més baix, atès que no es desaprofita mai cap ocasió per a fer una rima (si no consonant, assonant) i algun isosíl·labisme circumstancial. És interessant, però, observar que el criteri literari predomina de vegades sobre el musical, fent palès un gust o una més bona predisposició pel vers d'art menor i una dificultat o un sentiment de menor responsabilitat davant el d'art major, tal com es pot comprovar en els escassos números tancats escrits en vers llarg: al marge de l'*arioso* que ja hem esmentat, al capdavant molt breu (tres hendecasíl·labs italians traduïts amb un anisosíl·labisme absolut), podem citar l'ària de Ferrando «Ah, lo veggio: quell'anima bella...» (II, 6), formada per una dotzena de decasíl·labs italians, i la de Don Alfonso «Tutti accusan le donne, ed io le scuso...» (II, 13), de vuit hendecasíl·labs italians, àries per a les quals els tipus de vers que s'utilitzen a la traducció (octosíl·labs i enneasíl·labs catalans —amb algun decasíl·lab i hendecasíl·lab— en el primer cas; dos versos compostos en el segon: 6 + 4 i 6 + 6) són combinats d'una manera poc ordenada i, per tant, poc entenedora (LLOVET 2003: 146, 184, 198-199).

Més enllà d'aquests matisos, però, és indiscutible que el grau de sistematicitat i d'esforç mètrics que va esmerçar Llovet i la bona mà amb què els va posar en pràctica no poden sinó fer-nos lamentar que no s'hagi prodigat més en l'àmbit operístic. Dels traductors habituals del Liceu, Jorge Luis Wic i Josep Maria Nadal ofereixen un perfil poc intervencionista: no es reprimeixen gaire a l'hora d'escurçar o —sobretot— d'allargar el vers, se'ls enganxa poc el ritme i són força inconstants —tot i que a això hi tenen una mica més de tirada— en la fabricació de rimes. Més preocupat per metrificar es mostra, en canvi, Jaume Creus, fins i tot una mica més que Elisabetta Soldini, però sense arribar a la convicció de Llovet. Dins cada llibret no actua en tots els números tancats, ni amb la mateixa intensitat en totes les òperes: més en *La Cenerentola* o *L'arbore di Diana* que en *Un ballo in maschera*, i més en *Un ballo in maschera* que en *L'incoronazione di Poppea* o en *Luisa Miller*, per citar algunes de les peces que ha traduït al català o al castellà (CREUS 2007, 2009b, 2000, 2009a, 2008). La fidelitat a la lletra o a la naturalitat dels diàlegs i l'interès per la mètrica protagonitzen, en les seves traduccions, un estira-i-arrotonsa en el qual es fa imprevisible la prevalença de l'una o de l'altre. Tendeix a equilibrar visualment la llargada dels versos tot desplaçant mots al vers superior o a l'inferior, operació que per si mateixa ja produeix una sèrie de coincidències isosíl·làbiques el nombre de les quals eventualment incrementa amb petits ajustaments, sempre —però— que no l'obliguin a forçar massa el text, cosa que mira d'evitar. El resultat és que sovint l'estructura regular només es perfila d'una manera difuminada o abraça un radi d'acció reduït o incomplet, amb l'inconvenient afegit —en el segon cas— que sovint s'obre pas a l'inici del número i tot seguit es perd o perd força. Al tercet «Odi tu come fremono cupi...», del segon acte d'*Un ballo in maschera*, tot en decasíl·labs italians rimats, les

intervencions d'Amelia i de Renato presenten, a la traducció, molta irregularitat rítmica i tan sols una rima remarcable; la del rei Gustavo, en canvi, s'enceta amb quatre enneasíl·labs catalans, que no tenen —però— continuïtat en els quatre últims versos:

(Traditor, congiurati son essi
 Che minacciano il vivere mio?
 Ah, l'amico ho tradito pur io...
 Son colui che nel cor lo ferì!
 Innocente, sfidati li avrei:
 Or d'amore colpevole... fuggo.
 La pietà del Signore su lei
 Posi l'ale, protegga i suoi dì!)

(Traïdors, conjurats són aquests
 que amenacen la meua existència?
 Ah, jo sí que traieixo l'amic...
 Sóc aquell que el seu cor malfereix!
 Innocent, els hauria desafiat,
 ara culpable d'amor... fujo.
 Que la pietat del Senyor l'empari
 amb ses ales i la protegeixi sempre!)

(CREUS 2000: 165)

De vegades és un sol vers el que trenca el ritme, i fins i tot en números en els quals es fa un *tour de force* mètric sostingut arriba un moment en què, sigui per la dificultat que planteja trobar una solució en aquell punt, sigui per la llibertat de redacció que trobar-la implicaria, la regularitat s'interromp i potser ja no es recupera. Resulta força sorprenent que, a l'ària «Miei rampolli femminini...» de Don Magnifico (*La Cenerentola*, I, 2), un cop escrits trenta-quatre heptasíl·labs perfectes amb no poques solucions imaginatives i amb assonàncies recurrents, es renunciï en els quatre últims versos tant a mantenir aquest isosil·labisme com a tancar amb rima:

Fertilissima Regina
 L'una e l'altra diverrà;
 Ed il nonno una dozzina
 Di nepoti abbraccerà.
 Un Re piccolo di qua.
 Un Re bambolo di là.
 E la gloria mia sarà.

Fertilíssimes regines
 l'una i l'altra esdevindreu;
 i aquest avi una dotzena
 de nêts abraçarà.
 Un reiet per aquí,
 un reietot per allà,
 aquesta serà la meua glòria.

(CREUS 2007: 88)

Una intervenció de Dandini a l'escena sisena de l'acte primer arrengrera sis decasíl·labs italians tot deixant sonar un parell de rimes, i si la traducció no fa exactament el mateix és per culpa d'un darrer vers al qual només hauria calgut afegir un article: «Ma al finir della nostra commedia / Che tragedia qui nascer dovrà» // «Quan acabi la nostra comèdia, / de segur que hi haurà [una] tragèdia!» (p. 95). L'ària bufa «Noi don Magnifico...» (I, 10) s'hauria pogut cloure amb una formulació com «a qui més Màlaga / pugui empassar», fidel als més de vint tetrasíl·labs anteriors i a l'assonància en *a* que s'hi anava repetint, o bé amb la rima apariada «a qui més vi / pugui engolir»; en canvi, Creus considera més rellevant aportar un contingut informatiu que l'obliga a allargar el penúltim vers i que el context feia més aviat innecessari:

Premio bellissimo
Di piastre sedici
A chi più Malaga
Si succhierà.

Un bonic premi
de setze piastres
a qui més vi de Màlaga
pugui engolir.

(CREUS 2007: 111)

La indolència amb què en un punt s'elabora una solució i en un altre punt no es busca, o amb què es manté, es desfà o s'afegeix un hipèrbaton, és un indicatiu, en definitiva, d'una estratègia oscil·lant i poc definida. No es té en compte, a més, en aquests darrers fragments que hem reproduït, el fet que en tota lectura mètrica les oscil·lacions són més perdonables al començament que no pas al final. Llovet, d'acord amb aquesta llei no escrita, si es permet algun vers hipermètric o hipomètric acostuma a ser en la fase inicial dels números o de les seccions (vegeu, a *Così fan tutte*, el quintet «Sento, oddio, che questo piede...», I, 4, o el quartet «La mano a me date...», II, 4; LLOVET 2003: 140, 177-178), i fins i tot en aquells poquíssims números en què les oscil·lacions se li allarguen procura de fer una bona cloenda, com podem observar en el duo en què Ferrando i Guglielmo es desparten de la falsa agonia que fingien (I, 16), passatge en el qual també la recerca de rimes, no seguint com no segueix estrictament la disposició de les del text italià, s'intensifica en els versos finals:

Dove son? Che loco è questo?
Chi è colui? Color chi sono?
Son di Giove innanzi al trono?
(*Ferrando a Fiordiligi, Guglielmo a Dorabella.*)
Sei tu Palla o Citea?
No... tu sei l'alma mia Dea:
ti ravviso al dolce viso
e alla man ch'or ben conosco
e che sola è il mio tesor.

On som? On ens trobem?
Qui és, aquest; qui són aquestes?
Ens trobem davant Zeus?
(*Ferrando a Fiordiligi, Guglielmo a Dorabella.*)
Tu ets Pal·les? Tu, Afrodita?
No. Tu ets la dea del meu cor,
reconec el teu posat
i recordo aquesta mà:
per a mi, el més gran tresor!

(LLOVET 2003: 168)

No volem pas dir, certament, que Creus no tanqui mai bé o que no aconsegueixi mai números globalment encertats, ni tampoc que Llovet reïxi sempre. Es constaten, però, unes diferències, en la quantitat i en la qualitat dels resultats efectius, atribuïbles precisament a la diferència en el grau de sistematicitat. Aclarit això, també és important remarcar, però, les afinitats que tots dos comparteixen, molt concretament el fet que, a l'hora de metrificar, Creus coincideix amb Llovet en la predilecció pel vers d'art menor. Àries de vers llarg o de vers llarg alternat amb vers curt, com moltes de les de *L'incoronazione di Poppea* i *Luisa Miller*, o com «Ecco l'orrido campo ove s'accoppia...» i «Eri tu che macchiavi quell'anima...» d'*Un ballo in maschera* (II; III, 1), li desvetllen pocs estímuls a ritmar i a rimar. Només manifesta voluntat prosòdica, en aquestes òperes, a les cançons, és a dir, als passatges festius i als tons populars, contrapunt de les turbulències polítiques i dels episodis tràgics: «Sento un certo non so che...», a *L'inco-*

ronazione di *Poppea*, II, 5; «Di' tu se fedele...», a *Un ballo in maschera*, I, 2, o «Saper vorreste...», també a *Un ballo in maschera*, III, 3 (CREUS 2009a: 136-137 i 2000: 152-153, 181-182). En sintonia amb aquest criteri selectiu, no és casual que el voltatge mètric pugi precisament en les traduccions de *La Cenerentola* i *L'arbore di Diana*, ni segurament tampoc que Llovet desplegui el seu virtuosisme en dos llibrets com *Le nozze di Figaro* i *Così fan tutte*, deixant la incògnita de com s'hauria comportat davant una *opera seria*. Molts especialistes i no especialistes, de fet, estarien sens dubte d'acord a sentir la mètrica com un ingredient més necessari per a transvasar amb fidelitat una obra del gènere *buffo* o *giocoso*. El pes molt superior de la tradició popular en els orígens de la cultura catalana moderna, respecte a la italiana, ens empeny encara més en aquesta direcció, cap a la qual també fan força esdeveniments d'abast internacional com el triomf del vers lliure, que sembla haver relegat la mètrica a funcions de *revival* o —precisament— de comicitat. En realitat, però, és ben sabut que la ruptura de límits efectuada per la poesia contemporània amaga la recerca de noves formes de regularitat darrere les quals sovint perviuen les formes antigues. La que ha quedat relegada a un segon pla i a les funcions esmentades ha estat, més que no pas la mètrica en bloc, la rima, sobretot la rima consonant, o qualsevol tipus de rima massa reiterativa. De decasíl·labs blancs, en canvi, no costa gaire de trobar-ne, ni en la producció original dels nostres poetes ni en la dels traductors: ha estat aquesta, per exemple, la tria de Joan Francesc Mira per a la seva coneguda traducció de la *Divina Comèdia*. En aquest sentit, potser no són del tot justificades les reticències de Llovet i Creus davant el vers llarg. Enmig de l'extens ventall d'opcions en què pot basar-se el criteri de sistematicitat que reclamem, trobem perfectament vàlida la que discrimina entre recitatius, no metrificats, i números tancats, metrificats, però suggeriríem de fer-la extensible a tots els números tancats, independentment de la mesura del vers i del caràcter *serio* o còmic de la peça, diferència —aquesta última— que si de cas habilitaríem en l'apartat específic de la rima, la qual treballaríem amb més intensitat, certament, en els gèneres *giocoso* i *buffo*, mentre que en el drama i en la tragèdia no descartaríem l'oportunitat d'atenuar-ne els efectes. L'opinió, ja expressada en els ambients de la Camerata Fiorentina, segons la qual el text «con le rime vicine, per la vaghezza della musica, fa grazioso effetto» (CAGLI 1983: 690), opinió que ha presidit durant segles l'escriptura de llibrets, és potser l'ingredient de l'òpera tradicional que més entra en conflicte amb la sensibilitat literària dels nostres temps: d'una banda, la densa concentració de rimes originals, i sobretot de rimes aparellades, si és recollida en la traducció, pot arribar a fastiguejar el lector, i, de l'altra, en concret en un context greu o patètic, quan aquestes rimes són pobres es corre el perill de provocar una hilaritat del tot fora de lloc: «—T'amerò dunque sempre, idolo mio. / —Alma costante pur, ti dico anch'io» (*Ariodante*, I, 5); «Del mio sol vez-zosi rai / V'ascondete ora da me; / Ma perché?» (*Ariodante*, I, 10). Molt més alta, en canvi, l'acceptabilitat de les consonàncies i assonàncies originals en boca d'un Dandini, d'un Don Magnifico o —per citar un buf encara més estripat— del Don Pomponio de *La gazzetta*, no sols perquè llur freqüència i facilitat no desentonen mai en el perfil grotesc del personatge, sinó també perquè es carreguen de més

autoreferencialitat i juguen una funció més rellevant en la consecució dels efectes expressius:

MONSÙ TRAVERSEN: Mio signore!
 DON POMPONIO: Patrò mio.
 MADAMA LA ROSE: Me l'inchino.
 DON POMPONIO: E porzi io.

(Giuseppe PALOMBA, *La gazzetta*, I, 2)

En un llibret com aquest, sovint la *vis* còmica només resideix en la rima, o bé és la rima el receptacle o el motor d'un més ampli experimentalisme lúdic basat en els jocs entre noms comuns i noms propis, entre termes cultes i col·loquials, en l'ús de sufixos o en la invenció o deformació de paraules: «Il concorso s'è già apier-to, / correranno a centinara / franchi, russi, inglesi, ispani, / italiani, oltramontani» (I, 2); «Vi mo si le gazzette / non fann'utile al corpo? Io so ommenone, / e per questo il mio nome, / sino al ciel di Saturno, / pe l'aria ha da volà comm'a no sturno» (I, 11); «Comme no? Tu mme pare / ch'aje perzo il tuo colore burgen-zatico, / e schitto nfaccia tiene, po al contrario, / sto poco de rossetto ausiliario» (I, 11); «—Cos'è l'Arabia petrea? / —È no paese addò nasceno le prete, / che non te pò mancare al primo istante / nu prencepe de llà petreazzante» (II, 9).

Evidentment, la tipologia llibretística no és tan polaritzada com aquests exemples que presentem podria fer pensar. Ni els registres del gènere *serio* són tots o totalment refractaris a la rima, ni en el gènere còmic falten parèntesis perquè el traductor pugui respirar o en què sigui bo que respiri. Cal analitzar cada context, i precisament un criteri alternatiu al de les formes musicals, o combinable amb aquest, pot consistir en una selecció de personatges o d'escenes en funció del to literari que els caracteritza. En el cas de *La gazzetta*, per exemple, la rima és tan desinhibidament consubstancial a la dinàmica *buffa* que no n'hi hauria prou de limitar-la als números tancats: s'hauria de procurar de fer-ne el màxim nombre possible també als recitatius, almenys quan és Don Pomponio qui pren la paraula, i d'acompanyar-la, si cal, per fer-la eficaç, de la regularitat sil·làbica. Tot plegat sense oblidar que d'aquestes dues operacions mètriques la més difícil és rimar, és a dir, la que més ens obligarà a allunyar-nos de la lletra del text, un altre factor que no es pot deixar de tenir en compte.

Al costat, o —millor dit— per damunt de la conveniència de dissenyar una estratègia expressa per a cada llibret, s'ha de considerar no ja convenient sinó indispensable —i aquest seria el nostre corol·lari final— un mínim rigor filològic. Som ben conscients, fent una apologia del llibret com a llibre de lectura autònom, de remar contra corrent respecte a les tendències crítiques actuals. Les enciclopèdies i els diccionaris musicals, per a contrarestar judicis precisament massa literaris, insisteixen en la necessitat de reconèixer a aquest tipus d'obra en vers tota la seva especificitat i de valorar-la d'acord amb el fi per al qual ha estat escrita. Molts estudis toquen només de passada el tema de la versificació, més preocupats per privilegiar la funcionalitat del text respecte als codis semiòtics no lingüístics, siguin musicals, siguin escènics (seria el cas de SOLER 2002), i si algú gosa parlar

d'òpera des d'una òptica poc interdisciplinària se sent obligat a desfer-se abans en aclariments i justificacions (BOMBI 1998). Paral·lelament, en la pràctica teatral són ben coneguts episodis en els quals l'autoritat superior del director escènic sobre el traductor ha perjudicat la prosòdia dels musicals moderns, en els quals sí que continua ben viva —també a casa nostra— la «traducció rítmica» (ESPASA BORRÀS 2001: 155-156). A favor del nostre punt de vista, podríem completar els arguments més amunt enunciats amb altres característiques no pas menys vistoses del gènere: la preexistència del llibret, en la gran majoria dels casos, a la composició musical; el fet que sovint un mateix llibret hagi estat musicat per múltiples compositors (pensem en *Metastasio*); l'actitud no sempre respectuosa dels compositors envers la mètrica del poeta (LIPPMANN 1986), o les vinculacions amb la tradició poètica del país on ha estat escrit. Especialment, però, allò que ens preocupa és que l'amplitud de mires aportada per la semiologia, sens dubte necessària per a superar una perspectiva massa condicionada per la cultura humanística, no s'ha fet —com hauria estat desitjable— sense danys per a aquesta cultura. Ens fa por que no sigui en el desinterès per la versificació de molts traductors, crítics i editors que s'emmarquin, en concret, errors en la presentació gràfica del text cada vegada més freqüents i de totes totes intolerables. Fan força mal no ja a l'oïda, sinó a la vista els recitatius traduïts en els quals s'observen versos que acaben en mot feble (article, pronom feble, determinant, conjunció), talment com si es confessés que aquí la traducció es fa en prosa, però sense arribar a una representació pròpiament prosàtica; o bé desequilibris provocats per desplaçaments sintàctics no seguits d'un mínim reajustament del contingut de cada vers:

Stolta sei! Sgombra si fallaci sensi.
Pur, per rassicurar tuo core incerto,
subito che il vedrò, a interrogarlo
io mi farò cammin. Ei giunge. Parti,
e all'incontro t'avvia di Riccardo.

¡Inocente! Aparta ese falso sentimiento.
Pero para calmar tu corazón incrédulo,
cuando lo vea, me las arreglaré para interrogarle.
Ya llega. Márchate,
y ve al encuentro de Riccardo.

(NADAL 2001: 108)

Menys encara acabem d'entendre el costum generalitzadíssim de no indicar mitjançant el sagnat oportú, tant al text original com a la traducció, la pertinença a un mateix vers de paraules dites per dos o més personatges. *Peccata minuta*, tanmateix, també això, si ho comparem amb el desballestament absolut de les fronteres de vers a què assistim en les col·leccions de fascicles, obsessionades per estalviar paper (vegeu *Introducción al mundo de la ópera*, Ediciones Daimon – Manuel Tamayo, anys 80, o *Un Palco en la Ópera*, Orbis-Fabbri, 1996), però que també tenen lloc en edicions serioses com les del Liceu, de vegades puntualment, arran de problemes de maquetació resolts d'una manera expeditiva (el cas de dos versos ajuntats en una sola línia, com si fossin un de sol), però en algun volum recurrentment, no sabem si per negligència en la tria o en la transcripció de l'edició original o per altres causes. Reproduïm, en aquests dos exemples, a la columna de l'esquerra el text italià tal com l'edita el Liceu, a la dreta tal com l'hauria d'haver editat. Corresponen, les citacions, a una ària de *L'incoronazione di Poppea* (II, 10):

Felice cor mio festeggiami in seno,
dopo i nembì d'horror godrò il sereno. Hoggi
spero che Ottone mi riconfermi il suo
promesso Amore. Felice cor mio, festeggiami
nel sen, lieto mio core.

(CREUS 2009a: 141)

Felice cor mio
festeggiami in seno,
dopo i nembì d'horror godrò il sereno.
Hoggi spero che Ottone
mi riconfermi il suo promesso Amore.
Felice cor mio,
festeggiami nel sen, lieto mio core.

I a un fragment d'un quartet de *Luisa Miller* (II, 2; la representació correcta és consultable a MARICA 2006: 88-89):

WURM

D'alta dama or tratta innante!

LUISA

(*fra sè*)

Rea fucina d'empie frodi son costor!

FEDERICA

Luisa m'odi.

(*sorgendo, ed accostandosi a Luisa*)

Far mi puote un sol tuo detto

sventurata, o appien felice!

(CREUS 2008: 108)

WURM

D'alta dama or tratta innante!

LUISA

(*fra sé*)

Rea fucina d'empie frodi

son costor!

FEDERICA

Luisa m'odi.

(*sorgendo, ed accostandosi a Luisa*)

Far mi puote un sol tuo detto

sventurata, o appien felice!

Una petita inclinació cap al costat de la vella literatura i de la filologia ens semblaria, en definitiva, escaient per a equilibrar la interacció de forces entre les diverses disciplines involucrades en el gènere operístic i per a millorar, o per a tornar a dignificar, la fruïció d'un receptor que no sols és espectador, sinó sovint també —i de vegades només— lector.

Bibliografia

Traduccions i edicions de llibrets citades

ALIER, Roger (1981). Traducció castellana de: MÉRY, Joseph; DU LOCLE, Camille; DE LAUZIÈRES, Achille; ZANARDINI, Angelo. *Don Carlo*. Barcelona: Ediciones Daimon – Manuel Tamayo.

ANÒNIM (1769). Traducció castellana de: GOLDONI, Carlo. *La buona figliuola maritata*. Títol complet: «La buena muchacha / casada. / Zarzuela jocosa en musica / del Señor Dottor Carlos Goldoni, / que ha de representarse / en el Theatro / del Real Sitio / de San Ildefonso, / en el Verano de este año de 1769. / En Madrid: / En la Imprenta Real de la GAZETA.»

CREUS, Jaume (2000). Traducció catalana de: SOMMA, Antonio. *Un ballo in maschera*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.

— (2007). Traducció catalana de: FERRETTI, Jacopo. *La Cenerentola*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.

— (2008). Traducció catalana de: CAMMARANO, Salvatore. *Luisa Miller*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.

- (2009a). Traducció catalana de: BUSENELLO, Gian Francesco. *L'incoronazione di Poppea*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.
- (2009b). Traducció catalana de: DA PONTE, Lorenzo. *L'arbore di Diana*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.
- LLOVET, Jordi (2000). Traducció catalana de: DA PONTE, Lorenzo. *Le nozze di Figaro*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.
- (2003). Traducció catalana de: DA PONTE, Lorenzo. *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.
- NADAL, Josep Maria (2001). Traducció castellana de: ROMANI, Felice. *La Fattucchiera*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.
- MARICA, Marco (2006). Cura de l'edició de: CAMMARANO, Salvatore. *Luisa Miller*. Venècia: Fondazione Teatro La Fenice di Venezia.
- SOLDINI, Elisabetta (2001). Traducció francesa de: SALVI, Antonio. *Ariodante*. París: L'Avant-Scène Opéra.
- WIC, Jorge Luis (2007). Traducció castellana de: FERRETTI, Jacopo. *La Cenerentola*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu.
- WINWAR, Frances (1931). Traducció anglesa de: PIAVE, Francesco Maria; BOITO, Arrigo. *Simon Boccanegra*. Nova York: Fred Rullman.

Bibliografia crítica citada

- APTER, Ronnie (1985). «A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English». *Meta*, XXX, 4: 309-319.
- BOMBI, Andrea (1998). «Un ballo in maschera. Un'opera per l'unificazione». A: ESPINOSA, Joaquín (ed.). *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas (21-23 de octubre de 1996)*. Universitat de València, p. 103-108.
- CAGLI, Bruno (1983). «Libretto». A: BASSO, Alberto (dir.). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*. Torí: UTET, II, 690-706.
- ESPASA BORRÀS, Eva (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo.
- LIPPMANN, Friedrich (1986). *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*. Traducció de Lorenzo Bianconi. Nàpols: Liguori.
- NAVARRO LÁZARO, Andrés (2004). «Las traducciones castellanas de las óperas bufas de Carlo Goldoni: el caso de *La buona figliuola*». *Res Diachronicae Virtual*, 3: 175-181. El llibret analitzat és: «La buena hija, drama jocoso en música, para representarse en el Theatro Italiano de la Nobilissima Ciudad de Cádiz, este año de 1762. Traducida del idioma italiano al Español, en metro Castellano. Por Don Juan Pedro Maruján y Cerán (sic). En Cádiz: Por D. Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina.» En general sobre la recepció dels llibrets per a òpera de Goldoni a l'Espanya del segle XVIII vegeu els articles d'Elena Carbonell, Francesc Cortès, Josep Joaquim Esteve i Germán Labrador publicats al núm. 14 de la revista *Problemi di critica goldoniana* (2009).
- SOLER, Lúdia (2002). *El llibret d'òpera: Caracterització i problemes de traducció. L'òpera «Carmen» al català, un encàrrec del Liceu*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- SUBIRÁ, José (1961). «Traducciones métricas de textos operísticos». *Revista de Literatura*, XIX, 37-38: 19-37.
- (1973). *Variadas versiones de libretos operísticos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Descripció d'un gran nombre de traduccions d'època, de les quals són transcrits petits fragments. No conté cap llibret complet.