

## 2 SEGUNDA PARTE: CONCEPTOS GENERALES

### 2.1 La vida de Calderón de la Barca

Pedro Calderón de la Barca nació el 17 de enero de 1600 en Madrid y murió el 25 de mayo de 1681 en la misma ciudad. Su padre, Diego Calderón de la Barca, fue secretario del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda de Felipe II y Felipe III. La madre de Pedro, Ana María de Henao, murió ya en 1610; Diego tuvo seis hijos con ella, siendo Pedro el tercero. A pocos años de la muerte de su mujer, Diego contrajo un nuevo matrimonio con doña Juana Freyere (en 1614), pero un año después murió. Los hijastros de Juana se vieron obligados a vender el cargo de la secretaría, porque esta se creía perjudicada en la herencia (Alborg, 1974: 662).

Pedro, a los nueve años, empieza a estudiar el Colegio Imperial de los Jesuitas y luego, en 1615, se traslada a Salamanca, donde estudia cánones y derecho. Termina sus estudios en 1620 y vuelve a Madrid. Allí vivió –junto con sus hermanos Diego y José– el primer lance, que complicaría su futuro: murió un hijo de Diego de Velasco. Los Calderón tuvieron que pagar seiscientos ducados a la familia del difunto (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1980: 346).

Su primera obra conocida se llama *Amor, honor y poder* y la escribió Calderón en 1623. La pieza se representó en palacio. Entre los años 1623 y 1625 probablemente viaja con el ejército por Italia y Flandes, pero hay ciertas dudas acerca de esta etapa de la vida de Calderón (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1980: 346). Después de 1625 ya se dedica plenamente a escribir, primero para corrales, pero luego se representan algunas piezas suyas en palacio y Calderón llega a ser el dramaturgo oficial de las fiestas de la corte.

En los años siguientes ocurre otro lance en que Pedro toma parte: el cómico Pedro de Villegas hirió a uno de los hermanos Calderón y se escapó. Se refugió en

el convento de las Trinitarias. «El dramaturgo y un grupo de alguaciles violaron el sagrado eclesiástico y a pesar de las protestas de las monjas registraron todo el convento sin encontrar al fugitivo.» (Alborg, 1974: 663). Casualmente, en el mismo convento estaba entonces la hija de Lope de Vega, Marcela. Lope protestó contra la actitud de Calderón, al igual que el padre Hortensio Paravicino, quien denunció el suceso en un sermón ante la corte. Sin embargo, no tuvo consecuencias graves para la vida de Calderón, ya que este no perdió el favor real. Incluso se burló de Paravicino por la boca del gracioso de *El Príncipe constante*.

En 1635 se inauguran los jardines y palacios del Buen Retiro y allí se representa la comedia de Calderón titulada *Los encantos de Circe y peregrinación de Ulises*. El escenógrafo de la función fue el famoso italiano Cosme Lotí. Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1980: 346) consideran la década de los años 30 como la más afortunada en la producción dramática de Calderón: aparece entonces también *La vida es sueño*, que formará parte de la *Primera parte de comedias*. En 1637 el rey le nombra caballero de Santiago y Calderón pasa al servicio militar.

Entre las aventuras militares de Calderón figuran algunos momentos que hay que mencionar: formó parte del ejercicio que libertó Fuenterrabía, sitiada por los franceses. Participó en la guerra de Cataluña y asistió al sitio de Lérida, donde murió su hermano José. En 1642 obtuvo la licencia y se retiró. Entró al servicio del duque de Alba.

En 1647 tiene un hijo, Pedro José, pero su madre es desconocida. Probablemente murió poco después de dar a luz. En 1651 Calderón se ordenó de sacerdote y reconoció a su hijo; hasta entonces lo cuidaba como sobrino. (Alborg, 1974: 663).

En aquellos años parece que Calderón decidió dejar de escribir, pero no le resultó nada fácil: «Desde palacio se le instó a que continuara colaborando en la preparación de las fiestas reales. Los ayuntamientos y autoridades eclesiásticas le pidieron que siguiera escribiendo autos. Su irresistible afición hizo el resto. Tras recibir las órdenes sagradas, su quehacer dramático no mermó lo más mínimo.» (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1980: 347). Y eso a pesar de que una parte del clero veía con malos ojos su «conflicto de intereses»: un sacerdote escribiendo comedias. Según Alborg (1974: 664) Calderón decidió dejar de escribir para el público de los corrales y se dedicó plenamente a crear autos y espectáculos para palacio, aunque estos luego también se representaron en los corrales.

En 1653 fue nombrado capellán de los Reyes Nuevos de Toledo, pero viajaba frecuentemente a Madrid y seguía escribiendo piezas para el palacio real. En 1663 obtuvo la capellanía de honor de su majestad y volvió a la corte. Allí dirigía las representaciones de los autos y también de las zarzuelas. Al final llegó a ser el capellán mayor de la Congregación de sacerdotes naturales de Madrid (1666).

Con la muerte de Felipe IV en 1665 se interrumpieron las fiestas palaciegas hasta el año 1670, pero «el poeta siguió gozando de idéntico favor por parte de

su heredero [heredero de Felipe IV]» (Alborg, 1974: 664). Sin embargo, según Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1980: 348), la actividad teatral en la corte de Carlos II ya no destacó con tanta intensidad como en la de su predecesor.

Pedro Calderón de la Barca murió el 25 de mayo de 1681, pero hasta su muerte siguió escribiendo: la última obra que estaba componiendo hasta en el lecho de muerte fue el auto *La divina Filotea*. (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1980: 348)

En cuanto a la relación de Calderón con Lope, hemos indicado más arriba que el lance en el convento de Trinitarias condujo a cierta enemistad entre los dos dramaturgos. Además, Calderón gana en los años siguientes el favor de la corte, a diferencia de Lope:

Es significativo que, frente a los continuos intentos de Lope por hacerse perdonar sus veleidades cómicas y lograr un reconocimiento, al año siguiente de la publicación de la *Primera parte*, Felipe IV otorgara a Calderón un hábito de caballero, en lo que, más que un cambio en la consideración del teatro del corral, cabe ver percepción de las novedades introducidas en el modelo cómico (Ruiz Pérez, 2010: 329).

Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1980: 349) hablan sobre el contraste en las biografías de Lope y de Calderón: mientras que la vida del primero se caracteriza por escándalos, impulsividad, espontaneidad; el segundo parece más bien un hombre sedentario, solitario. Aunque tampoco en la vida de Calderón faltan escándalos (duelos, hijo ilegítimo), este «no sentía el irreprimible afán de hacerse notar que vemos en Lope. Su vida fue más recatada, menos ostentosa de aventuras y calaveradas.» Esta diferencia se observa también en la dramaturgia de uno y de otro: «Como dramaturgo es [Calderón] mucho menos impulsivo y arrebatado. Sus obras son producto, en la mayor parte de los casos, de una cuidada y reflexiva elaboración» (Pedraza Jiménez-Rodríguez Cáceres, 1980: 349).

Aun así, las comedias de Lope y las de Calderón son, según Alborg (1974: 661), «el mismo río, [pero] están en una etapa diferente de su ruta al mar.» Calderón se mueve en el mismo cauce: los temas que elabora en sus comedias no difieren mucho de los de su predecesor, los personajes tampoco. Los dos «españolizan» todo tema. (Alborg, 1974: 660). Calderón construye su dramaturgia en la base creada por el *Fénix*, pero la pule, cuida más la estructura, su actitud es más premeditada.

En el siguiente capítulo vamos a ocuparnos de la comparación entre los dos dramaturgos respecto a la estructuración polimétrica de sus obras.

## 2.2 Polimetría en el teatro de Calderón

La polimetría, según el diccionario de Domínguez Caparrós (2001: 283), se define como «cambio del tipo de verso o de estrofa en un poema». Aunque el término

remite exclusivamente al cambio de metro, por lo que sería más preciso utilizar en nuestro caso la noción de «heteroestrofía»<sup>6</sup>, nos limitamos a denominar la situación en el teatro de Calderón como polimétrica. Al fin y al cabo, alternan en él no solo las formas estróficas, no estróficas o fijas<sup>7</sup>, sino, asimismo, los metros (octosílabo, endecasílabo, heptasílabo, a veces hexasílabo).

Sin embargo, la forma (estrófica, no estrófica o fija) es el principal portador de los rasgos semánticos atribuidos a la polimetría. Por ejemplo, tanto la redondilla como la décima se estructuran a base del octosílabo, pero el mismo metro lleva en ellas diferentes significados, que se manifiestan solo en el nivel estrófico, cuando los octosílabos se unen mediante la rima de una determinada disposición en bloques de diferentes números de versos. El romance y las silvas se caracterizan por ir en continuo en tiradas y así se diferencian de las demás formas octosilábicas o endecasilábicas. La fuerza del soneto consiste en que aparece como un poema con estructura fija entre las formas que forman series. Etcétera.

La tarea del traductor que quiere intermediar la polimetría del original a su público de manera fiel consiste en sustituir las formas originales por formas equivalentes en su versificación, conservando las mismas relaciones entre ellas, colocando los límites bien perceptibles entre una y otra forma en su debido lugar y empleando siempre el mismo equivalente para la respectiva forma del original (Červenka, 1991: 88). O sea, si el traductor decide por ejemplo traducir una serie de redondillas con tetrámetros yámbicos (en vez de trocaicos, que es lo más corriente) unidos mediante la rima en pareados, debería hacerlo también con las demás series de redondillas en la obra; además ya no puede emplear la misma forma por ejemplo para la silva, porque se cancelaría la diferencia entre ellas.

Červenka aclara que los diferentes metros (y en nuestro caso también las formas estróficas, no estróficas y fijas) se presentan como índices asociados a «espacios y complejos histórico-culturales, situaciones de comunicación y géneros literarios particulares»<sup>8</sup> (Červenka, 1991: 88). La métrica se convierte así en portadora de relaciones intertextuales.

La elección entre los equivalentes para la traducción se da en el nivel paradigmático, mientras que la sucesión lineal de los metros (formas) representa el eje sintagmático: en él se revelan las relaciones entre las secuencias contiguas (Červenka, 1991: 88).

6 El término no se utiliza mucho, pero lo encontramos por ejemplo en el manual de Paraíso (2000) o en el estudio de Alatorre (1970).

7 Ibrahim, Plecháč y Říha (2013, 81–82) distinguen entre los versos estróficos y no estróficos: los primeros se unen en estrofas, mientras que los segundos no; después, distinguen que las formas fijas son las que tienen una estructura cerrada. En nuestro caso, la forma estrófica es por ejemplo la redondilla, quintilla o décima; la no estrófica el romance; y la fija el soneto.

8 «Jednotlivá prostředí a kulturně historické komplexy, komunikační situace, žánry slovesnosti [...]»

Vamos a observar las soluciones de los traductores en cuanto a la intermediación de la polimetría en los capítulos 3.1. y 3.6. En el presente nos limitamos a la presentación de la polimetría en Calderón y a la comparación con su predecesor, Lope de Vega.

Empecemos con Lope, porque fue él quien dio origen a la aplicación de la fórmula polimétrica en el teatro del Siglo de Oro<sup>9</sup>. Este dramaturgo ofrece una propuesta acerca de los usos métricos en ocho versos de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Lope de Vega, 2003):

Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando:  
las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en otavas lucen por extremo;  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor, las redondillas;

(Lope de Vega, 2003: vv. 305–312)

El pasaje del *Arte nuevo* nos da cierta idea de cómo recomienda utilizar Lope las diferentes formas, pero es importante advertir que sus propuestas no son dogmáticas. El dramaturgo mismo las «desobedecía» muchas veces. Además, su manera de versificar evolucionó con el paso del tiempo y sus preferencias cambiaban.

Marín (1962) aclara:

Por sobrado conocido, huelga observar aquí que las recetas dadas a la ligera por Lope en su *Arte nuevo* apenas contribuyen a aclarar el problema de su procedimiento versificador, aunque nos den un vago indicio de cierta preocupación por relacionar las formas métricas con la situación dramática. Pero se trataba sólo de una indicación somera de preferencias, a título de ejemplo y sin limitarse él por eso a los usos allí prescritos para cada metro, ni incluir siquiera todos los metros y estrofas que utilizaba ya antes de 1609 (como quintillas, sueltos, liras, silvas, canciones). Era más bien una justificación de la polimetría que una estricta pauta para la versificación dramática (Marín, 1962: 8).

Froldi (2002) caracteriza el *Arte nuevo* como un tratado lleno de ironía y alusiones al pedantismo:

---

<sup>9</sup> Advertimos sin embargo que no fue Lope ningún inventor de la polimetría, porque por ejemplo ya el *Auto de los reyes magos*, la primera muestra conservada del género dramático en castellano, se estructura a base de diferentes metros: el eneasílabo, que prevalece, alterna con el heptasílabo y el alejandrino, entre otros tipos de versos, empleados muy esporádicamente; sin embargo, el único tipo de estrofa del *Auto* es el pareado. (Navarro Tomás, 1991: 83). Entonces la obra es polimétrica, pero no heteroestrófica, en lo que difiere de la fórmula de Lope.

En cuanto al *Arte nuevo*, se nos muestra como un garboso sermo horaciano, que contiene una elegante y socarrona sátira de los pedantes, sugerida a Lope por la conciencia segura del valor que posee su obra teatral, apoyada en una ironía cuya finura constituye la última prueba, si fuera necesaria, de que el autor no fue el espíritu lego, sino un ingenio de primera magnitud. (Froldi, 2002: 178)

En esta luz hay que interpretar también los versos citados más arriba.

Diego Marín (1962) dedica un estudio al uso y función de la versificación dramática de Lope. Enlaza así con la investigación de los lopistas norteamericanos Morley y Bruerton, quienes se concentran en los usos métricos del dramaturgo y establecen sobre la base de sus averiguaciones una cronología de las comedias lopescas. Morley y Bruerton constatan que «la elección de uno u otro metro parece frecuentemente resultado del capricho» (citado por Marín, 1962: 7). Marín se aparta de un mero análisis cuantitativo y se propone descubrir las funciones de las formas utilizadas por Lope y su vinculación con las situaciones dramáticas.

Marín elige para su análisis 27 comedias de Lope y las divide según la fecha de composición en cuatro épocas: 1593–94, 1603–04, 1613–16 y 1630–34. A continuación establece tres áreas temáticas: a) «celos y amores contrariados, con un conflicto o tensión dramática [...]», b) «amores felices, libres de conflicto y obstáculos externos» y c) «otros temas, incluida la venganza de honor derivada de una cuestión amorosa.» (Marín, 1962: 9–10). Luego, clasifica las situaciones dramáticas en once grupos, distinguiendo entre diálogos (primeras cinco clases), monólogos (dos clases), glosa lírica o poema recitado (una clase) y soliloquios o apartes (tres clases); cada clase representa un tipo de situación dramática: de carácter factual, narrativo, paródico, lírico, etc. Cabe añadir que en nuestra opinión la división presentada tiene muchos inconvenientes, ya que Marín establece las clases según criterios a veces bastante vagos («diálogo factual de carácter armónico, sin tensión ni contraposición de voluntades, en que se comparten sentimientos positivos de amor, amistad, honor, etc.», Marín, 1962: 10) y la pertenencia de una u otra situación a una de las clases depende de la interpretación subjetiva del investigador. Sin embargo, el trabajo tiene el valor indiscutible de tratar de observar los usos de todos los «metros» (el autor utiliza este término para el concepto de forma estrófica, no estrófica o fija) en sus variadas representaciones a lo largo de la creación dramática de Lope.

En cuanto a las redondillas (cuatro versos octosílabos unidos con la rima consonante según el esquema *abba*), se trata de la forma estrófica más frecuente en Lope de Vega, tanto en diálogo como en monólogo, aunque en la tercera época estudiada por Marín (años 1613–16) su uso decae y se especializa, compitiendo con el romance (Marín, 1962: 12). Marín relativiza el verso de Lope «y para las de amor, las redondillas», ya que según sus averiguaciones el dramaturgo utiliza esta forma para temas no amorosos en el 51 % de los casos (Marín, 1962: 21).

El romance (forma no estrófica, los versos octosílabos van en tiradas, coincidiendo en rima asonante los versos pares) lo utiliza Lope muy poco en su época inicial, pero a partir de la segunda época (1603-04) «compite en frecuencia con la redondilla, llegando a superarla en la época final» (Marín, 1962: 27). Sirve sobre todo para las relaciones, coincidiendo este uso con el verso del *Arte nuevo* «las relaciones piden los romances». En la tercera época, Lope empieza a emplear el romance también para los diálogos, aumentando la frecuencia de esta forma de manera que en la fase final incluso predomina ante las redondillas (Marín, 1962: 27).

Las décimas (forma estrófica que consta de diez versos octosílabos unidos mediante rima consonante según el esquema *abbaaccddc*) las emplea Lope más bien en sus etapas posteriores, a partir de la tercera época. Al final es una de las formas principales. Dice Lope que «las décimas son buenas para quejas», lo cual confirma Marín: «el tema predominante en este metro son las “quejas” de amor» (Marín, 1962: 40); en la época final, el 80 % de las secuencias en décimas las reserva Lope para el tema de celos y amores contrariados, según el investigador. Lope usa las décimas sobre todo para monólogos o soliloquios líricos, compitiendo esta forma estrófica con el soneto (Marín, 1962: 36).

Las quintillas (cinco octosílabos con la rima consonante, cuya distribución depende de las siguientes reglas: no pueden rimar tres versos seguidos, la estrofa no puede acabar en pareado, ningún verso puede quedar suelto) las utiliza Lope en sus primeros años sin distinguirlas funcionalmente de las redondillas, solo más tarde decrece su frecuencia, especializándose su uso. Según Marín, Lope casi no utiliza las quintillas para los monólogos cómicos y para las relaciones y, después de la primera época, tampoco para los soliloquios líricos (Marín, 1962: 23).

Las octavas reales (forma estrófica de ocho versos endecasílabos, la rima consonante se distribuye según el esquema *ABABABCC*) las prefiere Lope entre las demás formas de origen italiano, pero por otro lado, en comparación con las formas autóctonas, octosilábicas, aparecen bastante escasamente, reservando Lope su uso a situaciones dramáticas más específicas. Dice: «aunque en octavas lucen por extremo», refiriéndose a las relaciones que «piden los romances». Según esta propuesta entonces podríamos entender las octavas como una alternativa más elevada para los pasajes narrativos. Advierte Rozas:

El que, en el Barroco y años anteriores, la octava sirviese como vehículo esencial a la épica culta, y luego a la fábula mitológica de gran vuelo, indica que era bien propia para las relaciones que, con mayor elegancia, se quisiesen lucir más. Y que Lope oponga el romance, vehículo de la épica popular, a la octava, vehículo de la épica culta, es una razón más de su adecuación al uso de ambos. Al uso ideal, no al existencial de cada momento (Rozas 2002: s. p.).

Marín confirma que después de la segunda época Lope utiliza las octavas para relaciones y añade: «Tampoco aquí es siempre la ocasión solemne ni el estilo

altisonante, pero sí sirve para expresar sentimientos nobles en forma decorosa, buscando una fórmula de elegancia expresiva capaz de competir con la culterana sin incurrir en las extravagancias de ésta.» (Marín, 1962: 42). Sin embargo, Lope utiliza las octavas con la mayor frecuencia para el diálogo factual con un conflicto dramático.

El soneto (forma fija, versos endecasílabos unidos mediante la rima consonante normalmente según el esquema *ABBA ABBA CDC DCD*, pero pudiendo variar la distribución de rimas en los tercetos) es el más especializado de todos, según Marín (1962: 50). Lope lo prefiere para el soliloquio lírico, temáticamente para los amores y celos. El soneto no va en series, sino aparece siempre como un poema intercalado, muchas veces representando una carta. Por lo tanto esta forma fija tiene porcentajes de frecuencia muy bajos, pero su fuerza consiste en su singularidad.

Por último enfocamos las silvas (forma no estrófica, los versos endecasílabos normalmente se combinan con los heptasílabos y se unen en pareados mediante la rima consonante; sin embargo, esta forma varía bastante dependiendo de autor, escuela o época: la rima no necesariamente es pareada, algunos versos pueden quedar sueltos, los heptasílabos pueden faltar, etc.) Su uso en Lope es, según Marín, muy tardío: no aparece antes de la tercera época; en cambio, en la última aumenta. Al principio emplea el dramaturgo la variedad de silva sin versos heptasílabos, pero más tarde pasa a la combinación de ambos metros: rima o bien irregularmente, o bien en pareados. Marín observa que la silva aparece sobre todo en diálogos (Marín, 1962: 64).

Excluimos de la sinopsis de los usos métricos de Lope los tercetos, los endecasílabos sueltos, las liras y las canciones, porque estas formas casi no aparecen en Calderón, así que su presentación no tendría mucho valor para la comparación entre ambos dramaturgos.

Pasemos a la comparación. Calderón de la Barca, como seguidor de Lope en el oficio de hacer comedias, retoma su modelo, enlaza con sus propuestas y usos, pero eso no significa que lo imite ciegamente: al contrario, desarrolla la versificación dramática áurea, la pule.

Marín (2000) vuelve sobre el tema de la técnica versificadora en un artículo, dedicándose en él a los usos de Calderón y comparándolos con los de Lope (así enlaza con su estudio anterior). Nos permitimos resumir aquí algunas de sus afirmaciones. Marín ha elegido 18 comedias calderonianas de varios tipos y períodos y 5 autos sacramentales del mismo dramaturgo.

Marín escribe que «frente al criterio corriente de ver la versificación de Calderón simplemente como una reiteración del esquema lopesco, Calderón presenta a menudo notables desvíos en su uso de la polimetría, ampliando el uso de unos metros y eliminando otros, de acuerdo con la mayor cohesión y simplificación de su técnica dramática» (Marín, 2000: 352).



Dice Fernández Guillermo (2008):

Hacia 1625, el teatro en España comienza a entrar en una nueva era, la de la renovación en la continuidad [...] Al joven Calderón corresponderá, entonces, combinar los elementos heredados con su enorme talento para inaugurar la segunda fase de la comedia del Siglo de Oro, que, como la de Lope, formaría una escuela que agrupó a buen número de destacados dramaturgos (Fernández Guillermo, 2008: 106).

Pasemos a la comparación de los usos de Calderón con los de Lope:

En cuanto a las redondillas –que en Lope hemos constatado que aparecen con la mayor frecuencia sobre todo en primeras épocas de su creación dramática y más tarde su uso decae– en el teatro de Calderón no abundan mucho: en las comedias su frecuencia llega al 16%. Según Marín las redondillas calderonianas aparecen ante todo en «diálogos de tipo conflictivo o tenso, donde los personajes muestran tristeza de ánimo, desventuras amorosas, etc.» (Marín, 2000: 355), pero asimismo las encontramos en monólogos y soliloquios de diversos tipos.

El desarrollo más evidente de la versificación calderoniana en comparación con la lopesca consiste en el uso del romance. Este se convierte en la forma más empleada por Calderón que además recibe varias funciones que en Lope desempeñan las redondillas. Dice Fernández Guillermo que «los parlamentos teatrales ganan así, gracias a la rima asonante del romance, un acento más suave, un ritmo más fluido, una atmósfera atenuada, alejada del golpeteo contundente de la redondilla» (Fernández Guillermo, 2008: 108).

En las comedias calderonianas, el 64% de los versos están compuestos en romance, el doble del promedio de las comedias áureas (Marín, 2000: 352). Debido a su alta frecuencia, podemos decir que el romance casi pierde sus funciones dramáticas diversificadoras originales establecidas por Lope: su propuesta de «las relaciones piden los romances» queda superada en el caso de Calderón, quien emplea el romance de manera más bien generalizada, lo desemantiza. Por otro lado, Calderón varía las asonancias de modo que en una comedia casi nunca aparecen dos que coincidan en las mismas vocales; a veces incluso utiliza las asonancias oxítonas (por ejemplo en *El médico de su honra*). También se observa en Calderón la función del romance como indicador formal del final del acto, uso empezado ya por Lope. Constata Marín que en este lugar el romance «viene a servir automáticamente para toda clase de situaciones» (Marín, 2000: 354).

Las décimas en Calderón constituyen el 6,6% de los versos de todas las comedias examinadas por Marín (2000: 355), por lo que están en el tercer lugar en cuanto a su frecuencia. Como hemos dicho, Lope las utiliza más bien en sus etapas posteriores y las reserva sobre todo para los temas amorosos. En el caso de Calderón su uso se diversifica funcionalmente, apareciendo esta forma estrófica tanto en monólogos como en diálogos y ya menos en soliloquios (a pesar de que el soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*, uno de los más famosos, está

compuesto en décimas, se trata de un caso singular); además, en todas las obras analizadas por Marín está presente por lo menos una secuencia de décimas, exceptuando uno de los autos (Marín, 2000: 356).

Apuntan Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1980) que la décima es la estrofa más característica de Calderón:

Las escenas de amor y los soliloquios se vierten en esta afortunada combinación, dotada de una especial rotundidad por artificios estructuradores como la diseminación-recolección. Los parlamentos en décimas se alzan en el teatro calderoniano como una aria o un solo de especial intensidad y lirismo, que se destaca sobre el fondo orquestal que constituyen las demás estrofas (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1980: 368).

Las quintillas aparecen en el 5% de los versos de las comedias calderonianas examinadas por Marín (2000). Sin embargo, en comparación con Lope de Vega, Calderón las utiliza más frecuentemente y las emplea tanto para diálogos como para monólogos; «su uso más frecuente es para diálogo conversacional ordinario, con la sola excepción en estilo culto de *La vida es sueño*», advierte Marín (2000: 356).

Calderón de la Barca utiliza las formas importadas de Italia, basadas en el metro endecasílabo, con una frecuencia muy baja; esto ocurre asimismo en Lope, si comparamos las formas endecasilábicas con las autóctonas, octosilábicas, pero Calderón limita todavía más el número total y la frecuencia de aquellas: casi nunca emplea el terceto y nunca los endecasílabos sueltos o liras; en cambio, encontramos en sus piezas octavas reales, sonetos y silvas.

En cuanto a las octavas reales, Calderón limita su uso en comparación con Lope, pero por otro lado lo especializa más. Aparecen sobre todo en monólogos y no abundan mucho en diálogos (en Lope sí). «Calderón al reducir la proporción de octavas en su sistema versificador, tiende a especializar su uso más que Lope, dedicándolas siempre a asuntos graves, en estilo elevado y más o menos culto, generalmente con altos personajes y eliminando de su función el diálogo ordinario de capa y espada» (Marín, 2000: 357).

Los sonetos aparecen muy poco en los dos dramaturgos, pero, como ya hemos advertido, su fuerza consiste en su singularidad, por ser una forma fija que no forma series. Calderón los utiliza para monólogos de tono grave y estilo culto y para soliloquios de amantes (Marín, 2000: 358).

Además, en algunas obras los sonetos son apareados en forma de diálogo: un personaje pronuncia un poema en esta forma, que constituye su parlamento, y otro personaje le responde en su soneto. Dentro de nuestro corpus hay una obra en que hallamos el soneto apareado, *La dama duende*. Dicen acerca de este tipo Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres: «Su efecto sobre la escena es muy destacable. Al recitar el primero se produce un paréntesis lírico y reflexivo que suspende momentáneamente el dramatismo y el dinamismo de la acción. El espectador vive

con fruición ese momento. Cuando lo cree concluso, un inesperado recitativo renueva la grata impresión» (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1980: 368–369).

La silva adquiere en Calderón mucha importancia, en comparación con Lope. Aparece en todas las comedias analizadas por Marín (2000). Calderón usa esta forma no estrófica para diálogos, para monólogos, en situaciones graves, pero también cómicas.

Fernández Guillermo (2008) le dedica a la forma de silva un artículo y la considera (como indica el título) como «forma métrica clave en la obra dramática de Calderón». Según la investigadora, la silva «representa una alternativa a la retórica cincelada y aprisionada en geometrías del petrarquismo, una fórmula sin trabas ni tradiciones, cauce posible para toda experiencia, reflexión, movimiento imaginativo o sentimiento» (Fernández Guillermo, 2008: 109).

Además, Calderón utiliza la silva como una alternativa a la octava y al soneto, formas de estructura cerrada. Frente a ellas, la silva posibilita mucha más libertad: «Avanza con un movimiento ondulatorio hecho de ascensiones y caídas, alternando libremente el endecasílabo pleno pausado con el heptasílabo rápido, variando el tono y el estilo» (Fernández Guillermo, 2008: 109).

La demostración de una notable importancia de la silva en el teatro de Calderón es el hecho de que en todos los actos de *La vida es sueño* o de *El médico de su honra* aparezca por lo menos una secuencia de esta forma no estrófica.

Resumamos este capítulo citando a Marín (2000):

Puede observarse cómo Calderón tiende a seguir la pauta del último Lope, ampliando la frecuencia de los metros castellanos (especialmente el romance) y consecuentemente diversificando más sus funciones; mientras que al reducir el uso de metros italianos va especializando más su aplicación. Tampoco usa otros metros menores, como los endecasílabos sueltos y las endechas, que Lope también acabó por abandonar hacia el final (Marín, 2000: 358).

Vamos a volver sobre la problemática de la polimetría varias veces, tómese este capítulo como una introducción (muy breve) a ella.

### 2.3 Versología: campo de estudio y confusiones terminológicas

La versología o teoría del verso es una disciplina cuyo campo de estudio se encuentra en la frontera entre la ciencia literaria y la lingüística. Los dos términos se utilizan o bien como sinónimos, o bien el segundo como subyacente del primero, porque la versología puede abarcar también, por ejemplo, la historia del verso. En este estudio vamos a utilizarlos como sinónimos. Es una disciplina descriptiva, no prescriptiva. En el ámbito internacional, los formalistas rusos

(Roman Jakobson, Boris Eichenbaum y otros) empezaron a ocuparse del estudio de verso en el siglo XX y establecieron una tradición que influye en las investigaciones hasta hoy día. La versología checa se basa ante todo en la labor de los estructuralistas y neoestructuralistas del siglo XX (entre otros, Roman Jakobson, Jan Mukařovský, Jiří Levý, Miroslav Červenka, Květa Sgallová o Josef Hrabák). (Ibrahim et al., 2013: 7).

La versología se divide en varias subdisciplinas: 1) la prosodia, que se ocupa de las unidades lingüísticas con un nivel de organización mayor que en el habla no versificada. 2) La métrica, que estudia las normas de organización interna del verso. 3) El estudio del ritmo, que se ocupa de la distribución de las unidades en el verso según la norma métrica. 4) El estudio de la estrofa<sup>10</sup>, que se dedica a la organización de los versos en estrofas y su unión con rimas. Estas subdisciplinas, claro, no las podemos dividir estrictamente, porque hay fenómenos que tenemos que mirarlos desde varios puntos de vista (Ibrahim et al., 2013: 7–8).

Hasta ahora hemos ido definiendo el concepto de la versología según el libro *Úvod do teorie verše* (Ibrahim et al., 2013). Sin embargo, para poder realizar un trabajo comparativo sobre las versificaciones de dos ámbitos lingüísticos y culturales diferentes hay que unificar la terminología y encontrar una base común. Hay muchos términos que se utilizan en diferentes sentidos, como veremos.

Veamos la situación en los países hispanohablantes: allí, la disciplina que se ocupa del estudio de verso tradicionalmente se llama métrica. Tres trabajos llevan el nombre de *Métrica española*: el de Antonio Quilis (1978), el de Domínguez Caparrós (1993) y el de Tomás Navarro Tomás (1991), aunque son libros que tratan todas las cuestiones a las que se dedica la versología, es decir, no se limitan al estudio de «las normas de organización interna del verso»<sup>11</sup>.

Bělič (1999: 96) dice a propósito: «La disciplina que estudia los metros se llama *métrica*. A veces [...] se confunde con la *teoría del verso*. Sin embargo, la métrica no abarca toda la problemática del verso; su objetivo es relativamente estrecho [...], representa, pues, sólo una parte de la teoría del verso.»

Entre los dos campos (la métrica española y la versología) surgen ciertas confusiones terminológicas. Pongamos algunos ejemplos ilustrativos:

- La diéresis: en la métrica española es una licencia que consiste en deshacer el diptongo para contarlos como dos sílabas métricas (Domínguez Caparrós, 1993: 70); en

---

10 En la versología checa se utilizan los términos «rytmika» y «strofika», que podríamos traducir como «rítmica» y «estrófica», pero en español no nos encontramos con tales conceptos, por lo tanto nos contentamos con las perífrasis de «estudio del ritmo» y «estudio de la estrofa».

11 Domínguez Caparrós sí define la métrica como «disciplina que se encarga de estudiar las normas y principios que organizan la versificación, es decir, las reglas por las que se rige el verso, sus clases y combinaciones» (Domínguez Caparrós, 1993: 15), pero a pesar de ello se ocupa en su trabajo (titulado *Métrica española*) también de fenómenos que pertenecen al campo más general de versología.

## 2 Segunda parte: conceptos generales

la versología (checa), «diereze» es una frontera entre palabras que coincide con la frontera entre los pies<sup>12</sup> (Ibrahim et al., 2013: 42).

- La cláusula: en la métrica española es un sinónimo para el pie rítmico (Domínguez Caparrós, 1993: 87); en la versología (checa), «klauzule» es el último pie del verso (Ibrahim et al., 2013: 40). Advertimos que en este estudio vamos a emplear el término «cláusula» en el sentido que le da la versología. Así lo hace también por ejemplo Bělič (1999: 104).
- Las diferencias metodológicas entre la métrica española y la versología moderna causan graves discrepancias en el análisis del ritmo acentual: mientras que en la métrica española existen varios métodos del análisis del ritmo (Domínguez Caparrós, 1993: 87–92), en la versología (checa) se trabaja con correspondencias entre el metro y el ritmo (Ibrahim et al., 2013: 36).

Se ve, pues, que ni la terminología ni los métodos del análisis de verso están en absoluto claros ni unificados en el ámbito internacional<sup>13</sup>. Sin embargo, para un trabajo que trata la problemática del verso desde un punto de vista comparativo es fundamental poner las cosas en orden. Por lo tanto, en los próximos apartados, que van a ocuparse de la comparación de los sistemas de versificación, vamos a ir definiendo al mismo tiempo los conceptos necesarios para el análisis y homogeneizar así la terminología. La comparación va a formar después una base sobre la que va a desarrollarse el propio análisis del verso de los originales y de las traducciones.

### 2.3.1 Prosodia

Para poder comparar satisfactoriamente los sistemas de versificación checos con los españoles<sup>14</sup> hay que enfocar primero la prosodia de ambos idiomas, porque esta constituye la base lingüística en que se forman las versificaciones.

La prosodia (en el sentido en que utilizamos el término en este texto) es «una disciplina versológica que se ocupa de las unidades lingüísticas, que en el verso tienen un nivel de organización más alto que en el habla no versificada (es decir, están sujetas a la ritmización)<sup>15</sup>» (Ibrahim et al., 2013: 17).

---

12 La definición vale solo para la versificación silabotónica; en la cuantitativa y en la silábica el término adquiere diferentes sentidos (Ibrahim et al., 2013: 18, 24).

13 Maxim Shapir (2012: 373) constata que tampoco en la versología rusa la situación queda clara: dice que no existen dos manuales o diccionarios diferentes que ofrezcan las mismas definiciones de un mismo concepto versológico, ni siquiera los más simples (rima, estrofa).

14 Utilizamos el plural de «sistemas checos» y «españoles», ya que en una lengua pueden coexistir varias versificaciones, dependiendo de las condiciones internas (lingüísticas) y de las influencias externas (Ibrahim et al., 2013: 17).

15 «Versologická disciplína zabývající se jazykovými jednotkami, které ve verši vykazují větší míru organizovanosti než v neveršované řeči (tzn. podléhají rytimizaci).»

Sin embargo, el término se usa también en otras acepciones: la prosodia como una rama de la fonética estudia los fenómenos lingüísticos en el nivel suprasegmental; en la ciencia literaria se utilizaba el término como sinónimo de toda la teoría del verso (Ibrahim et al., 2013: 17). En este estudio vamos a seguir la acepción versológica.

La sílaba checa dispone de cantidad fonológica. Es un rasgo según el que es posible distinguir el sentido («drahá» vs. «dráha»). El número de sílabas largas en una palabra no está limitado; la cantidad checa puede estar en cualquier sílaba de una palabra. Es un rasgo segmental: se relaciona solo con las vocales. No depende del acento (Ibrahim et al., 2013: 14).

El acento checo es una prominencia<sup>16</sup> de una sílaba dentro del grupo rítmico<sup>17</sup>. Es inicial, es decir, está siempre en la primera sílaba de la palabra (pero no necesariamente del grupo rítmico). No tiene función fonológica, a diferencia de la cantidad, pero sí puede tener la función delimitativa: ayuda a distinguir el principio de la palabra en los casos como «je den» y «jeden». El acento se desplaza de su lugar originario a la preposición monosilábica primaria<sup>18</sup>, si esta se encuentra delante de la palabra que lo pierde. Sin embargo, cuanto más larga es la palabra precedida de la preposición, tanto más fuerte se hace la tendencia a quedarse el acento en la palabra originaria (y no moverse a la preposición)<sup>19</sup> (Ibrahim et al., 2013: 15). Compárense los grupos «´do kina» y «do ´intergalaktického ´prostoru»<sup>20</sup>. En el segundo de los casos, la palabra de siete sílabas se quedaría con su acento casi seguramente, mientras que en el primero es normal trasladar el acento a la preposición.

Las palabras monosílabas pueden ser bien tónicas, bien inacentuadas, dependiendo de su categoría morfológica y de su contexto. Si el monosílabo es autose-

16 No vamos a dedicarnos a la naturaleza del acento checo; para más información véase Palková, 1994: 278–279.

17 Bělič (1999: 30), citando a Navarro Tomás, habla sobre el «grupo de intensidad» y explica el término como un conjunto de sonidos que se subordinan a un acento; puede ser una palabra con acento o una palabra con acento acompañada de otras palabras sin acento (proclíticas o enclíticas). En este estudio preferimos el término de «grupo rítmico» (Cantero Serena, 2002: 52), y lo empleamos como traducción del «přízvukový takt» checo. Según Palková (1994: 277) es una unidad lineal constituida por una sílaba acentuada y cierto número de inacentuadas. También puede constituir la una sílaba tónica única.

18 Son las siguientes: *bez, dle, do, ke, ku, na, nad, o, ob, od, po, pod, pro, před, přes, při, se, u, ve, vně, za, ze, zpo* (Ibrahim et al., 2013: 15).

19 Véase Zeman, 1980. El autor realiza su investigación en un grupo de locutores de la radio y comprueba que el acento se queda en su lugar originario en el caso de palabras largas, dependiendo el número de sus sílabas del hablante. En el caso de palabras de cinco sílabas el acento se queda en casi un 37% de los casos, y si tienen todavía más sílabas (no existen muchas palabras así), la tendencia es más fuerte. La explicación de Zeman es que mediante este recurso se eliminan los grupos rítmicos demasiado largos, que se pronuncian difícilmente.

20 El signo «´» delante de la palabra indica el acento.

mántico, tiende a llevar acento; si es sinsemántico, tiende a quedarse sin acento (son palabras como *mi, mě, mu, ti, tě, si, -li* etc.; y formas del verbo *být* en función del verbo auxiliar como *jsem, jsi..., bych, bys* etc.) (Ibrahim et al., 2013: 15). Los monosílabos no acentuados se unen a la palabra vecina, se convierten en sus clíticos. Un solo monosílabo puede estar en proclisis («jak ´vidíš»); si una palabra va precedida de más de un monosílabo, solamente el que se encuentra junto a ella está en proclisis, el resto forma parte de un grupo rítmico autónomo («´jak to ´vidíš»). La enclisis puede estar constituida por varios monosílabos inacentuados («´zjistil-li to»).

El español no tiene la cantidad fonológica, a diferencia del checo, pero sí el acento, que es capaz de distinguir entre significados: «ánimo»/«animo»/«animó». Con este carácter se acerca más al acento inglés o ruso, que también tienen función distintiva, pero son todavía más fuertes, por lo que tienen la capacidad de reducción de las sílabas inacentuadas (Bělič, 1999: 127).

A continuación, el acento español es libre, con ciertas limitaciones: siempre está en una de las tres últimas sílabas, si no se trata de un sintagma compuesto («déjase-lo», «explícame-lo» etc.) En el hecho de ser libre también se parece el acento español más al inglés o ruso y se aleja del checo. En cuanto a la función delimitativa, esta es bastante reducida en el caso del español, lo que se debe a su libertad. El acento checo posee una capacidad delimitativa mucho más fuerte (teniendo posición fija, inicial), al igual que el francés (que también tiene posición fija, pero marca los finales de palabras). (Bělič, 1999: 129).

En el español llevan acento el sustantivo, el adjetivo, el pronombre tónico, los numerales (en el caso de los numerales compuestos, el primer elemento no se acentúa), el verbo, el adverbio y el adverbio relativo interrogativo. Los adverbios compuestos en *-mente* llevan dos acentos (Qulis, 1978: 20–22).

Para el ritmo del verso español es esencial la fonología oracional (hasta ahora nos hemos movido en el nivel de la fonología de la palabra): la entonación, la pausa y el acento oracional: este, según Bělič (1999: 133), «estilizado rítmicamente, aparece en el verso como acento final y desempeña el papel de acento principal».

El último acento en el verso español es, pues, fundamental. En el verso checo, por otro lado, el papel de este es mucho menos importante como veremos más tarde. En la mayoría de los casos, las palabras españolas son llanas (Volek, 1970: 141), por lo que se estableció la convención de fijar el acento paroxítono como una constante. En el fondo de esta constante se hacen equivalentes los finales agudos y esdrújulos con los llanos. En palabras de Domínguez Caparrós (1993: 71): «si un verso termina en palabra aguda, se añade una sílaba más para determinar el número de sílabas métricas. Si termina en esdrújula, se resta una sílaba, que, ateniendo a lo que ocurre en la rima asonante, es la sílaba postónica. [...] El final llano es el modelo, el que fija el número de sílabas, que da nombre al verso.»

En el final del verso, por lo tanto, estriba una gran diferencia entre el verso español y el checo: el español neutraliza<sup>21</sup> la oposición entre los versos femeninos y los masculinos que el verso checo sí utiliza y es uno de sus recursos más importantes, como veremos.

Otra diferencia consiste en la presencia de la oclusión<sup>22</sup> en el idioma checo. Gracias a ella, el hablante checo no tiene casi ningún problema a la hora de identificar la frontera entre palabras o grupos rítmicos; estas se pronuncian separadamente. En el español entra en juego la sinalefa: «Cuando una palabra termina en vocal (o vocales) y la siguiente comienza por vocal (o vocales), se computan, junto con las consonantes que formen sílaba con ellas, como una sola sílaba métrica» (Quilis, 1978: 42).

En el español difiere, pues, la sílaba métrica de la fonológica, «producto del análisis fonológico» (Domínguez Caparrós, 1993: 64); mientras que en el checo la sílaba métrica es idéntica a la fonológica. Además de la sinalefa, que es natural en la pronunciación del español<sup>23</sup>, hay que tomar en cuenta las llamadas licencias métricas, que también influyen en el recuento. Son el hiato o la dialefa –que se opone a la sinalefa en el hecho de separar las sílabas final y principal de las palabras contiguas– y la sinéresis y diéresis<sup>24</sup>, que unen y separan, respectivamente, las sílabas en el interior de las palabras.

Las dos lenguas difieren también en el carácter de los diptongos (y triptongos, en español). Mientras que el español dispone de un notable repertorio de diptongos y triptongos<sup>25</sup>, el checo conoce un solo diptongo, *ou*<sup>26</sup>. Los diptongos (y triptongos, en español) se cuentan en los dos idiomas como única sílaba.

### 2.3.2 Sistemas de versificación

El sistema de versificación o sistema prosódico es «el conjunto de normas versales que corresponden a un mismo principio prosódico, es decir, organizan los

21 Aunque mantiene la capacidad de matización (Volek, 1970: 141).

22 Esta, sin embargo, no es obligatoria en checo, como advierte Bělič (1999: 135).

23 Aunque en el verso se la utiliza también como licencia: se da por ejemplo entre palabras separadas por coma o punto o en el teatro del Siglo de Oro, donde aparece entre réplicas partidas (Domínguez Caparrós, 1993: 68).

24 En la métrica española, como ya hemos advertido, el término tiene un significado diferente que en la versología checa.

25 Los diptongos son: *ie, ia, ue, io, ua, ai, ei, ui, au, eu, iu, ui, uo, ou*; triptongos: *iai, iei, uai, uei*. (Bartoš, 1960: 125).

26 Aunque en los préstamos nos encontramos también con el diptongo *au* («auto», «aplaus», «kaučuk») o, con poca frecuencia, *eu* («leukémie»).



elementos rítmicos y aprovechan las condiciones, las propiedades rítmicas de la lengua de un mismo modo específico» (Bělič, 1999: 261).

En la teoría del verso se cuenta con los siguientes sistemas: el silábico, que somete a norma el número de sílabas del verso; el tónico, que trabaja con la oposición entre la sílaba acentuada e inacentuada; el silabotónico, que combina los principios de los dos sistemas precedentes; el cuantitativo, cuya oposición básica es entre las sílabas largas y breves; y el tonal, que somete a norma el acento melódico.

		Oposición de los rasgos suprasegmentales			
		No funciona	Sílaba acentuada/ no acentuada	Sílaba larga/breve	Un tono concreto/los demás tonos
Número de sílabas	Funciona	Silábico	Silabotónico	Silabocuantitativo	Tonal
	No funciona	-	Tónico	Cuantitativo	-

**Tabla I:** Sistemas de versificación. Tomado de Ibrahim et al., 2013: 17. Los autores trabajan con la tabla de Červenka (2006: 16), pero modifican su terminología.

La tabla presenta los sistemas de versificación desde el punto de vista prosódico. Las versificaciones difieren según los rasgos suprasegmentales cuyas oposiciones se consideran relevantes. La distinción entre los sistemas silabocuantitativo y cuantitativo no es importante para nuestro propósito. El sistema tonal, característico sobre todo de lenguas orientales, tampoco va a interesarnos.

Asimismo, es importante advertir que las versificaciones suelen contar con las formas relajadas<sup>27</sup>. En ellas, según Levý (1998: 262), se libera el principio rítmico secundario: la distribución de los acentos en el silabotonismo checo o el número de sílabas en el silabotonismo inglés. Pero también el verso irregular de los cantares de gesta, en la que oscila el número de sílabas, podemos considerarlo como una forma relajada del silabismo (antes de su constitución por el mester de clerecía). El verso libre de diferentes literaturas es también una forma relajada porque se basa en la versificación original, pero la decanoniza.

A continuación vamos a ocuparnos de las demás versificaciones presentadas en la tabla I.

Pero antes de hacerlo nos permitimos una digresión comparativa. Si repasamos la literatura hispánica, nos encontramos con unas confusiones que no podemos dejar aparte. Los autores de trabajos de métrica española sistematizan las versificaciones de maneras diferentes de la que acabamos de presentar.

<sup>27</sup> En checo, «uvolněný verš».

## 2.3 Versología: campo de estudio y confusiones terminológicas

Por ejemplo, Isabel Paraíso (2000: 29–41) habla de los siguientes sistemas, que, en sus palabras, «han caracterizado a diversas culturas en alguna época importante de su historia, y que han dejado su huella en la métrica española»: versificación paralelística, cuantitativa, acentual, irregular (ametría y fluctuación), silábica (o métrica). Lo que pasa es que Paraíso parte de la realidad española, presenta los sistemas que se reflejan en la métrica española y lo hace de una forma muy comprensible y clara, pero no es posible considerar su sinopsis como relevante desde el punto de vista comparativo.

La versificación paralelística, característica del verso de la Biblia, trabaja con los paralelismos entre las partes del verso divididas por cesura(s). Sin embargo, en este estudio no podemos contar con el sistema paralelístico, ya que no ritmiza ningún elemento prosódico; en la versología estructuralista, que se basa en los rasgos fonológicos, no tiene cabida el rasgo semántico de paralelismos de ideas.

La versificación acentual de Paraíso (2000: 37–39) somete a norma la oposición entre las sílabas tónicas y átonas. Pero, en el enfoque versológico, lo mismo hacen tanto el sistema tónico como el silabotónico, que Paraíso no distingue. A continuación nos encontramos en el libro de esta autora con la versificación irregular que abarca la ametría y la fluctuación. La ametría es característica por ejemplo para el verso del *Cantar de Mio Cid*, donde las medidas silábicas varían. La versificación fluctuante es aquella que «se apoya simultáneamente en el número de acentos por verso y también en el metro, pero no entendido éste de manera rigurosa, sino como aspiración o tendencia» (Paraíso, 2000: 40). Sin embargo, no pueden considerarse estas categorías como sistemas versificatorios, ya que no trabajan con la sistematización de rasgos, sino con la desviación de una norma. En la versología, tales desviaciones se consideran como pasos entre la norma y el verso libre.

Por último, la versificación silábica es la que Paraíso (2000: 41) llama sinonímicamente como «métrica». Lo hace porque en la métrica española predomina el verso silábico, que somete a norma el número de sílabas por verso. Sin embargo, nosotros no podemos considerar los términos «silábica» y «métrica» como sinonímicos, ya que trabajamos con una nomenclatura distinta: métrico es el verso que coincide rítmicamente con una norma establecida por el metro, dentro del marco de ciertas reglas; así, un verso puede ser métrico o amétrico dentro de cualquier sistema de versificación (ya sea el silábico, ya sean los demás).

Domínguez Caparrós (1993: 45–59) ya se acerca más a la concepción de los sistemas de versificación que nosotros preferimos: enumera la versificación cuantitativa grecolatina, la tónica, la silábica, y la de aliteración y paralelismo. Dentro de la categoría del sistema tónico distingue el tonismo «sin regularidad alguna» (que es nuestro sistema tónico) y el «combinado con el número de sílabas» (nuestro silabotónico; el autor luego también utiliza este término). En la categorización de Domínguez Caparrós nos hallamos otra vez con el sistema paralelístico, que nosotros omitimos por no basarse en los rasgos prosódicos.

Después, ofrece el estudioso un panorama de versificaciones hispánicas: distingue la regular, que abarca el silabismo y el silabotonismo, y la irregular, dentro de la que incluye la tónica (dividida en la acentual y en la silabotónica de cláusulas), la fluctuante, la cuantitativa y la libre. Los términos de «regular» e «irregular» los utiliza el autor en el sentido de la regularidad en cuanto al número de sílabas, así que otra vez parte de la realidad española silábica al categorizar los sistemas. No es incorrecto si determina anteriormente su campo de interés: la métrica española. Por otro lado, desde el punto de vista comparativo hay que trabajar con un sistema de conceptos que convenga a todas las modalidades, o por lo menos tanto a la realidad española como a la checa.

Volvamos pues al enfoque versológico que hemos ofrecido en el principio de este capítulo. Vamos a tratar de describir los sistemas versificatorios checos y españoles.

En la historia de la literatura checa nos encontramos con diferentes sistemas de versificación. La versificación silábica, quizá la más antigua de las lenguas indoeuropeas, se empleaba también en el idioma checo y predominaba hasta el siglo XIX, cuando Josef Dobrovský inició su reforma prosódica. Consistió en regularizar la distribución de acentos en el verso, lo que causó el paso al verso silabotónico (Ibrahim et al., 2013: 108).

En 1818 publicaron Pavel Josef Šafařík y František Palacký *Počátky českého básnictví, obzvláště prozodie*. En este tratado los autores se opusieron a la reforma prosódica de Dobrovský y trataron de introducir el verso cuantitativo<sup>28</sup>. Partieron de la naturaleza de la cantidad checa, que es fonológica, pero su intento supuso un fracaso<sup>29</sup>; el sistema cuantitativo no arraigó en la literatura checa, aunque podemos encontrar unas pocas muestras brillantes de su uso (Ibrahim et al., 2013: 108).

El resto del siglo XIX es característico por el acercamiento del verso silabotónico al silábico y luego de vuelta a un mantenimiento más riguroso de la norma silabotónica (los grupos de Májovci, Lumírovci y Ruchovci). A finales del siglo se introduce el verso libre, que más tarde, en el siglo XX, empieza a ser el dominante e incluso no marcado (Ibrahim et al., 2013: 109).

Respecto al verso español, las primeras muestras están escritas en el verso fluctuante o amétrico del mester de juglaría medieval<sup>30</sup>, que se «regulariza» más tarde con el mester de clerecía. En el *Libro de Alexandre* encontramos una mención ex-

---

28 Sin embargo, ya desde la época del Humanismo existían tales propuestas.

29 Como explica Palková (2012: 346), la versificación cuantitativa no se pudo imponer en el checo porque el hablante «corriente» no sabe percibir la alternancia regular de las sílabas largas y breves en el verso. Es porque la cantidad es rasgo distintivo del fonema, no de la sílaba.

30 Bělič (1999: 286–309), después de unas observaciones eruditas, admite la posible existencia del verso tónico en los cantares de gesta y en el verso lírico medieval, si se trata de versos cantables.

plícita<sup>31</sup> de la preferencia del silabismo, que opone la nueva manera culta de hacer versos a la antigua, la popular.

En el siglo XVI ocurrió otra «revolución» del verso español, ya que se adoptaron –gracias a Juan Boscán y Garcilaso de la Vega–, las formas italianas. El endecasílabo de origen italiano ya podemos considerarlo, de acuerdo con Volek (2006: 54), como una especie de silabotónico, aunque se trata de silabotonismo asimétrico: el verso no lo constituye una cadena de pies idénticos, sino que se se someten a norma variantes rítmicas con ciertas distribuciones de acentos fijas. Sin embargo, Volek (2006) considera también el verso de Juan de Mena como silabotónico; concretamente se trata de su «verso de arte mayor», el dodecasílabo compuesto de dos hemistiquios: cada hemistiquio consta de dos pies anfibráquicos. Otra muestra del silabotonismo en la literatura hispánica la representa el verso de los modernistas del siglo XIX. Como ejemplos podemos nombrar el *Nocturno* de José Asunción Silva o muchos poemas de Rubén Darío.

Hoy día predomina el verso libre, al igual que en la literatura checa.

En los resúmenes que acabamos de presentar demostramos que en las literaturas escritas en checo y en español se hicieron camino varios sistemas de versificación; algunos convivían al mismo tiempo, algunos fueron abandonados. Pero lo que es importante es mencionar que es normal la coexistencia de varias versificaciones en las tradiciones literarias.

Además es importante destacar que las fronteras entre las versificaciones no son fijas, hay un *continuum* entre ellas. Tomemos como ejemplo el sistema silabotónico. Es muy diferente el silabotonismo checo del silabotonismo inglés: Kenneth L. Pike afirma que es posible dividir las lenguas según la organización rítmica en dos grupos, *stress-timed rhythm* y *syllable-timed rhythm*. En el primero la medida del tiempo es el grupo rítmico, mientras que en el segundo es la sílaba. El inglés es el típico representante del *stress-timed rhythm*, porque el acento de esta lengua es muy fuerte y tiene la capacidad de reducir las sílabas átonas en cuanto a la cantidad y calidad. Por lo tanto el verso silabotónico inglés tiende a cierta liberación del número de sílabas: por ejemplo, en algunos versos blancos de Shakespeare oscila el número de sílabas, porque se fundan en la isocronía de los grupos rítmicos. El checo representa el *syllable-timed rhythm* (al igual que el español), que se basa en la isocronía silábica. Levý entonces advierte que el verso checo, aunque se considera como silabotónico, es «menos silabotónico» que el inglés y se acerca al silabismo; el verso inglés, por otro lado, tiende al tonismo (Levý, 1998: 257–260).

---

31 Mester traigo fermoso, non es de juglaría  
 mester es sin pecado, ca es de clerezía,  
 fablar curso rimado por la cuaderna vía  
 a **sílabas cuntadas**, ca es grant maestría.  
 (Anónimo, *Libro de Alexandre*).

En los siguientes apartados vamos a dedicarnos más detalladamente a las versificaciones que son relevantes para nuestro estudio, es decir para la comparación entre el verso original de las comedias de Calderón y el de sus traducciones. En el campo español nos va a interesar el silabismo (versos de arte menor) y el silabotonismo (versos de arte mayor). En el campo checo vamos a dedicarnos solamente al silabotonismo, ya que, como veremos, el verso de las traducciones suele ser silabotónico.

### 2.3.3 El silabotonismo checo moderno<sup>32</sup>

Este capítulo resume algunos postulados de los autores del *Úvod do teorie verše* (Ibrahim et al., 2013: 29–49). Los ejemplos de este libro los sustituimos por algunos sacados de varias traducciones de *La vida es sueño*.

El verso checo recibe las denominaciones de los pies del repertorio grecolatino, transformándolos al silabotonismo de manera que el rasgo suprasegmental de la cantidad fue cambiado por el de la acentuación. Son el troqueo, el yambo y el dáctilo. El anfibraco checo constituye un capítulo problemático que no intentaremos solucionar en este lugar (en las traducciones de Calderón no vamos a encontrarnos con él).

Las medidas<sup>33</sup> del verso silabotónico checo moderno son las siguientes:

#### Medidas de dos tiempos<sup>34</sup>

Yambo (Y):	$W_0 S_1 W_1 S_2 \dots S_n (W_n)$
Troqueo (T):	$S_1 W_1 S_2 W_2 \dots S_n (W_n)$

#### Medidas de tres tiempos

Dáctilo (D):	$S_1 V_1 W_1 S_2 V_2 W_2 \dots S_n ((V_n) W_n)$
Dáctilo con anacrusis (Dan):	$W_0 S_1 V_1 W_1 S_2 V_2 W_2 \dots S_n ((V_n) W_n)$

#### Medidas logaédicas<sup>35</sup>

Dactilotroqueo (DT):	$S_1 (V_1) W_1 S_2 (V_2) W_2 \dots S_n ((V_n) W_n)$
DT con anacrusis (DTan):	$W_0 S_1 (V_1) W_1 S_2 (V_2) W_2 \dots S_n ((V_n) W_n)$ <sup>36</sup>

(Tomado de Ibrahim et al., 2013: 30)

<sup>32</sup> En checo, «Novočeský sylabotónismus» (Ibrahim et al., 2013: 29). La traducción al español, no literal, es nuestra.

<sup>33</sup> En la versología moderna se distingue entre los términos de medida («rozměr») y metro («metrum»). El metro es, por ejemplo, el yambo. La medida es, por ejemplo, el yambo de cinco pies o el yambo de cinco pies femenino/masculino.

<sup>34</sup> En checo, «dvoudobý rozměr».

<sup>35</sup> Son las que combinan varios metros, en checo «logaedické».

<sup>36</sup> Utilizamos la notación internacional para los símbolos de posiciones fuertes y débiles del metro: «S» («strong»), «W» («weak»), «V» (el primer tiempo débil en el dáctilo). Sin embargo, en la abreviación de los metros empleamos las letras según la transcripción española: así que el yambo es «Y» y no «J», como en la versología checa. De la misma manera abreviamos también la palabra «femenino»: «f»

Las posiciones entre paréntesis son facultativas: si la W final en las medidas de dos tiempos queda vacía, se trata de la variedad masculina («m»), si no, es femenina («f»). En las medidas de tres tiempos se añade una variedad más, la acataléctica («a»): ocurre así si la cláusula se mantiene entera ( $S_n V_n W_n$ ).

Ejemplos de notación de algunas medidas silabotónicas:

$S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3 S_4 W_4 = T4f$  (tetrámetro trocaico femenino).

$W_0 S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3 S_4 W_4 S_5 = Y5m$  (pentámetro yámbico masculino).

A continuación, vamos a describir brevemente la correspondencia entre la lengua y el metro, para lo cual sirven las llamadas reglas de correspondencia. Miroslav Červenka (2006) es el autor que elaboró la teoría para la descripción del verso checo, pero en este lugar seguimos apoyándonos sobre el esquema de Ibrahim et al. (2013). Nos concentramos solamente en los metros de dos tiempos (T, Y), porque en las traducciones de Calderón no hallamos los de tres tiempos.

Las posiciones S pueden realizarse con una sílaba tanto acentuada como átona:

Jestli mé by utrpení

X x x x Xx x x

$S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3 S_4 W_4$

(*La vida es sueño*, trad. Vrchlický, 1900)

Las posiciones fuertes  $S_2$  y  $S_4$  quedan ocupadas por las sílabas átonas, por lo tanto el verso coincide con la regla.

Las posiciones W pueden realizarse no solo con una sílaba átona, sino también con un monosílabo tónico, con excepción de la posición final en los versos femeninos.

Můj meč nikdo nezneuctí

x X X x X x x x

$S_1 W_1 S_2 W_2 S_3 W_3 S_4 W_4$

(*La vida es sueño*, trad. Hořejší, 1965)

El verso tiene acentuada la segunda sílaba, débil, pero la palabra que lleva el acento es monosílaba, entonces la siguiente posición fuerte puede ser realizada con sílaba tónica; el verso «a nepozná nadosmrti» (*La vida es sueño*, trad. Mikeš) es, según las reglas de correspondencia, amétrico, ya que la palabra «nepozná» no es monosílaba. Sin embargo, esto no significa que tales versos no aparezcan en algunos poetas o traductores: vamos a ver por ejemplo que Mikeš actualiza su expresión mediante los versos de ritmo que no respeta las reglas del tetrámetro trocaico. Las reglas de correspondencia se basan en los análisis estadísticos de un corpus muy extenso y tienen carácter descriptivo, no prescriptivo. El hecho de

---

(y no «ž», «ženský»). En las medidas de tres tiempos, la abreviación de «předrážka», «p», la sustituimos por «anacrusis», «an». La «a» ya está reservada para indicar la variedad acataléctica.

que algún autor las desobedezca es signficante de su estilo, no se puede considerar como una «falta de habilidad para versificar bien».

En cuanto al principio versal del yambo, la cuestión se complica: como los monosílabos –que son necesarios para realizar la primera posición débil– forman parte de un 10% del diccionario rítmico checo, los poetas suelen permitirse una «licencia» que consiste en empezar el verso con un pie dactílico (o, mucho menos frecuentemente, con un grupo rítmico de cinco sílabas):

Udělej něco, dokud ještě žije!  
 X x x X x X x X x X x  
 W<sub>0</sub>S<sub>1</sub>W<sub>1</sub>S<sub>2</sub>W<sub>2</sub>S<sub>3</sub>W<sub>3</sub>S<sub>4</sub>W<sub>4</sub>S<sub>5</sub>W<sub>5</sub>  
 (*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

Las primeras tres posiciones las ocupa el pie dactílico, por lo tanto la primera sílaba es tónica, la segunda átona. Se trata de un procedimiento legítimo según las reglas de correspondencia. Vamos a ocuparnos más detalladamente de esta problemática en el capítulo 3.4.

En las reglas de correspondencia y en los ejemplos podemos observar, por tanto, que un verso concreto no siempre coincide en cuanto a la distribución de las sílabas acentuadas e inacentuadas con el metro, el esquema. Por lo tanto se distinguen dos niveles: el de metro y el de ritmo. Es posible encontrar dos poemas del mismo metro, que, sin embargo, tienen realizaciones concretas muy diferentes.<sup>37</sup>

El final del verso se llama cláusula en la versología (nos apartamos entonces del significado de esta palabra en la métrica española). Puede ser bien masculina (...S), bien femenina (...SW), bien acataléctica en las medidas de tres tiempos (...SVW). En estas posiciones puede variar la distribución de los acentos según las reglas de correspondencia, así que el final del verso puede ser oxítono<sup>38</sup> o proparoxítono en las medidas de dos tiempos masculinas; y paroxítono o formado por un grupo rítmico de cuatro sílabas con acento en la primera en las medidas de dos tiempos femeninas.

A continuación consideramos importante mencionar el concepto de diccionario rítmico. Es el repertorio de palabras o grupos rítmicos de *n*-sílabas en una lengua concreta. En el diccionario rítmico checo predominan los grupos de dos

37 Domínguez Caparrós (1993: 42–43) hace referencia a Roman Jakobson, quien ofreció los conceptos de modelo de verso, ejemplo de verso, modelo de ejecución y ejemplo de ejecución. Los primeros dos se corresponden con los de metro y ritmo. Es decir, el poeta primero elige un metro que considera semánticamente relevante para su texto. Luego escribe sus versos que cumplen más o menos con la prescripción del metro. Las reglas de correspondencia nos dicen hasta qué medida son regulares sus versos o hasta qué medida se acercan hacia la ametricidad. Jakobson cuenta también con la participación del lector u oyente: el modelo de ejecución es la idea del lector cómo leer los versos; es digamos el conjunto de reglas de correspondencia individual. El ejemplo de ejecución es la interpretación real del poema por el lector.

38 Oxítono: con acento en la última sílaba; paroxítono: con acento en la penúltima sílaba; proparoxítono: con acento en la antepenúltima sílaba.

(Xx, aprox. 40%) y tres (Xxx, 35%) sílabas. Los de cuatro sílabas (Xxxx) tienen una frecuencia de 15% y los de una y cinco o más sílabas, en conjunto, 10%. (Ibrahim et al., 2013: 43)

Enfoquémonos solo en las medidas de dos tiempos, dejando aparte las de tres: el diccionario rítmico checo teóricamente no evita ninguna posibilidad: como la posición S puede estar ocupada también por una sílaba átona, es posible el uso de cualquier grupo rítmico parisílabo. Los grupos del número impar se utilizan por ejemplo en el principio versal del yambo, como ya hemos dicho, o en las cláusulas masculinas. En las realizaciones concretas de los poetas, sin embargo, podemos observar cierta estilización del material lingüístico, en comparación con las posibilidades del diccionario rítmico: hay más grupos de dos sílabas debido a la tendencia a acentuar las posiciones S; por el contrario, hay menos grupos de tres sílabas por la tendencia a desacentuar las posiciones W: la mayoría de las palabras trisílabas se reúnen con un enclítico formando un grupo de cuatro sílabas (Ibrahim et al., 2013: 44).

En las posiciones S podemos observar los fenómenos de la disimilación progresiva y regresiva. Si alguna posición S la ocupa una sílaba inacentuada, es muy probable (por la frecuencia de grupos de  $n$ -sílabas en el diccionario rítmico checo) que las posiciones S vecinas se realicen con sílabas tónicas. La curva de disimilación, que se adquiere con análisis estadístico, muestra la tendencia del verso checo. Por ejemplo, en el metro trocaico, la  $S_1$  suele ser más fuerte (es decir, el porcentaje de su realización con una sílaba tónica es mayor) que la  $S_2$ , la  $S_3$  suele ser más fuerte que la  $S_2$ , pero ya menos que la  $S_1$ , etc. De esta manera opera la disimilación progresiva desde el principio del verso (Ibrahim et al., 2013: 46–47).

La disimilación regresiva afecta al resto del verso desde su penúltima posición S hacia la izquierda, pero solo en los versos masculinos, cuya cláusula requiere o bien un grupo de tres sílabas (cláusula proparoxítona), o bien un grupo de dos sílabas seguido por un monosílabo acentuado (cláusula oxítona). Entonces en los versos masculinos de número par de pies las dos tendencias obran en coincidencia, mientras que en los masculinos de número impar se oponen<sup>39</sup> (Ibrahim et al., 2013: 46–47).

#### 2.3.4 El silabismo y el silabotonismo españoles

Más arriba hemos advertido que durante la historia de las literaturas hispánicas aparecen varios sistemas de versificación: el prevaleciente silábico, pero también el silabotónico de distintos caracteres e incluso el tónico, aunque acerca de su existencia se sigue discutiendo. En este capítulo nos limitamos a la descripción de

39 Para más información véase Červenka, 2006: 140–141.



los sistemas que son relevantes para nuestro análisis: el silabismo del verso de arte menor –representado en las comedias auriseculares sobre todo por el octosílabo y el heptasílabo– y el silabotonismo del verso de arte mayor (el endecasílabo).

Para desarrollar el problema del silabismo, presentaremos brevemente el verso francés, que es comparable con el español por pertenecer a la misma rama de lenguas romances. El verso francés se considera puramente silábico. Tiene el acento léxico fijo, bastante débil y sin valor fonológico; cae en la última sílaba del grupo rítmico o en la penúltima si en la última aparece la *e* muda. Añade Bělič (1999: 322): «No desempeña un papel autónomo: sólo señala, como elemento acompañante, el límite de palabra/grupo rítmico».

El verso francés se aprovecha predominantemente de la fonología oracional. Su constante métrica es, pues, el número de sílabas invariable. El representante típico de esta versificación es el alejandrino, que consta de dos hemistiquios de seis sílabas. La preferencia por los versos largos es un recurso para poder desautomatizar el efecto mecánico, porque permiten una mayor variación en el interior del verso (Bělič, 1999: 315–316).

También el verso silábico español se basa en la fonología oracional, es decir, el número de sílabas constante<sup>40</sup> es una condición esencial. Pero sus acentos interiores son más perceptibles que en el francés y, por ser fonológicos, tienen una relevancia semántica. El acento final, que en el verso francés –muchas veces junto con la rima– constituye una señal demarcativa, influye en el verso español en la repartición de los demás acentos en el verso debido a la disimilación regresiva. Según Bělič (1999: 335), el acento final francés no tiene este poder, o por lo menos resulta reducido.

Para la versificación silábica «pura» valen solo dos reglas: que el número de sílabas sea constante y que después de un número de sílabas concreto aparezca una frontera entre palabras. En la poesía checa se cultivó el verso silábico hasta finales del siglo XVIII. Citemos dos versos que consideramos relevantes para comparar el silabismo antiguo checo con el silabismo español:

Jen jednoho jest potřebí,

o<sub>1</sub> o<sub>2</sub> o<sub>3</sub> o<sub>4</sub>#o<sub>5</sub> o<sub>6</sub> o<sub>7</sub> o<sub>8</sub>

Dítě! Miluj Boha v nebi.

o<sub>1</sub>o<sub>2</sub> o<sub>3</sub>o<sub>4</sub>#o<sub>5</sub> o<sub>6</sub> o<sub>7</sub> o<sub>8</sub><sup>41</sup>

(citado por Ibrahim et al., 2013: 20)

Fijémonos en las cláusulas rimadas de estos dos versos: la primera, «potřebí», tiene tres sílabas, es proparoxítona; la segunda, «v nebi», tiene dos, es paroxítona;

40 Recordemos que si el verso tiene el final agudo, se le cuenta una sílaba más y si es esdrújulo, se le cuenta una menos. De esta manera se consigue el equilibrio silábico.

41 Para la versificación silábica utilizamos una notación diferente de la silabotónica: el símbolo de «o» señala una posición equivalente a una sílaba, tanto acentuada como inacentuada. «#» es una diéresis obligatoria, es decir, en el plano métrico.

sin embargo, los dos versos tienen el mismo número de sílabas, no se trata por tanto de la variación f/m. Este procedimiento se calificaría como amétrico desde el punto de vista del silabotonismo checo moderno; las dos cláusulas no serían rítmicamente equivalentes y no podrían rimar.

El verso español difiere por el hecho de necesitar el acento final constante en la penúltima sílaba:

¿Yo despertar de dormir  
 X x x X x x X -  
 o<sub>1</sub> o<sub>2</sub> o<sub>3</sub> o<sub>4</sub> o<sub>5</sub> o<sub>6</sub> S<sub>7</sub> (W<sub>8</sub>)  
 en lecho tan excelente?  
 x Xx x x x Xx  
 o<sub>1</sub> o<sub>2</sub> o<sub>3</sub> o<sub>4</sub> o<sub>5</sub> o<sub>6</sub> S<sub>7</sub> (W<sub>8</sub>)  
 ¿Yo en medio de tanta gente  
 X X x x X x X x  
 o<sub>1</sub> o<sub>2</sub> o<sub>3</sub> o<sub>4</sub> o<sub>5</sub> o<sub>6</sub> S<sub>7</sub> (W<sub>8</sub>)  
 que me sirve de vestir?  
 x x Xx x x X -  
 o<sub>1</sub> o<sub>2</sub> o<sub>3</sub> o<sub>4</sub> o<sub>5</sub> o<sub>6</sub> S<sub>7</sub> (W<sub>8</sub>)  
 (La vida es sueño)

Esta redondilla consta de cuatro versos de los que el primero y el último forman pareja y lo mismo hacen el segundo con el tercero. Las parejas coinciden en rima y en el hecho de ser agudos (versos 1 y 4) o llanos (versos 2 y 3) sus finales respectivos. Tanto los llanos como los agudos se consideran como octosílabos, pero sus cláusulas tienen una acentuación idéntica: siempre se acentúa la séptima sílaba (S<sub>7</sub>), siendo facultativa la presencia de la octava (por lo tanto W<sub>8</sub> aparece entre paréntesis).

Aparte de la cláusula, el resto del verso está abierto a cualquier configuración acentual. La redondilla del ejemplo tiene ritmo mixto.

Emil Volek (1970) examina eruditamente el octosílabo de los romances españoles. Lo llama verso dinámico silábico-clausular. El verso español contiene el llamado campo dinámico<sup>42</sup> «dominado de un lado por el acento principal del verso (tendencias regresivas acentuales dobles) y de otro lado por tendencias progresivas, dependiendo de la sílaba que lleva el primer acento»<sup>43</sup> (Volek, 1970: 151). Si oponemos el octosílabo al heptasílabo, podemos observar una inversión de las tendencias: el verso de siete sílabas tiene el último acento en la sexta, lo que influye en la distribución de los demás de manera que pueden formarse en yambo o anapesto, pero el verso ya no puede ser puramente trocaico. El octosílabo, en

42 Bělič (1999: 335) habla del campo de energías.

43 «„Dynamické pole“ je tedy z jedné strany ovládáno hlavním přízvukem verše (dvojití regresivní přízvukové tendence) a z druhé strany progresivními tendencemi v závislosti na tom, na kterou slabiku padne první přízvuk.»

cambio, sí puede ser trocaico, pero no puramente yámbico<sup>44</sup>. (Volek, 1970: 154). Vamos a volver sobre la teoría de Volek en el capítulo 3.3.

Hay poemas en español que normalizan la distribución de los acentos en versos de arte menor, pero lo normal es que alternen las variedades rítmicas. Ocurre así también en las comedias de Calderón (véase el ejemplo presentado más arriba). Y es lo que nos permite considerar tales versos como pertenecientes al sistema silábico (o, más exactamente, silábico dinámico-clausular, como lo caracteriza Volek). En el silabotonismo checo, por otro lado, el ritmo está normalizado según el metro: si un poema es trocaico, todos o casi todos sus versos mantienen el ritmo trocaico dentro del marco de las reglas de correspondencia. Puede ocurrir que alternen por ejemplo los versos yámbicos con los trocaicos, pero también esta alteración es regularizada de alguna forma (por ejemplo, los versos impares son trocaicos, los pares son yámbicos).

Detengámonos también en los metros de arte mayor españoles, concretamente en el endecasílabo, que aparece en la comedias calderonianas. Los versos de una extensión mayor de ocho sílabas necesitan un apoyo en su interior. Debido a su longitud, hay diversas variedades rítmicas que pueden aparecer y se regulariza la distribución de algunos acentos. El endecasílabo español incluso tiene sus propias clases: el tipo *a maiori* (acentos en las sílabas 6 y 10) con sus subclases enfática (1, 6 y 10), heroica (2, 6 y 10), melódica (3, 6, 10); y *a minori* (4, 8 y 10). Otros tipos son el endecasílabo sáfico (1, 4, 8 y 10), que podemos considerar como subclase del tipo *a minori*, de gaita gallega (4, 7 y 10) o a la francesa (4, 6, 8, 10; después de la cuarta sílaba hay una cesura).

Volek se pregunta en qué nivel de abstracción conviene poner la norma:

Lo que en el silabotonismo corriente son las tendencias rítmicas, en el endecasílabo italiano-español son las “internormas” (*a maiore*, *a minore*); el estilo (“tendencia”) viene con la selección y el uso de estas “internormas” (6 – 10 vs. 4 – 8 – 10) y los demás acentos “libres” y sus actualizaciones semánticas (Volek, 2006: 55).

Es una teoría útil para poder comparar el silabotonismo español con el checo. El endecasílabo lo consideramos como silabotónico, pero, al igual que en el caso de los versos silábicos españoles, de tipo especial. Dicho muy simplemente, el verso de arte menor es silábico, pero con ciertas características del silabotonismo (la cláusula acentual en el final de cada verso); el endecasílabo es silabotónico, pero con ciertas características del silabismo (hay acentos obligatorios, pero estos no se

---

44 La mencionada teoría se parece a la expuesta por Rafael Balbín. Su modelo de análisis «se funda en una concepción binaria del ritmo acentual, pues el signo par o impar del último acento del verso es el que marca el carácter trocaico o yámbico del mismo» (Domínguez Caparrós, 1993: 91). Sin embargo, en Balbín quedan excluidos los ritmos ternarios y, además, todos los acentos que no convienen a la posición prescrita por el último se consideran como extrarrítmicos.

suelen mantener durante todo el poema, pueden alternar las variedades con una mayor libertad que en el silabotonismo «puro»).

## 2.4 Problemática de la traducción teatral

El primer contacto de las tablas checas con el teatro español probablemente se dio en 1841. En este año aparece la versión de Josef Kajetán Tyl de *La casa con dos puertas mala es de guardar*, realizada a partir de la adaptación alemana de Cosmar. Como dice Hala, «ya la versión de Cosmar es bastante independiente del original y en la traducción de Tyl ha quedado, evidentemente, aún más alterado el texto de Calderón» (Hala, 1969: 98). Tyl utiliza prosa, la acción se desarrolla en Praga y los personajes tienen nombres checos (Uličný, 2005: 156).

El hecho de que los traductores realizaran sus versiones con ayuda de las alemanas no es nada raro tampoco en la segunda mitad del siglo XIX: por ejemplo, el primer texto checo de *La vida es sueño* es de Josef Jiří Stankovský, quien basa su traducción en la adaptación alemana de West; en palabras del propio traductor se trata de «la adaptación más adecuada a nuestras condiciones teatrales<sup>45</sup>» (Stankovský, 1870: 1). El segundo modelo que le sirvió para la realización de la puesta en escena (en 1869) es otra traducción alemana, de Laube. Desde el punto de vista del verso, la versión de Stankovský difiere considerablemente del original calderoniano, ya que no respeta la polimetría y sustituye (bajo la influencia de las adaptaciones alemanas) todos los metros por el pentámetro yámbico.

Otra traducción de Stankovský, la de *El médico de su honra*, parece métricamente mucho más fiel al original: allí donde Calderón emplea el octosílabo (romances, redondillas, décimas, coplas), Stankovský utiliza el tetrametro trocaico, metro equivalente checo; allí donde Calderón tiene el endecasílabo (octavas reales), el traductor opta por el pentámetro yámbico, equivalente. No conserva la asonancia en los romances, lo que tampoco hacen la mayoría de los traductores, como veremos, pero sí mantiene rigurosamente la distribución de rimas en las octavas (ABABABCC). Sobre esta traducción dice su propio creador que no conviene en nada para la escenificación, pero que dispone de otra versión suya realizada a partir de una libre adaptación alemana de West: «esta última [versión], que en nada coincide con el original sino en el contenido, es sin embargo más apta a nuestras necesidades teatrales, por lo cual se utiliza también en todos los teatros alemanes<sup>46</sup>» (Stankovský, 1871: 2).

45 «[...] divadelním našim poměrům nejpřiměřenější zpracování.»

46 «Toto poslední, ač s originálem v ničem nesouhlasí, leda obsahem, je však divadelním potřebám našim nejpřístupnější, pročť také na všech divadlech německých bývá ho upotřebováno.»

La preferencia por las adaptaciones teatrales (ya a través del alemán, ya directas) está viva tanto en los tiempos de Stankovský como en todo el siglo XX y en nuestra época. Como explica Uličný (2005: 155), las obras de teatro difieren de las de poesía y narrativa precisamente en el hecho de ser adaptadas, abreviadas, aumentadas, etc., para las necesidades de la puesta en escena. Y estas necesidades van cambiando a lo largo del tiempo.

Según Uličný el público, «a diferencia del lector, requiere que los diálogos de los actores sean verídicos y verosímiles, lo que no puede conseguirse sino utilizando un lenguaje coloquial. Y visto desde una perspectiva histórica, lo que va envejeciendo en una medida considerable es justamente el lenguaje coloquial [...]» (Uličný, 2005: 155).

En las cuestiones del verso, las necesidades del público varían. Son diferentes las de un lector académico de una traducción publicada en forma libresca a las de un visitante ocasional de teatro, por ejemplo. Entonces mientras que Stankovský considera más conveniente para la representación su versión de *El médico de su honra* que se basa en la libre adaptación alemana, Jaroslav Vrchlický traduce unos treinta años más tarde una cantidad notable de piezas de Calderón, imitando las formas versales del original muy rigurosamente. Es seguro que los objetivos de Stankovský y los de Vrchlický eran diferentes.

Vrchlický subordina el detalle al conjunto y sigue el principio de la fidelidad formal, por lo que responde al requerimiento de su público y su época de introducir las peculiaridades del verso extranjero en la literatura checa. «Siempre quiero ofrecer una impresión íntegra del original y aquí la forma es un factor importante y decisivo, no accidental<sup>47</sup>», comenta Vrchlický (citado por Levý, 1996a: 172). Sin embargo, la crítica y los grupos literarios de finales del siglo XIX juzgan sus traducciones como no representables, lo que, como veremos al analizar algunas de ellas, es una objeción acertada. Los versos de Vrchlický no son apropiados para la realización acústica por boca de un actor; por otro lado, pueden leerse como un testimonio, un documento sobre las necesidades de su generación y de su público.

Por lo tanto declaramos que en este trabajo vamos a estudiar las estrategias de la traducción del verso a lo largo de la historia (desde los años 70 del siglo XIX hasta la actualidad) siempre teniendo en cuenta los fines con los que la traducción fue realizada. Drábek escribe en el preámbulo de su libro *České pokusy o Shakespeara* que un traductor traduce a Shakespeare (al igual que un traductor que traduce a Calderón, añadamos) para superar la traducción de su antecesor, quiere rehacer, demostrar, hacer la obra actual o humana. Aun cuando el primero que traduce la pieza, desea presentar al autor en nuevas perspectivas, como más rico, más controvertido, etc. «Y en este complejo de impulsos tienen origen las

---

47 «Chci vždy podati celistvý dojem originálu a zde je forma činitelem velkým a rozhodným, a nikoli náhodným.»

traducciones: se hacen para un tiempo concreto y para una necesidad concreta.<sup>48</sup>» (Drábek, 2012: 4)

Las versiones que figuran en nuestro corpus constituyen una masa heterogénea de textos, desde las mencionadas adaptaciones de otras adaptaciones alemanas hasta las traducciones más fieles (o por lo menos hechas con el fin de presentar las peculiaridades del original); desde los guiones inéditos utilizados por los directores de teatro hasta los libros de traducciones que nunca fueron representadas. Vamos a analizar las estrategias de la traducción o sustitución del verso de toda esta gama de textos, pero siempre tratando de tener en cuenta sus fines.

Volvamos sobre el problema de la adaptación. Según Drábek (2012: 17) las adaptaciones no suelen ser reflejadas mucho en la historia de la traducción checa, porque no se consideran como traducciones. Sin embargo, en la puesta en escena, cada obra traducida es, en su esencia, una adaptación, ya que casi nunca se representa en su totalidad: se abrevian o suprimen algunas escenas, algunas réplicas se modifican, etc. Una traducción puede ser representada en varios teatros y en cada uno la obra probablemente será un poco diferente.

Drábek a continuación ofrece una distinción entre las modalidades de la adaptación:

- (Trans)mediación: o sea transformación de la obra en una nueva forma, por ejemplo, creación de una novela a partir de una obra de teatro.
- Adopción: adopción de la obra para las necesidades de un público concreto; estas necesidades pueden ser condicionadas por el gusto de la época o del director.
- Localización: una submodalidad de la adopción; en este caso, por ejemplo, los personajes extranjeños se convierten en checos, cambia el lugar de la acción etc.; la adaptación de Tyl de *La casa con dos puertas mala es de guardar* la podemos considerar como una localización; también lo es (parcialmente) la traducción de Pokorný de *El Alcalde de Zalamea*, donde Rebolledo se llama Pořízek y Chispa se traduce como Jiskra.
- Parodia: Drábek advierte que, en cierto modo, toda traducción es una parodia; el autor no utiliza el término en el sentido burlón, sino en el sentido original: «parodiar». La traducción nunca puede abarcar el original entero, nunca es perfecta e íntegra. La parodia es una intención consciente de representar el original de forma imperfecta.
- Reducción: una traducción abreviada para los fines de una puesta en escena concreta. Prácticamente todas las traducciones representadas en un teatro son reducciones. Entre las traducciones de nuestro corpus figuran algunas que parecen que fueron traducidas completamente, pero reducidas antes de su representación

48 «A v tomto spletnici popudů překlady vznikají – pro konkrétní čas a pro konkrétně pocíťovanou potřebu.»

y publicación; tal es por ejemplo el texto de *El mágico prodigioso* por Uličný del que disponemos en forma del programa del Teatro Nacional de Praga.

- Adaptación cinematográfica: sobre todo el doblaje; se trata de una transformación específica.
- Traducción literaria: según Drábek todavía se suele considerar como un ideal en la traducción, aunque ya superado; el texto se traduce en su totalidad. Son literarias por ejemplo las traducciones de Vrchlický.
- Traducción filológica: no es una traducción artística, su función es comunicar el sentido exacto; algunas traducciones se hacen de manera que un filólogo facilita una traducción filológica a un escritor o poeta, quien la reconvierte en una obra de arte.

(Drábek, 2012: 18–19; 27)

Se ve, pues, que no basta con distinguir entre la traducción y la adaptación, sino que hay que contar con toda esta variedad de modalidades condicionadas por las necesidades del traductor, director, público, época, etc. Nosotros vamos a utilizar el término de traducción para todas las variantes que figuran en nuestro corpus, pero en los casos que requieran un análisis más profundo del grado de adaptación vamos a tener en cuenta las mencionadas modalidades.

Quedemos todavía con Drábek, quien propone distinguir entre los conceptos de la traducción textocéntrica y escenocéntrica, con los que vamos a trabajar en los capítulos 3.1., 3.2. y 3.6.:

Drábek propone distinguir entre las categorías de la traducción *textocéntrica* y *escenocéntrica* y sustituir con ellas la dicotomía de las traducciones libresa y teatral (es decir, la primera se orienta al lector del drama, la segunda al espectador). En la traducción textocéntrica no necesariamente se rechaza la posibilidad de poner el texto en escena. Pero su fin es conservar el valor canónico y literario de la pieza. Por otro lado, la traducción escenocéntrica también puede ser publicada.

En la tradición de la traducción de Shakespeare al checo -como postula Drábek- se ha empleado y se sigue empleando ante todo el método textocéntrico o académico, cuyo fruto es una traducción formalmente bastante fiel y destinada a la publicación libresa. «Tales traducciones resultan aptas para algunos tipos de teatro. Sin embargo, no es posible considerarlas como teatralmente espontáneas y, en general, ni siquiera como teatrales.»

La solución ideal de este problema sería realizar dos traducciones de cada obra: una para teatro, otra para leer. Ya a finales del siglo XIX Jaroslav Vrchlický exigía este método a los traductores; el poeta y traductor checo incluso recomendaba traducir a Shakespeare para teatro en prosa, sustituyendo así su verso blanco. Tan solo dos traductores checos de Shakespeare cumplieron con el ideal de dos versiones: Antonín Fencl y Bohumil Štěpánek.

La tradición de la traducción checa (que está bajo la influencia directa de la cultura alemana) parte del modelo romántico de Schlegel-Tieck: este consiste en el principio de la subordinación y fidelidad de la traducción al original (también en cuanto a los rasgos prosódicos) y en la aspiración a una solución ideal tanto para teatro como para leer. La costumbre de imitar la prosodia del original sigue viva y según Drábek resulta bastante perjudicial para la obra de Shakespeare en la lengua checa: el verso blanco inglés es característico por su variación rítmica, que en la versificación checa no es posible sin violar la norma métrica. El resultado de esta diferencia entre los sistemas versificatorios es un verso blanco checo bastante regular y monótono.

Los teatros checos se enfrentan con la monotonía del verso blanco de las traducciones renunciando al componente acústico: los actores suelen interpretar el verso de manera más cotidiana, natural, evitando la declamación artificial, sin respeto hacia las pausas versales etc.

(Drábek, 2012: 47-53)

Hasta aquí Drábek. Nuestro problema es todavía más grave, porque las piezas calderonianas son polimétricas. Shakespeare compone sus piezas sobre todo en versos blancos que van continuamente en tiradas, semejantemente al romance, pero normalmente sin rima. En Calderón alternan, aparte del romance, sobre todo formas estróficas de estructura cerrada y con esquema de rimas fijo. En los próximos capítulos (3.1, 3.2., 3.3.) vamos a examinar, entre otras cosas, si los traductores mantienen o no la polimetría del original y de qué manera lo hacen.