

Darebný, Jan

Verso español y verso checo : traducción del teatro polimétrico de Calderón de la Barca

Verso español y verso checo : traducción del teatro polimétrico de Calderón de la Barca Primera edición Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2018

ISBN 978-80-210-9071-2; ISBN 978-80-210-9072-9 (online : pdf)

ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9072-2018>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138882>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220902

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



#484

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

muni
PRESS

LA VIDA

ES SUEÑO.

COMEDIA FAMOSA:

De D. Pedro Calderon de la Barca.

Personas que hay en ella.

Rosaura dama.

Segismundo Principe.

Clotaldo viejo.

Estrella Infanta.

Soldados.

Sale en lo alto de un monte T...
y en re...

Ros. Hipogri...

que corre...

donde...

pax...

y bu...

p...



Verso español y verso checo

Traducción del teatro polimétrico
de Calderón de la Barca

Jan Darebný



FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA

#484

BRNO 2018

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Darebný, Jan

Verso español y verso checo : traducción del teatro polimétrico de Calderón de la Barca / Jan Darebný. – Primera edición. – Brno : Masarykova univerzita, 2018. – 216 stran. – (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae = Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 484)

Anglické resumé

ISBN 978-80-210-9071-2

821.134.2-2 * 801.6(=134.2) * 811.134.2*25 * 811.162.3*25 * 82.0:801 * (048.8)

- Calderón de la Barca, Pedro, 1600-1681

- 17. století

- španělské drama – 17. století

- španělský verš

- překlady ze španělštiny

- překlady do češtiny

- versologie

- monografie

80 - Filologie [11]

Reseñado por: María Victoria Utrera (Universidad de Sevilla)

Emil Volek (Arizona State University)

© 2018 Jan Darebný

© 2018 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-9071-2

ISBN 978-80-210-9072-9 (online : pdf)

ISSN 1211-3034

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9072-2018>

Índice

1 PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN	7
1.1 Introducción	7
1.2 Metodología	8
2 SEGUNDA PARTE: CONCEPTOS GENERALES	14
2.1 La vida de Calderón de la Barca	14
2.2 Polimetría en el teatro de Calderón	16
2.3 Versología: campo de estudio y confusiones terminológicas	24
2.3.1 Prosodia	26
2.3.2 Sistemas de versificación	29
2.3.3 El silabotonismo checo moderno	34
2.3.4 El silabismo y el silabotonismo españoles	37
2.4 Problemática de la traducción teatral	41
3 TERCERA PARTE: ANÁLISIS	46
3.1 Corpus de las traducciones. Breve historia de la traducción de las obras calderonianas al checo	46
3.1.1 El corpus	46
3.1.2 Traductores incluidos en el corpus: una breve historia de la traducción de Calderón	49
3.2 Análisis de <i>El alcalde de Zalamea</i> y <i>La vida es sueño</i> y de sus traducciones	59
3.2.1 <i>El alcalde de Zalamea</i>	59
3.2.2 <i>La vida es sueño</i>	78
3.3 El octosílabo español y el tetrametro trocaico checo	98
3.3.1 El octosílabo español	98
3.3.2. El tetrametro trocaico checo	117
3.4 El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro yámbicos checos	139
3.4.1 El endecasílabo y el heptasílabo españoles	140
3.4.2 El pentámetro y el trímetro yámbicos checos	150
3.5 Traducción de la rima	169
3.6 Polimetría en las puestas en escena de la traducción de <i>La vida es sueño</i> por Vladimír Mikeš	184
CONCLUSIONES	193

SUMMARY	199
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	203
Bibliografía primaria	203
Bibliografía secundaria	205
APÉNDICE: ENTREVISTA A VLADIMÍR MIKEŠ	209

Agradecimientos

En este lugar quiero agradecer a Mgr. Daniel Vázquez Touriño, Ph.D., por el tiempo que me dedicó y por sus consejos.

Dedicatoria

Dedicado *in memoriam* a mis abuelos Zdeněk Hospodka y Jaroslava Hospodková.

1 PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN

1.1 Introducción

El teatro del Siglo de Oro se componía en verso. Lo hacían, entre otros, Lope de Vega, quien inventó la fórmula de la comedia nueva, Tirso de Molina y también Calderón de la Barca, a cuyos versos (originales y traducidos al checo) nos dedicamos en el presente estudio.

En palabras de García Barrientos, en una obra de teatro versificada «podrá verse funcionando a pleno rendimiento la función “depuradora” del verso, que permite ofrecer una visión más densa, esencial y compleja de la vida a través del empleo figurado del lenguaje; función genuinamente retórica que explica por qué el verso certero resulta intraducible, o pierde, traducido, su eficacia.» (García Barrientos, 2003: 295). A pesar de ello, los traductores checos no renuncian al verso y traducen las piezas teatrales respetándolo.

Drábek, quien en su trabajo estudia las traducciones de Shakespeare al checo, habla sobre la fuerza de la tradición: el teatro checo –si lo comparamos con el teatro español, inglés, alemán o polaco– no se solía componer en verso; las obras versificadas checas aparecen más bien aisladamente en la historia y debido a ello no se constituyó ninguna estética compleja del teatro en verso. (Drábek, 2012: 53). Por otro lado, hay una fuerte tradición traductora checa que «obliga» a los traductores respetar la estructura versal, a diferencia de Francia, por ejemplo, donde las obras versificadas se traducen normalmente en prosa (Ibrahim et al., 2013: 103). En pocas palabras, los traductores checos introducen las obras en verso a la cultura que no conoce teatro en verso.

Este contraste tiene consecuencias negativas: una gran parte del público teatral checo no sabe percibir el fluir de los versos, su ritmo, la rima. No sabe que los

versos pronunciados por los personajes de Shakespeare son versos blancos (blank-vers), que no riman, así que en el oído del espectador pueden sonar como prosa (con la «ayuda» de los actores que renuncian a la declamación estilizada y acercan el habla teatral al habla coloquial, realística). El público checo no sabe distinguir entre las formas estróficas, no estróficas o fijas de una obra de Lope o Calderón y apreciar así su juego polimétrico. A pesar de ello, las obras versificadas siguen traduciéndose en verso.

No es nuestro propósito decidir si esta tendencia es buena o mala, correcta o incorrecta, más bien nos planteamos orientarnos en esta problemática y ayudar a orientarse a los demás (sobre todo a los traductores, directores, actores y estudiantes), para que no ocurran las situaciones que vamos a describir en el capítulo 3.6. de este estudio: el traductor (en nuestro caso Vladimír Mikeš) traduce la obra respetando la forma de manera bastante fiel, pero los directores luego tachan versos para acortar el tiempo de la representación y para deshacerse de los pasajes que no les convienen; lo que queda es una masa desordenada de líneas en que desaparece la estructura polimétrica, tan cuidadosamente premeditada y elaborada por el autor y por su traductor.

El objetivo de este estudio¹ es presentar la manera de versificar del dramaturgo español del Siglo de Oro Calderón de la Barca e ilustrar con su ejemplo la naturaleza de los sistemas versificatorios españoles de la época; presentar los sistemas de versificación checos, orientarnos en la historia de la traducción de las obras calderonianas al checo y analizar cómo los traductores conciben el problema de la traducción del verso; comparar los sistemas de versificación españoles y checos (o sea, el verso de los originales de Calderón y el verso de las traducciones) mediante el método versológico; ofrecer una visión de cómo los directores y actores manejan el verso traducido en las puestas en escena concretas; y al final, proponer algunas soluciones traductorales concretas para que las futuras traducciones sean representables en los teatros checos contemporáneos y fácilmente modificables por los directores.

1.2 Metodología

En este estudio nos concentraremos en el tema del verso del teatro calderoniano y de sus traducciones al idioma checo. Se trata de una problemática de carácter interdisciplinario: se enfocará el verso como una manifestación literaria y dramática; y, al mismo tiempo, como un hecho lingüístico. Para nuestro propósito nos tendremos que apoyar sobre la historia y las teorías de la traducción.

1 El estudio se basa en la tesis doctoral (Darebný, 2016) defendida en 2017 en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Masaryk en Brno.

El estudio constará de varias partes: la presente, primera parte, es introductoria; en la segunda, nos vamos a dedicar brevemente a la vida y la obra de Calderón de la Barca (el indispensable mínimo biográfico/histórico) y luego a la cuestión de la polimetría en su teatro (el verso como factor dramático estructurante), comparando los usos de Calderón con los de su predecesor, Lope de Vega. Luego pasaremos a las cuestiones de la versología, es decir, la disciplina que pertenece al campo de la teoría de la literatura y se ocupa del estudio del verso al basarse en la fonología. La comparación entre los sistemas de versificación españoles y checos va a ser fundamental. Por último, nos orientaremos en la problemática de la traducción teatral, porque a la hora de traducir las obras teatrales hay que tener en cuenta el fin y el público del texto. La parte clave de este trabajo será la tercera, analítica, en la que nos dedicaremos a la historia de la traducción de Calderón al checo, basándonos en el corpus de las traducciones que presentaremos en el capítulo mismo. Después, nos ocuparemos de la presentación y análisis de la estructuración métrica y estrófica de dos piezas calderonianas más traducidas al checo –*El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*– y también de las soluciones de traducción concretas. Los dos siguientes capítulos serán meramente versológicos, de carácter comparativo: en ellos estudiaremos el metro y el ritmo del octosílabo y del endecasílabo junto con el heptasílabo de los originales (otra vez de *El alcalde* y *La vida*) y luego el metro y el ritmo del verso traducido. Se van a comparar las versificaciones empleadas en las dos lenguas y luego el verso de las diferentes traducciones. En el análisis nos apoyaremos en el método estadístico (análisis vertical y horizontal del verso). Seguirá un capítulo sobre la rima, prestando atención a las funciones de este recurso de orquestación verbal que tiene que tener en cuenta el traductor; también nos ocuparemos de la problemática de la traducción de la rima asonante en checo. El último capítulo de la tercera parte de este estudio se centrará en una de las traducciones de *La vida es sueño*, la de Vladimír Mikeš, y en el uso de este texto en varias puestas en escena concretas en los teatros checos; observaremos cómo los directores y adaptadores tratan el texto de la traducción (reducciones, modificaciones, etc.) desde el punto de vista de la polimetría. En la parte final sacaremos conclusiones.

En cuanto a la metodología, esta diferirá según los problemas tratados:

El capítulo 3.1. será una descripción del corpus de las traducciones y una breve sinopsis en que los autores de las traducciones serán presentados en su contexto histórico. Hemos conseguido las traducciones en el archivo del Instituto de Arte - Departamento de Teatro en Praga², aparte de unas cuantas traducciones disponibles en la Biblioteca de la Facultad de filosofía y letras de la Universidad Masaryk en Brno, y en nuestra biblioteca personal. El corpus consta de dos partes: la principal, que contiene las traducciones de *El alcalde de Zalamea* y *La vida*

2 Institut umění - Divadelní ústav.

es sueño, siendo estas dos obras las más traducidas al checo; y la auxiliar, en la que tenemos a disposición las traducciones de otras seis obras; el corpus no contiene traducciones de las obras que fueron traducidas una sola vez (sin esta limitación el corpus sería demasiado extenso). En la parte principal del corpus se basarán el resto de los capítulos analíticos, mientras que la auxiliar será indispensable para la segunda parte de este capítulo (Breve historia...) y para el capítulo 3.5. También en la parte del capítulo 3.3. dedicada al tetrámetro trocaico checo nos apoyaremos en ella.

El capítulo 3.2. se ocupará primero de *El alcalde de Zalamea* y después de *La vida es sueño*. Los dos subcapítulos van tener la misma estructura: primero colocaremos las obras en su contexto y resumiremos el argumento, y luego comentaremos la situación polimétrica (cuáles son las formas estróficas, no estróficas y fijas utilizadas en la pieza; cómo se articulan en la estructura dramática, cuáles son los metros empleados). Después, se pasará a las traducciones y se discutirán las soluciones (¿es una traducción textocéntrica o escenocéntrica? ¿Cuál es su fin y destinatario? ¿Se busca conservar la polimetría del original o es una adaptación que no tiene en cuenta la «fidelidad formal»?)

Los capítulos 3.3. y 3.4. serán el resultado del análisis estadístico que vamos a presentar más abajo.

En el capítulo 3.5. estudiaremos la rima, basándonos tanto en el corpus principal como en el auxiliar. Prestaremos atención a tres funciones de la rima (eufónica, rítmica y semántica) y comentaremos algunos casos concretos utilizando ejemplos de la traducciones. Luego estudiaremos la rima asonante de los romances y presentaremos en ejemplos cómo los traductores resuelven el problema de su traducción.

En el capítulo 3.6. nos enfocaremos en la traducción de *La vida es sueño*, realizada por Vladimír Mikeš. Presentaremos otro corpus que consta de las versiones de esta traducción utilizadas como texto para los actores en diferentes representaciones realizadas en teatros checos. En todas, el texto fue abreviado o modificado de alguna forma. Analizaremos entonces qué consecuencias tienen estas abreviaciones y modificaciones en la situación polimétrica de la obra (traducida por Mikeš de manera bastante fiel), ilustrándolas con ejemplos. En este capítulo asumiremos una postura valorativa y crítica.

Detengámonos ahora en la metodología de los capítulos 3.3. y 3.4. El análisis estadístico se puede realizar aplicando dos métodos: el vertical y el horizontal. Dice Levý al respecto del primero: «el descubrimiento de la estadística vertical tuvo para la métrica una importancia semejante al invento del microscopio para la óptica³» (Levý, 1971: 281). Consiste en sumar las sílabas tónicas en las columnas

3 «Objev vertikální statistiky měl pro metriku podobný význam jako vynález mikroskopu pro optiku.»

verticales, representando cada columna una posición del verso. El resultado son las frecuencias de acentuación (expresadas en porcentajes) de cada posición. Gracias a este método, podemos observar hasta qué medida cumple el poeta (o, en nuestro caso, el traductor) con un esquema métrico dado. Por ejemplo, el metro del tetrámetro trocaico checo consiste en que las posiciones impares son fuertes y las pares son débiles, pero los versos concretos no siempre coinciden con este esquema: algunas sílabas, en el nivel del metro fuertes, no llevan acento y otras, que son métricamente débiles, se acentúan. Esta tensión entre el plano métrico y el rítmico caracteriza el estilo del poeta o traductor. El análisis horizontal muestra las frecuencias de las variantes, es decir, en el caso del tetrámetro trocaico primero se averigua el número de usos de la variante con todas las posiciones fuertes tónicas, luego el de la variante con la primera posición fuerte átona, etc. Cada uno de los métodos es conveniente para diferentes fines. Nosotros nos apoyaremos sobre ambos.

La mayor parte del análisis se desarrollará en el campo de las Humanidades digitales. Lo realizaremos mediante el *script* preparado en el programa Microsoft Excel. En la siguiente imagen se puede ver una captura de pantalla del dicho *script*:

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	AA	AB	AC	AD	AE
219	Značka	Postava	1	2	3	4	5	6	7	8		S1	W1	S2	W2	S3	W3	S4	W4		S1	W1	S2	W2	S3	W3	S4	W4
220	Hořejší 1938, <i>La vida es sueño</i>	Segismund	že,	ja	ké	jsou	to	_di	vy?			1	0	1	0	0	0	1	0		1	0	1	0	1	1	1	0
222			_Co	to	_vi	dím,	_vel	ké	_ne	be?		1	0	1	0	1	0	1	0		1	1	1	0	1	0	1	0
223			_Sním	či	_bdím	Jsem	_mr	tev,	_ži	vy?		1	0	1	0	1	0	1	0		1	1	1	1	1	0	1	0
224			_Ne	poz	ná	vám	_sa	ma	_se	be.		1	0	0	0	1	0	1	0		1	0	0	0	1	0	1	0
225			_V	náthe	ře	jsem	_ze	sna	pro	cit,		1	0	0	0	1	0	1	0		1	0	0	1	1	1	1	0
226			_v	ří	ši	_po	há	dek	se	o	cit.	1	0	1	0	0	0	1	0		1	0	1	0	0	1	1	0
227			_sli	ho	vé	mne	_o	blé	ka	jí,		1	0	0	0	1	0	0	0		1	0	0	1	1	0	0	0
228			_za	pá	na	mne	_své	ho	_ma	jí.		1	0	0	0	1	0	1	0		1	1	0	1	1	0	1	0
229			_To	hle	_pře	ce	_ne	ní	_sen...	0		1	0	1	0	1	0	1	m		1	0	1	0	1	0	1	0
230			_Ne	ní	_noc,	je	_bí	lý	_den...	0		1	0	1	0	1	0	1	m		1	0	1	1	1	0	1	0
231			_Do	ha	dý	jsou	_všec	ky	_pla	né,		1	0	0	0	1	0	1	0		1	0	0	1	1	0	1	0
232			_proč	se	_ji	mi	_mar	ně	_sou	žit?		1	0	1	0	0	1	0	1	0		1	1	1	0	1	1	0
233			_Co	se	_stát	_má,	_nech	se	_sta	ne.		1	0	1	1	1	0	1	0		1	1	1	1	1	1	1	0
234			_Ja	ko	_kní	že	_dám	si	_slou	žit...		1	0	1	0	1	0	1	0		1	0	1	0	1	1	1	0
235		První	_Jak	se	tím	_vším,	_chu	dák,	_trá	pi...		1	0	0	1	1	0	1	0		1	1	1	1	1	0	1	0
236		Druhý	_Kdy	bys	byl	_na	je	ho	_mís	tě,		1	0	0	1	0	0	1	0		1	0	1	1	1	0	1	0
237			_cho	val	by	ses	_lip?	Ty	_jis	tě.		1	0	0	0	1	0	1	0		1	0	1	1	1	1	1	0
238		Clarín	_že	tak	_žva	ní	te,	vy	_chla	pi.		1	0	1	0	0	0	1	0		1	1	1	0	0	1	1	0
239			_Za	to	bych	vám	_za	to	pil.	0		1	0	0	0	1	0	0	m		1	0	1	1	1	0	0	0

Imagen I: El script para el análisis en el programa Microsoft Excel.

La imagen muestra solo la parte más importante del *script*. Los versos se inscriben por sílabas en las celdas que representan las posiciones del metro: en la imagen se ve el análisis del tetrámetro trocaico (T4) de las redondillas. En este caso concreto, se trata de versos traducidos de *La vida es sueño* por Jindřich Hořejší, por lo que las columnas son ocho, igual al número de posiciones de esta medida de versificación.

Es necesario inscribir las sílabas en las celdas utilizando símbolos especiales, ya que el *script* siempre detecta el primer signo de la celda. El signo «_» señala la sílaba tónica inicial de una palabra polisílaba o única de una monosílaba. Si en el lugar del primer signo de la celda aparece el vacío, representa la sílaba átona inicial o única. Cuando la palabra es polisílaba, todas sus sílabas a partir de la segunda se inscriben sin el vacío o signo «_». Cuando se trata de un verso masculino se pone el cero («0») en su última posición. En el caso del análisis del verso español se utiliza un signo más («.») que indica el acento que no coincide con el principio de una palabra (porque en el español, a diferencia del checo, el acento es libre y puede aparecer prácticamente en cualquier posición de la palabra).

El resultado son los códigos numerales que se observan en la derecha de la imagen, dos códigos para cada verso: el primero representa la variación acentual; el segundo muestra la distribución de las fronteras entre palabras. Así, para el primer verso «Bože, jaké jsou to divy?» el primer código es 10100010 y el segundo 10101110. Los versos masculinos tienen en el lugar del último signo la letra «m», como se ve en el verso «Tohle přece není sen...»: 1010101m.

A partir de los mencionados códigos es posible analizar, sea vertical u horizontalmente, miles de versos. El producto del análisis (tablas y gráficos) lo vamos a ofrecer en los capítulos 3.3. y 3.4.

La desventaja de nuestro método es que su mayor parte (la inscripción de los versos en las celdas) es manual, entonces le cuesta mucho tiempo al investigador y aun así los conjuntos analizados no pueden ser muy extensos. Los versólogos checos del Equipo versológico⁴ de la Academia de Ciencias Checa utilizan el programa Květa (llamado así según la versóloga Květa Sgallová), que es capaz de analizar los versos automáticamente y procesar así muchos más datos. Lo desarrolló Petr Plecháč junto con Robert Ibrahim. Plecháč enumera las ventajas del análisis mediante el programa Květa en su tesis doctoral (2012): es posible analizar conjuntos muy extensos, disponibles en la versión digital, y se evitan los posibles errores causados por el investigador (Plecháč, 2012: 6). Por otro lado, la acentuación de algunas palabras depende de su contexto: según Červenka y Sgallová, cuyas reglas prosódicas Plecháč cita, «los monosílabos autosemánticos llevan en la mayoría de los casos el acento, los sinsemánticos son átonos (clíticos).⁵» (Plecháč, 2012: 8). En el análisis automático solo se distingue entre los monosílabos autosemánticos (acento) y sinsemánticos (no acento). En nuestro análisis manual podemos distinguir también entre las palabras autosemánticas acentuadas e inacentuadas. Sin embargo, esta pequeña ventaja no compensa los inconvenientes del análisis manual.

4 «Versologický tým».

5 «Autosémantická monosylaba jsou většinou nositeli přízvuku, synsémantická jsou nepřívzvučná (klitika).»

De todos modos, nos contentamos con nuestro método, porque el análisis estadístico no es la única herramienta que empleamos para tratar el tema (bastante complejo) de este estudio. Servirá como un sondeo para ilustrar la variación rítmica dentro de los sistemas de versificación checos y españoles.

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 pula, 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»⁶, 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 fijas⁷, 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»⁸ (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 Oro⁹. 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:

⁹ 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 estrofa¹⁰, 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»¹¹.

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 contarlo 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 pies¹² (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 internacional¹³. 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 españoles¹⁴ 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)¹⁵» (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 prominencia¹⁶ de una sílaba dentro del grupo rítmico¹⁷. 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 primaria¹⁸, 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)¹⁹ (Ibrahim et al., 2013: 15). Compárense los grupos «´do kina» y «do ´intergalaktického ´prostoru»²⁰. 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 neutraliza²¹ 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 oclusión²² 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 español²³, 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 diéresis²⁴, 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 triptongos²⁵, el checo conoce un solo diptongo, *ou*²⁶. 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 relajadas²⁷. 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.

²⁷ 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 sinónimicamente 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 sinónimos, 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 cuantitativo²⁸. Partieron de la naturaleza de la cantidad checa, que es fonológica, pero su intento supuso un fracaso²⁹; 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 medieval³⁰, 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.

plícita³¹ 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 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 moderno³²

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 medidas³³ del verso silabotónico checo moderno son las siguientes:

Medidas de dos tiempos³⁴

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 logaédicas³⁵

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):	$W_0 S_1 (V_1) W_1 S_2 (V_2) W_2 \dots S_n ((V_n) W_n)$ ³⁶

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

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

³³ 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.

³⁴ En checo, «dvoudobý rozměr».

³⁵ Son las que combinan varios metros, en checo «logaedické».

³⁶ 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
 W₀S₁W₁S₂W₂S₃W₃S₄W₄S₅W₅
 (*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.³⁷

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 oxítono³⁸ 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 oponen³⁹ (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 constante⁴⁰ 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,

o₁ o₂ o₃ o₄#o₅ o₆ o₇ o₈

Dítě! Miluj Boha v nebi.

o₁o₂ o₃o₄#o₅ o₆ o₇ o₈⁴¹

(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 -
 o₁ o₂ o₃ o₄ o₅ o₆ S₇ (W₈)
 en lecho tan excelente?
 x Xx x x x Xx
 o₁ o₂ o₃ o₄ o₅ o₆ S₇ (W₈)
 ¿Yo en medio de tanta gente
 X X x x X x X x
 o₁ o₂ o₃ o₄ o₅ o₆ S₇ (W₈)
 que me sirve de vestir?
 x x Xx x x X -
 o₁ o₂ o₃ o₄ o₅ o₆ S₇ (W₈)
 (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 (S₇), siendo facultativa la presencia de la octava (por lo tanto W₈ 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 dinámico⁴² «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»⁴³ (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 yámbico⁴⁴. (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 teatrales⁴⁵» (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 tetrámetro 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 alemanes⁴⁶» (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, protože 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 accidental⁴⁷», 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.⁴⁸» (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 extranejeros 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.

3 TERCERA PARTE: ANÁLISIS

3.1 Corpus de las traducciones. Breve historia de la traducción de las obras calderonianas al checo

3.1.1 El corpus

Para los fines de este estudio hemos buscado las obras de Calderón (excepto los autos sacramentales) que fueron traducidas al checo más de una vez⁴⁹ y luego hemos intentado conseguir estas traducciones; la mayoría de ellas estaba disponible en el archivo del Instituto de Arte - Departamento de Teatro en Praga⁵⁰, algunas las hemos encontrado en la Biblioteca de la Facultad de filosofía y letras de la Universidad Masaryk en Brno y unas cuantas forman parte de la biblioteca personal del autor de este estudio. Resulta que dos obras, *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*, tienen el mayor número de traducciones (cinco y cuatro, respectivamente) y las demás cuentan con dos o tres.

Hemos decidido dividir el corpus en dos partes: la primera contiene las traducciones de *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*; esta parte va a ser principal, es decir, las dos obras serán analizadas desde el punto de vista del verso y sus traducciones checas comparadas de manera sinóptica. Luego vamos a realizar varios estudios particulares sobre problemas concretos: ritmo del verso del original y de la traducción, traducción de la rima, problemática de la polimetría; en esta fase del trabajo vamos a recurrir también a la parte auxiliar del corpus. El corpus en-

49 Si intentásemos abarcar todas las traducciones, es decir, también las de las obras traducidas una sola vez y las de los autos sacramentales, el corpus sería demasiado extenso.

50 «Institut umění - Divadelní ústav».

tero también va a servirnos en la segunda parte de este capítulo para trazar «una breve historia de la traducción de Calderón».

Obras y traducciones principales para el análisis:

El alcalde de Zalamea:

- ČERVENKA, Jan. *Soudce Zalamejský*. Praga: Wiesner, 1899. (Calderón de la Barca, 1899a)⁵¹.
- TŮMA, Mirko – SCHORSCH, Gustav. *Rychtář Zalamejský*. Praga: Pávek, 1946.⁵² Adaptación para el teatro del campo de concentración de Terezín. (Tůma, Mirko, 19–).
- PILAŘ, Jan. *Sudí Zalamejský*. Inédito, 19–. (Calderón de la Barca, 19–c).
- POKORNÝ, Jaroslav. *Zalamejský rychtář*. Praga: Orbis, 1959. (Calderón de la Barca, 1959).
- HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Zalamejský sudí*. Praga: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.⁵³ (Calderón de la Barca, 1965).

La vida es sueño:

- STANKOVSKÝ, Josef Jiří. *Život pouhý sen*. Praga: Jaroslav Pospíšil, 1870. (Calderón de la Barca, 1870).
- VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Život jest sen*. Praga: Grosman a Svoboda, 1900. (Calderón de la Barca, 1900b).
- HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Život je sen*. Praga: Universum, 1938.⁵⁴ (Calderón de la Barca, 1938).
- MIKEŠ, Vladimír. *Život je sen*. Praga: Odeon, 1981. (Calderón de la Barca, 1981).

Obras y traducciones con función auxiliar para estudios particulares:

Antes que todo es mi dama:

- VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Moje dáma náde všechno*. Praga: Grosman a Svoboda, 1902. (Calderón de la Barca, 1902).

51 Las referencias entre paréntesis remiten a las obras, traducciones y adaptaciones tal como las recogemos en la lista de literatura primaria. Las (supuestas) fechas de traducción pueden ser diferentes de las de publicación.

52 La publicación de la que disponemos no está fechada. Según Uličný (2005, 179) la traducción fue publicada en 1946, sin embargo, el catálogo electrónico del archivo del Instituto de Arte – Departamento de Teatro en Praga pone «entre 1950 y 1981». Utilizamos la datación de Uličný.

53 Disponemos también de una edición anterior, del año 1951 (Praga: ČDLJ); la que incluimos en el corpus forma parte de la publicación *Překlady*, que reúne varias traducciones de Hořejší. Esta versión no difiere mucho de la del 1951. La traducción, sin embargo, fue realizada mucho antes, porque el estreno se dio ya en 1935.

54 Tenemos asimismo otra versión de fecha desconocida, publicada en ČDJL. Esta agencia empezó su actividad en los años 50 y desde 1956 utiliza el nombre de DILIA, así que la segunda variante del texto es de este periodo.

3 Tercera parte: análisis

- BEZDĚKOVÁ, Eva. *Moje dáma nade všechno*. Praga: Dilia, 1958. (Calderón de la Barca, 1958).

La dama duende:

- VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Dáma skřítek*. Praga: Grosman a Svoboda, 1899. (Calderón de la Barca, 1899).
- JELÍNEK, Ivan. *Dáma skřítek*. Inédito, 1936.⁵⁵ (Calderón de la Barca, 19–b)
- HOŘEJŠÍ, Jindřich. *Dáma skřítek*. Praga: Universum, 1940. (Calderón de la Barca, 1940)

La hija del aire:

- VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Dcera vzduchu*. Praga: Grosman a Svoboda, 1901. (Calderón de la Barca, 1901)
- WALLÓ, Karel Michael. *Dcera vichřice*. Praga: Dilia, 1957. (Calderón de la Barca, 1957)
- MIKEŠ, Vladimír. *Dcera vichřice*. Praga: Divadlo Komédie, 1998. (Calderón de la Barca, 1998)

El hombre pobre todo es trazas:

- KLÁŠTERSKÝ, Antonín. *Chudý muž musí mít za ušima*. Praga: Zora, 1920. (Calderón de la Barca, 1920)
- ŠRÁMEK, Jiří. *Chudšas at' má za ušima*. Praga: Universum, 1945.⁵⁶ (Calderón de la Barca, 19–a)
- ČERNÝ, Jindřich – HVÍŽĎALA, Vladimír. *Chudšas at' má za ušima*. Praga: Orbis, 1956. (Calderón de la Barca, 1956)

El mágico prodigioso:

- KRÁL, Josef. *Divotvorný kouzelník*. Praga: J. Otto, 1892. (Calderón de la Barca, 1892)
- ULIČNÝ, Miloslav. *Zázračný mág*. Praga: Národní divadlo, 1994. (Calderón de la Barca, 1994)

El médico de su honra:

- STANKOVSKÝ, Josef Jiří. *Lékař své cti*. Praga: I. L. Kober, 1871. (Calderón de la Barca, 1871)
- VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Lékař své cti*. Praga: Grosman a Svoboda, 1900. (Calderón de la Barca, 1900)
- MIKEŠ, Vladimír. *Lékař své cti*. Praga: Artur, 2008. (Calderón de la Barca, 2008)

55 Se trata de un texto mecanografiado de Zemské divadlo en Brno, que no tiene fecha; sin embargo, en el archivo online de Teatro Nacional de Brno hemos encontrado la información de que el estreno de *La dama duende* en traducción de Jelínek fue en 1936.

56 El texto del que disponemos no está fechado, pero en la portada podemos leer que el precio de 80 Kčs fue aprobado por N. Ú. C. con el número čj. 68.231-VII 2-1945. Suponemos entonces que el número 1945 es la fecha de aprobación (y al mismo tiempo publicación). En el archivo online del Teatro Nacional Moravskoslezské en Ostrava encontramos la información sobre el estreno que se dio el 20 de febrero de 1942. Así que la traducción fue realizada por Šrámek antes de esta fecha.

3.1.2 Traductores incluidos en el corpus: una breve historia de la traducción de Calderón

Pioneros: Vrchlický, Stankovský, Červenka, Král

Jaroslav Vrchlický (1853–1912) es el traductor más representado en nuestra elección (5 traducciones), pero todavía no figuran en ella todas sus traducciones (algunas obras de Calderón que no cuentan con otras traducciones posteriores a las de Vrchlický). La apertura al resto de Europa e intentos de alzar la cultura checa al nivel europeo son los valores propagados por los poetas de la generación de Lumírovci, a la que pertenecía Vrchlický y de la que era considerado su líder. Su labor estaba concorde con el programa del grupo, la traducción de grandes literaturas europeas era para él una misión. Muy esquemáticamente dicho, los escritores y traductores de los Lumírovci se oponían a los de la generación de Ruchovci, para los que el fin de la literatura era servir más bien a los intereses nacionales y paneslavos; por lo tanto no hay muchos traductores entre los Ruchovci y el papel de mediadores de culturas ajenas lo desempeñan sobre todo los Lumírovci. Aunque no se trata de un grupo homogéneo⁵⁷, Vrchlický destaca como uno de sus autores más productivos.

Entre 1899 y 1904 Vrchlický publica bajo el título de *Výbor dramát Calderonových* (*Selección de dramas de Calderón*) 15 piezas de este dramaturgo en la editorial Grosman a Svoboda. Inicialmente quería traducir su obra completa, pero al final dejó de hacerlo por falta de interés de la crítica y del público.

El carácter mismo de la obra de Calderón, que con su conceptismo está en franca oposición a la espontaneidad de un Shakespeare o un Lope de Vega, hacía la labor traductora de Vrchlický muy difícil. Y puesto que el traductor concebía la obra calderoniana más bien como literatura, en detrimento de su carácter dramático, no es de extrañar que tanto el público como los críticos manifestaran un interés que parecía un acto de cortesía. (Uličný, 2005: 160)

Las traducciones de Vrchlický eran muy atacadas por los críticos y escritores de finales del siglo XIX. Por ejemplo, Tomáš Garrigue Masaryk le reprocha las imprecisiones, descuido y traducción de segunda mano. Esta crítica se basa, entre otras cosas, en que Vrchlický sobrevalora demasiado los aspectos formales: «El detalle está subordinado al conjunto en Vrchlický y como conjunto entiende Vrchlický sobre todo una sección unida con algún principio formal: verso, estrofa⁵⁸»

57 Levý (1996: 169–186) escribe sobre las diferencias en la concepción de traducción entre Jaroslav Vrchlický y Josef Václav Sládek, dos autores más destacados de los Lumírovci. Vrchlický se orienta más a la forma y subordina el detalle; Sládek, por su parte, persigue la traducción precisa del detalle, lo que a veces le lleva a la ampliación de esquemas y adición de versos.

58 «Detail u Vrchlického je podřízen celku a za celek pokládá Vrchlický především úsek sjednocený nějakým principem formálním: verš, strofu.»

(en Levý, 1996a: 173). Masaryk (de acuerdo con muchos de sus contemporáneos) declara que lo importante es la fidelidad al original, pero no formal, perseguida por Vrchlický. A Masaryk le preocupa más la expresión de las palabras, conservación de las ideas e imágenes, fidelidad histórica. Por lo tanto, incluso propone traducir versos con prosa en casos donde la forma externa (número de sílabas, número de versos en estrofa...) no es el elemento esencial del original (Levý, 1996a: 188). No tiene la misma opinión F. X. Šalda, gran crítico checo, quien dice que lo importante es traducir un poema como poema, no rechazar su ritmo y rima. El objetivo del traductor no es imitar la forma, sino buscar los recursos correspondientes, equivalentes (en Levý, 1996a: 194).

Sin embargo, no le podemos negar a Vrchlický el mérito de facilitar al público checo una gran parte de la obra calderoniana, aunque concebida más bien como literatura que como teatro. Y así es necesario estimar su labor: como una apertura de la literatura checa al mundo. Las traducciones de Vrchlický tenían poco éxito en las tablas, pero les servían (y nos atrevemos a decir que siguen sirviendo hasta nuestros días) a los futuros traductores sobre todo como punto de referencia, como una meta.

No obstante, hubo una traducción hecha por Vrchlický, no de Calderón, sino de Lope de Vega, que tuvo mucho éxito en la representación: *El villano en su rincón*. Hala (1969) dice que esta traducción se basa en la adaptación alemana de Halm y además, su texto queda simplificado:

Para dar mayor ritmo a la acción, Vrchlický suprimió muchas reflexiones filosóficas y muchos versos que no sirvieran directamente al desarrollo de la acción. [...] Conseguió que su adaptación se acercara por su tono más bien a una comedia de capa y espada. El éxito de esta adaptación [...] deja ver con claridad la preferencia que el público de aquella época daba a las comedias más bien ligeras, frente a los profundos dramas de Calderón. (Hala, 1969: 99)

También las traducciones anteriores a Vrchlický son sobre todo de segunda mano, es decir, realizadas a partir de alguna versión alemana. En nuestro corpus figuran dos traducciones de Josef Jiří Stankovský (1844–1879), escritor y dramaturgo cuyas obras se representaron en el Teatro Nacional, entre otros. Como ya dijimos en el cap. 2.4., su versión de *La vida es sueño* del año 1870 parte de la adaptación alemana de West y Laube, por lo tanto no podemos calificarla con la misma óptica que las traducciones directas. Por otro lado, su *Médico de su honra* de 1871 parece, por lo menos desde el punto de vista del verso, bastante fiel al original. Esta obra fue representada en Praga el 3 de marzo de 1870. Stankovský dice de la versión publicada un año más tarde en la editorial de I. L. Kober que no conviene para ser representada y que en la puesta en escena en 1870 se partía de un texto diferente: suponemos que se trata de una versión con algunos pasajes abreviados u omitidos, pero semejante a la publicada. Además, Stankovský habla

de un manuscrito suyo de otra traducción que basó en la libre adaptación de West. Esta es la versión preferida y recomendada por el traductor para la puesta en escena, aunque no fue representada (Stankovský, 1871: 2).

De esta argumentación de Stankovský podemos deducir que sus fines eran diferentes de los de Vrchlický casi treinta años más tarde. Mientras que este concibe los productos de su labor como literatura para leer (y así conocer culturas ajenas), a Stankovský le interesa la puesta en escena y prefiere traducir de las adaptaciones alemanas –que considera buenas para este propósito, pero que difieren notablemente del original– a intermediar al público checo las traducciones que le den la sensación de leer/oír el original, solo vertido en su idioma. Según Uličný, «las versiones de Stankovský suelen carecer de ritmo regular y sus rimas son esporádicas y más bien pobres. Por otra parte, hay escenas traducidas con endecasílabos precisos y hay también pasajes elaborados con rimas bastante buenas. En general, se puede decir que las adaptaciones [...] de Stankovský resultan estilísticamente desequilibradas» (Uličný, 2005: 157).

Josef Král (1853–1917) está representado en nuestra elección por su traducción de *El mágico prodigioso*, publicada en 1892. Para la segunda traducción de esta obra habrá que esperar más de cien años: en 1994 la publica Miloslav Uličný. Según este hispanista y traductor, *El mágico* de Král es la primera traducción moderna y precisa de alguna obra de Calderón; no obstante, nunca fue puesta en escena (Uličný, 2002: 243).

Král reflexiona sobre sus propias soluciones en *El mágico*. Se da cuenta de que los españoles cuentan en el verso las sílabas y solo les interesa que en el final del verso coincida el acento de la palabra con el acento rítmico; por otro lado, utilizan la asonancia, que se repite en largas tiradas de cientos de versos. En una nota a pie de página explica que su solución en *El mágico* consistió en traducir los metros silábicos originales utilizando los silabotónicos («tónicos», en sus palabras) y en el rechazo de la asonancia. «Lo que el verso checo perdió no haciendo caso de asonancias, en cambio lo ganó gracias a la acentuación precisa⁵⁹» (citado por Levý, 1996b: 58). Esta técnica será la que van a seguir la mayoría de los traductores checos.

Jan Červenka (1861–1908) tradujo *El alcalde de Zalamea*. Aunque la publicación que figura en nuestro corpus es de 1899, según Hala (1969: 99) la representación de su traducción se dio ya en 1887. Hala la elogia bastante, calificándola como «muy adecuada al texto original». Červenka traduce el verso de Calderón imitando sus metros y manteniendo las rimas (aparte de las asonancias) y estructuras estróficas, aunque no siempre ni regularmente. Por muy buena que fuera la traducción, su estreno en 1887 fracasó, al igual que la representación anterior y primera de *El alcalde* en 1868. Esta partía de la traducción checa de Emanuel

59 «Co verš český nedbáním asonancí ztratil, na druhé straně přesnou přízvučností nabył.»

Zünger, hecha mediante una adaptación alemana, pero su texto no se conservó (Uličný 2005: 157).

Hala explica la mala acogida de la representación basada en la traducción de Červenka:

Los críticos de la época señalaron en los periódicos algunas de las causas de esta falta de interés: el bajo nivel cultural del público, las dificultades que tenían los actores con la recitación y el público con la percepción de los versos. La crítica veía un solo remedio: verter en prosa los versos del texto. (Hala, 1969: 99)

Vrchlický, Stankovský, Král y Červenka -a pesar de no pertenecer al mismo grupo literario y a pesar de concebir la traducción de maneras diferentes- fueron los primeros pioneros (además de J. K. Tyl y K. B. Císař, cuyas traducciones no figuran en nuestro corpus) que llevaron a las tablas checas la obra de Calderón.

Entre guerras: Klášterský, Hořejší, Jelínek, Šrámek, Tůma y Schorsch

La siguiente generación de traductores, activa ante todo en el período de Entre-guerras, la generación de Otokar Fischer –que se suele denominar así a pesar de que no todos los traductores de la época comparten los mismos métodos y las mismas opiniones– también rechaza las traducciones dramáticas (y no solo dramáticas) de Vrchlický. Dice por ejemplo Jindřich Vodák: «Calderón no se reconocería si se mirara a sí mismo en Vrchlický.⁶⁰» (citado por Levý, 1996a: 217). Los traductores se dan cuenta de que la tarea de Vrchlický ya se cumplió y aunque presentó al público un número notable de obras de varias lenguas, hay que revisar sus métodos. Por lo tanto hablamos del periodo de revisión.

Vrchlický traducía las piezas dramáticas como literatura, destacando sobre todo la canonicidad de Calderón. Sus traducciones textocéntricas eran leídas por los intelectuales, poetas, pero no convenían para las representaciones. Lo fundamental para los nuevos traductores de la generación de Fischer es la «coloquialidad» (Levý, 1996a: 216), es decir, que el texto dramático sea pronunciable por los actores y comprensible para el público. No quiere decir que en la época tras la Primera Guerra Mundial no aparezcan traducciones destinadas más bien para ser leídas que para la puesta en escena, pero la tendencia general es adaptar las piezas dramáticas para ser representables.

El problema de estas tendencias a hacer el lenguaje de la traducción más coloquial es que lleva, a veces, a cierta vulgarización del estilo. Este se hace más marcado; algunas palabras salen de su entorno y resultan destacadas por su expresividad.

60 «Calderon by se nepoznal, kdyby se u Vrchlického na sebe podíval.»

Disponemos de una traducción, publicada en el año 1920, de Antonín Klášterský (1866–1938): se trata de *El hombre pobre todo es trazas*. Sin embargo, Klášterský traduce mediante la adaptación alemana de Friedrich Adler, así que no podemos considerar este texto como una traducción directa de Calderón. Entre los metros prevalecen los pentámetros yámbicos, aunque en Calderón es octosílabo el metro predominante.

Klášterský destacó sobre todo como traductor del inglés. Terminó la labor de Josef Václav Sládek, quien empezó a traducir la obra completa de Shakespeare, pero falleció antes de concluir su misión. Klášterský entonces se encargó de terminar la segunda parte de *Enrique VI*, empezada por Sládek, y luego tradujo las otras 4 obras para completar lo que Sládek había iniciado (Drábek 2012: 152). Podemos decir que Klášterský era seguidor de los Lumírovci, Uličný (2005: 162) lo considera «amigo y epígono de Vrchlický», pero por razones cronológicas lo mencionamos en este lugar.

Jindřich Hořejší (1886–1941), poeta y traductor, tiene tres traducciones en nuestro corpus. Todas son de los años treinta, aunque la publicación de *El alcalde de Zalamea* de la que disponemos lleva fecha de 1965. El estreno fue ya en 1935. Las demás obras traducidas por Hořejší son *La dama duende* y *La vida es sueño*. Todas estas piezas ya habían sido traducidas antes de Hořejší, sobre todo por Vrchlický (*La dama duende*, *La vida es sueño*), así que podemos decir que la tarea de Hořejší ya no consistía en intermediación de la cultura hispánica al público checo, sino en la superación de sus predecesores. En su época lo que vale es más bien la representabilidad en el teatro.

Las tres traducciones de obras calderonianas incluidas en nuestro corpus forman solo una pequeña parte del trabajo de Hořejší. Gracias a su «sentido actoral» consiguió colaborar con el Teatro Nacional de Praga; antes traducía para Longen y Vlasta Burian (Blahynka, 1965a: 529).

Hořejší dice que «la traducción debe ser sobre todo una labor literaria checa. Mas tiene que dar al autor lo que es suyo. También debe ser exacta (literal). Unir ambas cosas es, efectivamente, el arte al que hay que elevar la traducción⁶¹» (citado por Levý, 1996b: 167). Hořejší proclama la necesidad de buscar equivalentes checos para las rarezas estilísticas o innovaciones del autor del original; por ejemplo, en una traducción del francés no deberían aparecer galicismos como una característica del autor.

Según Uličný, «Hořejší se sirve de un lenguaje coloquial hasta tal punto que, sesenta años más tarde, con el transcurso del tiempo, algunos dichos y modismos de su traducción han caído en desuso.» (Uličný, 2005: 164). Por ejemplo, al traducir la poesía de Rictus, Hořejší se aprovecha de la jerga praguense en que

61 «Překlad má být především česká slovesná práce. Musí však dát také autorovi, co jest autorovo. Má být dále doslovný. Spojit obé je právě ono umění, na něž je nutno překladařství povýšit.»

busca equivalentes para sustituir la *langue populaire* de Rictus (Blahynka, 1965a: 538–539).

A pesar de pertenecer a una generación posterior a Vrchlický, Hořejší –a diferencia de muchos críticos y traductores de la época– nunca despreció el beneficio del poeta de los Lumírovci para la literatura checa: «Nadie jamás apreciará la labor traductora del genio de Jaroslav Vrchlický,» dice. (citado por Levý, 1996b: 168). Sus primeras traducciones efectivamente evocan el método de Vrchlický; y como comprueba Blahynka (1965a: 533–537), también en las posteriores, aunque ya modernas y maduras, podemos encontrar las huellas de su antecesor.

Černý (2008) elogia la traducción por Hořejší de *El alcalde de Zalamea*. Muy interesante es por ejemplo su solución de sustituir algunos pasajes versificados con prosa, lo cual es un caso singular en nuestro corpus. En las secciones traducidas en verso predomina el pentámetro yámbico o metros más breves, pero también yámbicos. Černý (2008: 206–207) considera muy acertadas estas transformaciones.

Uličný (2005: 159) advierte que Hořejší localiza en su traducción de *El alcalde* los nombres de Rebolledo y Chispa, pero en las publicaciones de 1951 y 1965 de las que disponemos no es así.

La traducción de *La dama duende* realizada por Hořejší es también una adaptación, con algunas escenas abreviadas: el traductor suprimió ante todo los versos de demasiada carga filosófica y retórica. Las soluciones versológicas difieren de las de *El alcalde*: Hořejší utiliza el tetrametro trocaico como equivalente del octosílabo y el pentámetro yámbico para sustituir los endecasílabos, al igual que la mayoría de los traductores. Lo mismo hace también al traducir *La vida es sueño*.

Ivan Jelínek (1909–2002) tradujo *La dama duende* en el mismo decenio que Hořejší. No conocemos la fecha exacta, pero el estreno se celebró en 1936 en Brno. Se trata de una adaptación bastante libre y la mayoría de los metros son yámbicos de medida fluctuante (desde los versos breves, de cuatro sílabas, hasta los de catorce o incluso más largos). La polimetría de Calderón queda así completamente alterada y no parece que la solución de Jelínek tenga función alguna. Dice Uličný: «El autor de la adaptación no figura en las filas de los hispanistas checos conocidos, de modo que podemos suponer que en su adaptación aprovecha una traducción ajena» (Uličný, 2005: 164).

Jiří Šrámek (1920–2004) era sobre todo actor y director. En nuestro corpus disponemos de una traducción suya, la de *Hombre pobre todo es trazas*. El texto mecanografiado no tiene fecha, pero por el número aprobatorio en la portada podemos deducir que se publicó en 1946. La obra se estrenó en 1942 en el Teatro Nacional Moravskoslezské de Ostrava. La traducción se parece bastante a la de Jelínek en el hecho de que su verso es bastante libre y se basa en el yambo; sus medidas varían irregularmente. Es probable que Šrámek hiciera esta adaptación mediante una versión alemana, al igual que su antecesor, Klášterský. Uno de los personajes de Calderón se llama Juan, pero tanto en el texto de Klášterský como

en el de Šrámek figura un tal Sancho en el lugar de Juan. Lo mismo ocurre en la traducción alemana de Adler.

Una adaptación de *El alcalde de Zalamea* fue escrita por Mirko Tůma (1921–1989) en colaboración con Gustav Schorsch (1918–1945) en el campo de concentración en Terezín (Theresienstadt). Se trata entonces de una versión de *El alcalde* de auténtico valor para conocer el fenómeno de la actividad cultural en el campo de Terezín. Gustav Schorsch, quien murió violentamente a los 26 años, era un artista, teatrero y una personalidad singular: inició y preparó varias funciones en las condiciones inhumanas y crueles del campo de concentración (Válková, 2006).

La traducción fue realizada en 1944 por Mirko Tůma. El elenco formado por los internados en el campo tenía ensayos en una sala preparada para la visita de la Cruz Roja, pero varios meses más tarde fueron interrumpidos por el traslado de 18 mil prisioneros –Schorsch entre ellos– a otros campos (Válková, 2006: 39). Así que la adaptación nunca se representó.

No se trata de una traducción directa de Calderón, ya que en Terezín no era posible acceder a su obra. Por lo tanto, parte de la versión alemana de Gries. Tůma dice: «Nos interesó el problema esencial del drama de Calderón, el problema de la justicia, violencia, honor y amor, nos interesó la forma del verso de Calderón, que tratamos de mantener.⁶²» (Tůma, 1946: 75) Tůma de verdad consiguió conservar algo de la estructura versal de Calderón, aunque muchas partes quedan modificadas o alteradas. Sin embargo, si tomamos en cuenta las condiciones en que nació esta adaptación, se trata de un hecho sobresaliente. Los adaptadores por ejemplo suprimieron un largo monólogo entero de Isabel y lo sustituyeron con pantomima, debido a la falta de actrices (Tůma, 1946: 75).

Tras la Segunda Guerra Mundial: Pilař, Mikeš, Pokorný, Bezděková, Walló, Černý y Hvížd'ala, Uličný

Jan Pilař (1917–1996) era un poeta y traductor. Presentó al público checo, sobre todo, a muchos grandes autores polacos, pero también es conocido por su traducción de algunos poemarios de Pablo Neruda. En nuestro corpus figura una traducción por Pilař de *El alcalde de Zalamea*: se trata de una copia mecanografiada inédita que hemos encontrado en el archivo del Instituto de Arte – Departamento de Teatro en Praga. En el texto no se halla ninguna fecha o lugar de la traducción, ningún dato sobre estreno, solo los nombres del autor, del traductor y de la obra. Parece que *El alcalde* nunca se representó en esta versión.

Mencionamos la traducción de Pilař en este lugar porque sus primeros intentos los realizó ya después de la Segunda Guerra Mundial, pero no estamos segu-

62 «Zajímal nás základní problém Calderonova dramatu, problém spravedlnosti, násilí, cti a lásky, zajímala nás calderonovská forma verše, již jsme se snažili zachovat.»

ros ni siquiera del decenio en que tradujo a Calderón. Se trata de una adaptación con algunos pasajes abreviados, modificados u omitidos; su lenguaje es bastante coloquial. En cuanto al verso, destaca la tendencia yámbica: Pilař utiliza en algunos lugares los tetrámetros o pentámetros yámbicos sustituyendo así los octosílabos de los romances o las redondillas, pero también hay pasajes donde emplea el tetrámetro trocaico, como la mayoría de traductores. Vamos a dedicarle más atención en el propio análisis.

De Eva Bezděková (1929–1992) disponemos asimismo de una sola traducción. Bezděková traducía sobre todo del italiano, francés e inglés, pero también se presentó con alguna pieza de Lope de Vega (*El caballero del milagro* en colaboración con Vladimír Hvizďala) y en nuestro caso, con *Antes que todo es mi dama* de Calderón. Se trata de la segunda traducción de la obra después de Vrchlický, quien publicó su traducción en 1902, 56 años antes que Bezděková. Esta segunda (y última, si nuestra investigación no es errónea) se estrenó en el mismo año en que Bezděková la terminó (1958).

A pesar de que se trata de una adaptación destinada para el teatro, su forma versal respeta la estructura polimétrica. Sin embargo, en algunos lugares Bezděková se permite ciertas innovaciones, por ejemplo cuando traduce el soliloquio de Clara (originalmente en décimas) utilizando un soneto.

Karel Michael Walló (1914–1990), aparte de ser traductor, era también autor de piezas para los jóvenes, guionista, libretista, poeta. Se le conoce también como uno de los primeros pioneros del doblaje checo: su hija, Olga Walló, se dedica a esta profesión hasta la actualidad.

En nuestro corpus tenemos la versión de *La hija del aire* de Walló. Se trata de una adaptación bastante libre, faltan algunas escenas enteras y su verso tampoco está lejos de la polimetría de Calderón (sobre todo si comparamos esta versión con las de Vrchlický y Mikeš). Las soluciones de Walló al traducir a Calderón sorprenden cuando observamos su traducción de *Fuente ovejuna* de Lope (1954): en ella no solo conserva todas las escenas, sino que también mantiene el mismo número de versos por escena y su distribución correspondiente entre los personajes. Walló lo comenta en el epílogo: «El texto de la traducción de “Fuente Ovejuna” intenta expresar lo más fielmente posible la obra original en cuanto a sus valores dramáticos, poéticos y formales»⁶³ (Walló, 1954: 80). El traductor añade que siguió el método de trabajo del traductor soviético Michail Lozinskij (ganador del Premio Stalin). Este hecho contrasta con tanta libertad a la hora de adaptar a Calderón unos tres años más tarde.

Jindřich Černý (1930) y Vladimír Hvizďala (1929–1995) tradujeron la obra *El hombre pobre todo es trazas* y la publicaron en 1956. Se trata entonces ya de la tercera traducción, tras las de Klášterský y Šrámek, y a diferencia de las anteriores, la

63 «Text překladu hry “Fuente Ovejuna“ [...] snaží se co nejdříveji vyjádřit původní dílo, pokud jde o jeho dramatické, básnické i formální hodnoty.»

de Černý y Hvižďala, sigue la estructuración del original bastante rigurosamente: conserva la distribución de rimas en las formas complejas como son las décimas (sin embargo, las redondillas muchas veces aparecen sin rima o rimadas según el esquema *aabb*), los octosílabos están representados por el equivalente checo de tetrametro trocaico, los endecasílabos por pentámetros yámbicos; en los romances no hay asonancias. Es interesante que en ninguna representación de *El hombre* se utilizara esta traducción, fruto de la colaboración de dos especialistas en la materia: Hvižďala era hispanista y traductor, Černý sobre todo teórico y crítico teatral. Todas las representaciones se hicieron a partir de la adaptación de Jiří Šrámek, probablemente hecha mediante el alemán. Es verdad que la traducción de Černý y Hvižďala es más bien textocéntrica, pero con ciertas modificaciones delicadas sería muy bien representable. Dice Uličný (2005: 167): «En vista de que Hvižďala era pedagogo-hispanista, su método se acercaba más bien a reflejar lo que hoy suele ser llamado “equivalencia funcional”».

También la traducción de Jaroslav Pokorný (1920–1983) de *El alcalde de Zalamea* publicada en forma de libro en 1959 sigue con cierta exactitud la estructura formal del original. Además de conservar la polimetría, Pokorný incluso emplea la asonancia en los romances. Según Uličný (2005: 169), Pokorný «en el caso de la pieza de Calderón supo captar las peculiaridades del sistema polimétrico y de rimas del original conservando (o volviendo a introducir) en la traducción poética checa el respeto a la diferencia entre rimas consonantes y asonantes.» Vamos a estudiar más detalladamente la problemática de las asonancias en el capítulo 3.5., solo advertimos que también Mikeš y Uličný tratan de mantenerla en sus traducciones, y a veces hasta utilizan la misma combinación de vocales que Calderón. Asimismo métricamente son bastante «fieles» los tres, Pokorný, Mikeš y Uličný: parece como si en el periodo después de la Segunda Guerra Mundial la traducción tendiera a una academización, por lo menos dentro de nuestro corpus. Se puede decir que los tres traductores mencionados son más académicos (Pokorný: teórico y crítico teatral; Mikeš: filólogo, teórico y crítico teatral; Uličný: traductólogo) que poetas, así que su orientación hacia cierta precisión, prevaleciente sobre el método intuitivo de los poetas, no sorprende.

Miloslav Uličný (1942) es un traductólogo y traductor. Se dedica, entre otras cosas, a la historia de traducción de las literaturas hispánicas. En nuestro corpus disponemos de una traducción suya, de *El mágico prodigioso* del año 1994. El texto de la traducción se halla en el programa del Teatro Nacional de Praga, así que es una versión escenocéntrica, ya adaptada para la puesta en escena; algunas escenas resultan abreviadas o suprimidas. No obstante, Uličný mantiene la polimetría e incluso las asonancias en los romances. Localiza algunos nombres: Moscón se llama en checo *Píkola* y Clarín es traducido como *Helikón*.

Vladimír Mikeš (1927) es un filólogo, teatrológico y traductor sobre todo de las lenguas románicas, alumno del hispanista Václav Černý y escritor ocasional. Hay

tres traducciones suyas en nuestro corpus: *La vida es sueño*, *La hija del aire* y *El médico de su honra*. Entonces pertenece, junto a Jaroslav Vrchlický y Jindřich Hořejší, al trío de los traductores más productivos en cuanto a la intermediación de la obra calderoniana al público checo. Además, los tres tradujeron *La vida es sueño*, una de las piezas más significativas de Calderón.

En Mikeš podemos observar la misma «academización» que en Uličný o Pokorný: de su pluma salen traducciones bastante exactas formalmente, sobre todo en cuanto al metro y la estrofa; en *La vida es sueño* trata de mantener las rimas asonantes en todas las tiradas de romances. Solo en sus traducciones posteriores opta también por otras soluciones, como vamos a ver, pero siempre buscando el efecto equivalente al original en la lengua y prosodia checas.

Mikeš respeta consecuentemente el sistema métrico y de rimas, tanto asonantes como consonantes, del original, contribuyendo a fijar este método como medio eficaz en los esfuerzos checos por conservar la mayor cantidad posible de la carga estética de los versos hispanos sometidos a traducción, lo que vale igualmente para sus traducciones de obras de teatro en versos. (Uličný, 2005: 172)

Quizá contrasta con su precisión formal cierta vulgarización del habla de algunos personajes: por ejemplo, algunas réplicas de Chato en *La hija del aire* dan sensación de un villano bruto. Drozd (2011: 97) critica la ironía de Mikeš en su traducción de *El médico de su honra*: en algunos lugares destaca con tanta insistencia un detalle, que el conjunto queda turbio. Václav Černý (2008) le reprocha a Mikeš que en *La vida es sueño* no solo desempeñe el papel de traductor austero y exacto, sino que también modifique las réplicas demasiado, deformando algunas características básicas de los personajes: por ejemplo, en el original de Calderón, cuando Rosaura empieza a hablar, ya sabemos que se trata de una dama; cuando dice algo Clarín, está claro que es su criado; no obstante, en la traducción de Mikeš los dos personajes están caracterizados por el habla coloquial, hasta vulgar en algunos momentos, por lo que la expresión barroca calderoniana resulta deformada (Černý, 2008: 252-254).

Después del cambio de régimen en 1989, las traducciones de Calderón no abundan mucho: en 1995 se estrena *El mágico prodigioso* traducido por Uličný, en 1998 sale *La hija del aire* en traducción de Mikeš y en 2008 la editorial Artur publica una reedición de *La vida es sueño* de Mikeš (casi idéntica a la primera versión publicada en Odeon en 1981) junto con su nueva traducción de *El médico de su honra*. Es una pena que el libro esté lleno de errores de prensa. Aparte de estas traducciones nuevas (de obras calderonianas ya vertidas al checo anteriormente) realizadas por especialistas en la materia con experiencia, no parece que haya traductores jóvenes interesados en una labor tan complicada y arriesgada y al mismo tiempo tan mal pagada.

3.2 Análisis de *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño* y de sus traducciones

A continuación vamos a analizar las obras de la primera parte del corpus (*El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*) y sus traducciones. En la primera parte, la obra será presentada, resumido brevemente su argumento para una mejor orientación a la hora de explicar los fenómenos más bien abstractos y formales; en la segunda parte, será descrita la estructuración métrica de la respectiva pieza; y en la tercera parte serán analizadas las soluciones y estrategias de los traductores checos.

3.2.1 *El alcalde de Zalamea*

El alcalde de Zalamea es una comedia del honor campesino escrita por Calderón de la Barca probablemente entre los años 1642 y 1644 (Parker, 2000: 474). Los críticos no están de acuerdo en cuanto a la fecha exacta. Determinarla es complicado por la existencia de una obra del mismo nombre, durante mucho tiempo atribuida a Lope de Vega. «La unanimidad sobre la datación se quebró improvisadamente cuando Shergold y Varey [...] exhumaron un documento según el cual, en fecha 12 de mayo de 1636, la compañía de Antonio de Prado había representado un *Alcalde de Zalamea* en el Palacio Real, ante el Rey y la Reina» (Arata, 2009: 22). Sin embargo, según algunos críticos se trató precisamente del primer *Alcalde*. El *Alcalde* de Calderón, denominado originalmente *El garrote más bien dado*⁶⁴, sería entonces una refundición de la pieza anterior. Otra hipótesis es que la obra homónima fue escrita después de la de Calderón y que en 1636 se representó *El alcalde calderoniano*.

Resumamos muy brevemente el argumento de la obra: el capitán don Álvaro llega a Zalamea poco antes que las tropas de don Lope de Figueroa y es alojado en la casa del labrador Pedro Crespo, personaje caracterizado como rico y orgulloso. Don Álvaro pronto se da cuenta de que comparte la casa con la hija de Crespo, la bella Isabel, escondida ante los ojos del capitán. Este consigue entrar en el cuarto de Isabel con ayuda de su criado Rebolledo, pero los sorprenden Crespo y su hijo Juan y si no llegara al mismo tiempo don Lope, el enfrentamiento terminaría mal. Don Álvaro, no obstante, no piensa acabar con sus esfuerzos y mientras que don Lope está cenando con la familia, el capitán trata de enamorar a Isabel mediante el canto. Estalla una pelea en que participan también don Mendo, Juan y al final entra el mismo don Lope, quien manda al capitán que se retire enseguida con sus soldados de Zalamea. Sin embargo, don Álvaro secuestra a Isabel y la ultraja.

64 Así se llama la obra en el testimonio más antiguo de su existencia, *El mejor de los mejores libros de comedias* (publicado en Alcalá de Henares en 1651). Arata, 2009: 21.

Los alcanza Juan, lucha con el secuestrador y le hiere. Sus soldados vuelven con el capitán herido a Zalamea, Isabel se encuentra con su padre y vuelven también. Mientras tanto, Crespo ha sido elegido alcalde de la villa, con lo que las cosas cambian. Juzga al capitán y le pide que se case con su hija, pero el noble se abstiene de contratar un matrimonio con una simple villana, sabiendo que el poder del alcalde no le puede amenazar. Mas Crespo hace detener a don Álvaro y le juzga como pide la ley: no como un padre de la hija ultrajada, sino como un juez legítimo. Interviene don Lope quien solicita a Crespo que le entregue al prisionero. Pero en ese mismo instante llega a Zalamea el Rey Felipe II quien pasa por allí viajando a Portugal, donde va a ser coronado. Crespo le abre la prisión donde se ve a don Álvaro en la horca. Después del discurso explicatorio de Crespo, el Rey confirma la culpa del capitán y nombra a Crespo alcalde perpetuo. Isabel va al convento.

El argumento no trae nada nuevo en su época, el esquema de una hija deshonrada por un hombre, castigado al final, es tratado por muchos autores ya antes de Calderón. Sin embargo, no es la «originalidad» de la trama lo que busca el dramaturgo barroco: la obra destaca por los personajes, tipos dramáticos convencionales como el soldado-donjuán noble, la hermosa hija deshonrada, los pícaros de Rebolledo y Nuño, etc. «Y la maravilla de esa literatura del Siglo de Oro español es que, a pesar del exceso de su convención, vive una existencia [...] verdadera e intensa⁶⁵» (Černý, 2008: 205).

Parker (2000) estudia la simetría en *El alcalde de Zalamea* de Calderón: se da cuenta de que la estructura del acto III es una repetición de la del acto I; en el final del acto III se repite el plan estructural del final del acto I; la segunda mitad del acto II es una repetición del plan de la primera mitad; Parker entonces halla en la obra una estructura circular.

Tal estructura no se puede calificar de realista en cuanto estructura. En el mundo real, por desgracia, los acontecimientos [...] no están ordenados en series lógicas y simétricas. Es una estructura extremadamente artificial, gobernada por la rigidez de una fórmula en seis partes. Esto no puede ser algo accidental. [...] La fórmula en seis partes se sigue de la división tripartita que impone el tema. Es incuestionable que el sistema lógico de clasificación de conceptos, característico de la filosofía escolástica, que dividía y subdividía un todo en sus partes, oponiendo a cada parte su contraria y clasificando sobre la base de cualidades análogas y contrarias, etc. se convirtió en un hábito mental en Calderón, un modo definido de pensar y, por tanto, de escribir. (Parker, 2000: 485)

Una de las primeras ediciones de la obra la realizó Juan Eugenio de Hartzenbusch, quien dividió el texto en escenas según las salidas o entradas de los personajes. Sin embargo, esta manera de estructurar el teatro calderoniano fue rechaza-

65 «A zázrakem této literatury španělského Zlatého věku je, že přes nadmíru své konvence žije [...] pravdivou a výraznou existencí.»

da por algunos críticos de renombre, entre ellos, Ruano de la Haza o Marc Vitse. «Lo que se le ha recriminado a Hartzenbusch es imponer al texto del *Alcalde* una concepción dramática basada en la escena a la francesa, que es completamente ajena a la dramaturgia barroca», dice Arata (2009: 27).

La sintaxis dramática a la francesa se desarrolla a partir de la definición del espacio, en que se colocan a continuación los personajes. Sin embargo, en el teatro de Calderón, Lope, Tirso, etc., el valor primordial lo tiene la acción de la palabra; el espacio dramático está determinado por ella.

Arata critica, asimismo, la concepción de simetría de Parker de la que hablamos más arriba: su modo de estructurar la obra no se basa en ningún elemento formal (métrica, salida o entrada de personajes, tablado vacío) (Arata, 2009: 30).

Una de las soluciones la ofrece Ruano de la Haza, quien estructura las obras dramáticas del Siglo de Oro en cuadros: «Una vez elegido el texto dramático, el crítico deberá dividir cada una de sus jornadas en cuadros. Un cuadro puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el escenario queda momentáneamente vacío» (Ruano de la Haza, 1988: 85). A veces ocurren complicaciones, como precisamente en *El alcalde*, donde en la primera jornada la acción no es interrumpida, solamente en un momento, cuando el tablado queda vacío. Sin embargo, en ese momento se ve a los personajes avanzar desde la carretera de Zalamea hasta la calle, donde está la casa de Crespo. A pesar de esos problemas, Ruano de la Haza defiende la estructuración basada en los cuadros.

Arata dice que tanto las escenas de Hartzenbusch como los cuadros de Ruano de la Haza tienen un elemento común. «Ambas presuponen un predominio del espacio sobre la acción: antes se define el espacio y a continuación se determina la acción» (Arata, 2009: 30–31). Por lo tanto Arata prefiere la concepción de Marc Vitse, basada en el cambio estrófico.

Vitse introduce los conceptos de la forma englobadora y la englobada: la primera sirve como marco para la segunda, sobre todo canciones, relatos, cartas en forma de soneto, etc.; la forma englobada es posible identificarla según su carácter digresivo. Después, la obra se divide en macrosecuencias y microsecuencias (más tarde introduce también el término de mezosecuencia del que no vamos a ocuparnos por ahora). Una macrosecuencia puede o no equivaler al cuadro de Ruano de la Haza: tener unidad de lugar, tiempo, forma métrica y estar marcada por el momento escenario vacío (Vitse, 1998: 49–59). La microsecuencia está marcada por los cambios métricos con la excepción de rupturas entre la forma englobadora y la englobada.

Advertimos en este lugar que también Arata prefiere el criterio métrico a la hora de editar *El alcalde de Zalamea* y halla en la obra estructuras simétricas:

Cada jornada presenta cuatro estrofas diferentes (un total de ocho), que corresponden, dos por dos, a cuatro segmentos de acción [...] Las jornadas primera y segunda están

3 Tercera parte: análisis

dedicadas al asalto del capitán al honor de Crespo. La fase preliminar [...] configura el espacio de la acción. Los de fuera (el capitán y la tropa) penetran en la ciudad, y los de dentro se preparan. A continuación se suceden los tres asaltos del capitán al honor de Crespo [...]. En cada uno de ellos el único cambio estrófico marca los dos momentos de la ofensiva: preparación/ataque [...]. En las dos primeras ocasiones [...], Crespo consigue repeler el ataque del capitán, gracias a la colaboración del hijo Juan y de Lope de Figueroa. En la tercera ocasión [...], el labrador sucumbe al ataque al haberse quedado sin el apoyo de los dos ayudantes, y el capitán rapta y viola a Isabel. [...] La tercera jornada está dedicada a la contraofensiva victoriosa de Crespo. Los papeles ahora se han invertido. A comienzo de acto es Crespo quien se encuentra extramuros y el capitán quien se esconde en Zalamea [...]. Tras una nueva fase preliminar [...], en la que Crespo recibe la alcaldía y planifica la estrategia de la reconquista de su honor, se desencadena la contraofensiva final, que tiene tres fases marcadas por tres nuevos cambios estróficos. La secuencia final consagra el triunfo de Crespo gracias, otra vez, a la colaboración de un imprevisto ayudante: el rey Felipe II. (Arata, 2009: 32)

Nosotros compartimos la opinión sobre la importancia del criterio métrico en la estructuración de las comedias del Siglo de Oro, sobre todo en la práctica común de Calderón (Arata, 2009: 31). La polimetría aquí no es un mero ornamento, sino un sistema complejo, esencial para la sintaxis dramática.

A continuación ofrecemos el cuadro de los usos de formas estróficas, no estróficas y fijas en *El alcalde de Zalamea*:

Acto / verso inicial	Forma
Acto I	
1	Redondillas
101	Jácara octosílabos: rima <i>aa bb -c -c -c -c</i> (pareados + romance)
113	Redondillas
213	Romance á-e
557	Silva de pareados
681	Romance -ó
Acto II	
1 (895) ⁶⁶	Romance é-a
337 (1231)	Copla (villancico): 7- 5a 7- 8a
341 (1235)	Romance é-a
391 (1285)	Redondillas
427 (1321)	Jácara: romance ú-e
445 (1341)	Redondillas

66 Para una mejor orientación empleamos dos tipos de numeración debido a la discrepancia en las ediciones: Arata elige la numeración continua (Calderón de la Barca, 2009), mientras que Ruano de la Haza empieza cada acto desde el verso 1 (Calderón de la Barca, 1999). En los análisis de las demás obras dependerá de la edición que utilizamos (en *El alcalde* estudiamos ambas mencionadas).

Acto / verso inicial	Forma
503 (1397)	Quintillas (cerradas con una redondilla de pie quebrado)
612 (1506)	Romance í-o
Acto III	
1 (1788)	Romance í-a
349 (2136)	Redondillas
405 (2192)	Romance é-o
518 (2306)	Redondillas
839 (2626)	Romance -á

Tabla II: Uso de las formas estróficas, no estróficas y fijas en *El alcalde de Zalamea*.

Observemos algunos detalles. Las jácaras y la copla son evidentemente formas englobadas, según la concepción de Vitse (1998): tienen un claro carácter digresivo y están rodeadas por ambos lados por una forma englobadora (las jácaras por las redondillas, la copla por el romance). Si consideramos estas formas englobadas como partes internas de las englobadoras, obtenemos la estructura simétrica que presenta Arata (2009). En el acto I: redondillas – romance – silva – romance; las primeras dos secuencias forman parte de una macrosecuencia común (A), las últimas dos, igual (B), así que la jornada consta de dos macrosecuencias; en la segmentación de Arata se trata de (A) preliminares, (B) primera ofensiva. Acto II: romance – redondillas – quintillas – romance; las primeras dos: macrosecuencia (C), segunda ofensiva, las últimas dos: macrosecuencia (D), tercera ofensiva (raptor de Isabel). Acto III: romance – redondillas – romance – redondillas – romance; todas las formas constituyen la macrosecuencia (E) contraofensiva de Crespo. (Arata, 2009: 33–35)

La forma predominante en *El alcalde* (al igual que en otras obras del dramaturgo) es el romance. Calderón lo emplea más o menos indistintamente, es una forma no marcada, a diferencia de los usos de Lope de Vega en sus comedias más antiguas (Marín, 2000: 232). Cada jornada termina con una secuencia en romances, lo cual es una técnica común tanto en Calderón como en Lope. Dice Montesinos: «la escena final de cada acto solía estar en romance, como un aviso al público de que la cortina estaba a punto de correrse.» (Montesinos, 1989: 160). No vale siempre: en algunas obras podemos ver excepciones (por ejemplo, en *La dama duende* el primer acto termina en redondillas). Sin embargo, es una observación útil a la hora de discutir sobre la importancia que tiene el criterio métrico sobre los demás.

En *El alcalde*, el 67,1% (1858 vv.) de los versos se agrupan en romances. En segundo lugar están las redondillas (24,3%, 672 vv.); en tercero, las silvas (4,5%, 124 vv.); en cuarto, las quintillas (3,8%), y el resto son los octosílabos pareados de una de las jácaras y cuatro versos de una copla. La vasta mayoría de los metros en esta comedia entonces son octosílabos, versos de arte menor. Los únicos versos

de arte mayor son los del diálogo en silvas (y además solo una parte de silvas, porque esta forma combina los endecasílabos con los heptasílabos) en la primera jornada. Como dice Marín, «De nuevo, Calderón continúa aquí la tendencia del último Lope, pero diversificando más la función de la silva tanto en diálogos como monólogos [...]. Contrasta también [...] con la función más restringida que solía tener en la comedia del Siglo de Oro, “para monólogos de altos personajes con expresión de fuertes emociones.”» (Marín, 2000: 357). El número total de las formas empleadas por Calderón en *El alcalde* es bastante bajo: si omitimos las jácaras y la copla, contamos solo cuatro formas: romance, redondilla, silva y quintilla. Este número es más bajo que el promedio en las obras de Calderón: seis en las comedias y cinco en los autos. Para la comparación: en Lope el promedio es de ocho formas por una comedia (Marín, 2000: 352). En *El alcalde* no hay décimas, octavas reales ni sonetos.

Consideramos el bajo número de formas en *El alcalde* como significativo de la obra. Hay críticos (Menéndez Pelayo, entre ellos) que la califican como excepcional de manera que «rompía las ideas aceptadas sobre el sistema dramático calderoniano» (Arata, 2009: 36), aunque el propio Arata no acepta esta tesis, diciendo que «es una obra perfectamente coherente con el sistema dramático calderoniano» (Arata, 2009: 37).

Las traducciones de *El alcalde de Zalamea* al checo son 5, lo cual es el número más alto en nuestro corpus. El primer traductor de la pieza fue Emanuel Züngel, quien realizó una versión checa de una adaptación alemana pero cuyo texto no se conservó. El primer testimonio de la recepción traductora de *El alcalde* es de las manos de Jan Červenka, cuya versión fue publicada en 1899 (no obstante, el estreno fue ya en 1887).

La traducción de Červenka parece bastante exacta en cuanto a la distribución de las réplicas entre los personajes:

Rebolledo	¡Cuerpo de Cristo con quien desta suerte hace marchar de un lugar a otro lugar sin dar un refresco!
Todos	¡Amén!
Rebolledo	¿Somos gitanos aquí, para andar desta manera? ¿Una arrollada bandera nos ha de llevar tras sí con una caja...
Soldado 1	¿Ya empiezas? (<i>El alcalde de Zalamea</i>)

3.2 Análisis de *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño* y de sus traducciones

Rebolledo	Při sám Bůh, to ďas jen sám štve nás věčně sem a tam jako zvěř. Jsem k smrti zmámen, peklo ať jej zhltlí!
Všichni	Amen.
Rebolledo	Což jsme cikáni, že máme bez ustání v před se hnát s vřeskem divých interrád za tím cárem?
Vojín první	Známe, známe (<i>El alcalde de Zalamea</i> , trad. Červenka, 1899)

Se ve pues que incluso los versos partidos los mantiene Červenka bastante fielmente, aunque no siempre.

Červenka traduce los octosílabos de los romances, redondillas y quintillas empleando el metro que consideramos equivalente en el silabotonismo checo: el tetrámetro trocaico. La extensión del verso es la misma (ocho sílabas, siete en las variantes masculinas) y su cadencia también, porque el octosílabo español -a pesar de pertenecer más bien al sistema silábico- se acerca con su ritmo al troqueo.

En las redondillas, la rima varía; ya en la primera estrofa de la obra vemos que el esquema es *aabb*, no *abba*. En otros lugares aparece también el esquema *abab*. Así que, en el sistema de rimas, Červenka se permite cierta libertad. Lo mismo vale para los romances, porque el traductor no conserva las asonancias: sus versos son sueltos.

Lo que salta a la vista son los encabalgamientos de Červenka en los romances:

Crespo	De las eras; que esta tarde salí a mirar la labranza, y están las parvas notables de manojos y montones, que parecen al mirarse desde lejos montes de oro, y aun oro de más quilates, pues de los granos de aquéste, es todo el cielo el contraste. (<i>El alcalde de Zalamea</i>)
Crespo	Od mlatu. Hned před večerem odešel jsem podívat se do polí. O jaká rozkoš zřítí mohutné ty stohy snopů, které z daleka se

vrchům zlata podobají
 a to zlata nejčistšího
 rázu, od něhož se nebe
 jasně odráží. Teď právě
 (...)

(*El alcalde de Zalamea*, trad. Červenka, 1899)

En el original de Calderón los encabalgamientos también están presentes («tarde»/«salí»; «notables»/«de manojos»; «mirarse»/«desde»), pero no son tantos ni tan abruptos como en Červenka: fijémonos en que el traductor en este lugar (como en muchos otros) suele terminar la unidad sintáctica, empezada en el verso encabalgante, antes de la mitad del verso encabalgado. Este fenómeno se da sobre todo en algunas réplicas largas en romances, como es la de Crespo en el ejemplo; sin embargo, en las redondillas del original no ocurre mucho. Es probablemente por la rima que en las redondillas forma un límite bastante marcado del verso que le obliga al traductor a estructurar las unidades sintácticas de manera que coincidan con la estructuración versal. Por eso en los romances de Červenka, las fronteras entre versos están poco marcadas debido a la ausencia de rima/asonancia y la presencia de encabalgamientos. En la recitación del actor teatral estos versos parecen prosa (si no elige el modo de ejecución que marca las pausas versales): el público no recibe señales formales que le ayuden a identificar las fronteras versales.

El único principio que marca el límite versal en los romances de Červenka es el número de sílabas, que es ocho en versos femeninos, siete en masculinos. Es interesante que en las redondillas los versos masculinos abundan bastante, mientras que en los romances no: aparecen a veces en el último verso de algunas réplicas.

En la jornada III, a partir del verso 405 (2192), empieza una secuencia en romance con asonancia *é-o*. Se trata de un monólogo bastante largo de Pedro Crespo hacia el capitán. Después de este monólogo comienza una secuencia de redondillas (a partir del v. 518/2306). En la traducción de Červenka, sin embargo, este paso de una secuencia a la siguiente no es reconocible, ya que continúa con los tetrametros trocaicos sin rimas donde Calderón ya tiene redondillas. Las estrofas con rima *abba* las utiliza un poco más adelante, cuando salen Rebolledo, Chispa, el escribano y Crespo. Y luego cuando en el escenario está Juan y entran Inés e Isabel, el traductor pasa otra vez a los versos sueltos, mientras que Calderón todavía está con redondillas. En Červenka los versos sin rima continúan hasta el final de la obra. Se produce así una alteración de la estructura dramática. En otros lugares de la traducción de Červenka no ocurre.

Traduciendo las quintillas (acto II, a partir del verso 503/1397), Červenka utiliza otra vez el tetrametro trocaico. No mantiene la misma distribución de rimas consonantes que Calderón (en quintillas es variable), pero nunca viola la regla de la quintilla (no puede terminar en pareado). La secuencia en el original termina

con una redondilla de pie quebrado, mientras que en la traducción con una redondilla entera.

La única secuencia en silvas de pareados en *El alcalde de Zalamea* (acto I, a partir del v. 557) la empieza y termina Červenka en el mismo lugar que Calderón, pero empleando solo los pentámetros yámbicos, mientras que en el original alternan (no regularmente) los endecasílabos con los heptasílabos. Červenka conserva la rima consonante pareada pero no inserta los versos cortos entre los largos, como es normal en la silva (al heptasílabo le equivaldría el trímetro yámbico checo). Sin embargo, el número de sus versos es igual que en Calderón. La consecuencia de este procedimiento la podemos observar en el siguiente ejemplo:

Capitán	Sin duda el villanchón la ha retirado.
Sargento	Pregunté a una criada por ella, y respondiόμε que ocupada su padre la tenía en ese cuarto alto, y que no había de bajar nunca acá, que es muy celoso. (<i>El alcalde de Zalamea</i>)
Kapitán	To dojista ji skryl ten sedlák někam.
Strážmistr	Ba skryl! Když viděl jsem, že marně čekám, tu jedné z kuchyně jsem chyt´ se víly a z té jsem vytáhl po malé chvíli, že otec, jenž se bál o ctnost své dcery, ji zavřel do podkroví v pokoj šerý! (<i>El alcalde de Zalamea</i> , trad. Červenka, 1899)

Červenka, para «rellenar» el espacio de seis versos de once sílabas (allí donde Calderón tiene cuatro endecasílabos y dos heptasílabos), amplía la información: añade la exclamación «Ba skryl!», la mención sobre la espera del sargento («Když viděl jsem, že marně čekám»), la simple «criada» se convierte en «z kuchyně víla», etc. Por otro lado, Červenka suprime «y que no había de bajar nunca acá», pero aun así la cantidad de información en la traducción es mayor. Si el traductor quiere emplear versos más largos, una de las soluciones -para obtener la densidad semántica igual- podría ser la reducción de su número⁶⁷.

67 La mencionada solución es aplicable solo en el caso cuando la densidad semántica de las dos lenguas es más o menos igual: Levý (1998: 233) explica que el checo tiene la densidad más o menos semejante que el francés (y suponemos que también el español, aunque Levý no lo menciona), pero mucho más baja que el inglés (el número de sílabas medio en la palabra inglesa es menor que en la checa), así que el traductor, al traducir del francés, puede conservar el metro del original, mientras que a la hora de traducir del inglés surgen complicaciones: el traductor no es capaz de rellenar el mismo metro con tanta cantidad de información como hay en el original. La solución puede ser, entre otras, la ampliación del número total de versos.

En *El alcalde* hay tres canciones: dos jácara y una copla (o villancico). La primera jácara en la jornada I, cantada por Rebolledo y Chispa, consta de dos octosílabos con rima consonante pareada *aa bb*; el resto son versos rimados a manera del romance, la mayoría asimismo octosílabos, pero los últimos dos impares (suelos) tienen 9 y 10 sílabas. Červenka traduce bastante libremente utilizando versos de tendencia dactilotrocaica (alternan en ellos los pies dactílicos y trocaicos):

Chispa	Já jsem, tralala, tralali, trala	-u -uu -uu -u
	z čertovy zahrádky květinka malá.	-uu -uu -uu -u
	(<i>El alcalde de Zalamea</i> , trad. Červenka, 1899)	

La consecuencia es que el número de sílabas en cada verso varía, porque las líneas se basan en la libre combinación de los mencionados pies. La rima es consonante de esquema *AA BB* y los demás versos son sueltos, con excepción del antepenúltimo y último, pero rimando solo sus últimas sílabas («nebyla»-«nedělá»). Červenka traduce la jácara no de manera «fiel», pero por otro lado consigue la sensación de ser una canción folklórica, popular, de ritmo irregular, como era normal en algunas antiguas canciones checas, por ejemplo en las interpretadas por los goliardos (*kramářské písně*).

También la segunda canción (en el acto II), copla *Las flores de romero*, que tiene el esquema 7- 5a 7- 8a, está traducida con versos yámbicos de tres pies. Solo el último de ellos tiene cuatro sílabas (verso de dos pies yámbicos masculino). La rima es *-a-a* como en el original y es también monosílaba: «Isabel»-«miel» / «květ»-«med».

La segunda jácara (se encuentra también en el acto II) tiene forma del romance *ú-e* y Červenka la traduce de la misma manera que los romances, empleando tetrasílabos trocaicos sin rima o asonancia.

En resumen, Červenka tradujo *El alcalde de Zalamea* de manera textocéntrica, aunque permitiéndose no pocas modificaciones desde el punto de vista del verso. La traducción fue representada.

La traducción de Tůma y Schorsch fue publicada posiblemente en 1946, la fecha exacta es desconocida; lo que es cierto es que fue realizada en el campo de concentración en Terezín, donde se preparaba la representación de la obra. No se trata de una traducción directa: Tůma partió de la versión alemana hecha por Johann Diederich Gries ya en 1822, y la abrevió y modificó.

Sin embargo, la traducción de Gries es -por lo menos métricamente y también desde el punto de vista de estructura estrófica y de rimas- bastante fiel al original. Tůma empieza con la secuencia donde salen Inés e Isabel. Comparemos el original, la traducción de Gries y la transformación hecha por Tůma:

Inés	Asómate a esa ventana,
	prima -así el cielo te guarde-,

Los romances, las redondillas y la quintillas resultan traducidas por Tůma con octosílabos rimados irregularmente en pareados (no todos riman, algunos quedan sueltos), o sin rima. Sin embargo, en la traducción no hay límites entre las mencionadas formas: por ejemplo, el último acto entero lo tiene traducido Tůma en octosílabos sin rima, a pesar de que en Calderón alternan las redondillas con el romance.

La secuencia de silvas (a partir del v. 557 en Calderón) la traduce Gries asimismo de manera muy fiel métricamente: los heptasílabos como trímetros yámbicos, los endecasílabos como pentámetros yámbicos. La rima consonante aparece también en pareados. Tůma traduce la secuencia empezando con metros yámbicos -sobre todo de cuatro pies-, pero pasando luego al troqueo de cuatro pies. Solo con la intervención de Rebolledo aparecen versos más largos, pentámetros yámbicos con rima consonante en pareados, imitando los de Gries (cabe decir que Calderón en este lugar no tiene muchos heptasílabos, así que también en Gries abundan sobre todo los pentámetros).

En la traducción de Tůma faltan las dos jácaras y la copla.

La traducción de Tůma y Schorsch es una pura adaptación teatral, que fue realizada bajo las condiciones específicas del campo de concentración.

La siguiente traducción de *El alcalde de Zalamea* es de Jan Pilař. Se trata de un texto mecanografiado inédito hallado en el archivo del Instituto de Arte - Departamento del Teatro. No conocemos su fecha, pero tomando en cuenta que Pilař empieza su actividad traductora después de la Segunda Guerra Mundial, suponemos que también su versión de *El alcalde* es de los años cuarenta o todavía más reciente. Según los datos disponibles parece que nunca fue representada.

En este caso se trata de una pura adaptación: las secuencias quedan abreviadas o modificadas y métricamente las formas no reflejan mucho la polimetría del original. Pilař alterna los versos yámbicos y trocaicos más o menos independientemente de la forma que emplea Calderón. Por ejemplo, en el principio del acto I, donde Calderón tiene la redondilla, Pilař versa en tetrámetros o pentámetros yámbicos con rima *AABB* o *ABAB* (algunos versos están sueltos). La siguiente secuencia (a partir del v. 213) está en romance en el original; Pilař en este lugar emplea el tetrámetro trocaico sin rima, luego el pentámetro yámbico con rima irregular, un poco más tarde pasa al tetrámetro yámbico sin rima, y al final aparece otra vez el troqueo de cuatro pies sin rima, mientras que Calderón no cambia de forma (está con el romance todo este tiempo).

La silva, la única forma que en Calderón está en versos de arte mayor, resulta traducida por Pilař con pentámetros yámbicos rimados irregularmente en consonantes. No alternan los versos largos y cortos. La situación no es igual que en la traducción de Červenka analizada más arriba porque Červenka no abrevió la secuencia: el número de sus versos es el mismo que en el original, pero la suma total

de sílabas de todos los versos es mayor (porque en Calderón aparecen también los versos breves, heptasílabos). En cambio, Pilař abrevia la escena y el número total de sus versos es menor, así que puede permitirse emplear solo los metros largos sin tener que «rellenar» el espacio de los versos con información que en el original no está. Por otro lado, desde el punto de vista de la polimetría, no distingue la secuencia en silvas de las demás porque usa los pentámetros yámbicos también en otros lugares; así pues, esta forma pierde la función que desempeña en el original.

Los pentámetros yámbicos de Pilař son marcadamente dactilotrocaicos, como puede observarse en el ejemplo:

Juan	Buďte nám vítán, pane kapitáne. Jaká to pocta pro otce i pro mně, že kavalíra tak vysokých rádů můžeme přijmout v našem prostém domě. Buďte jak doma. Vše je pro vás, pane.
------	---

(El alcalde de Zalamea, trad. Pilař, 19–)

Solo el verso tercero de la muestra es yámbico de manera que empieza con una palabra monosílaba sin acento; así es el yambo tradicional propagado sobre todo por la generación de Lumírovci, como vamos a observar en Vrchlický. Los demás versos de la muestra empiezan con un pie dactílico: son las variantes del yambo de una tendencia descendiente, apoyada también por los finales femeninos. Este tipo de pentámetros yámbicos es menos patético y tenso que el «yambo puro»; esto es porque coincide más con la naturaleza prosódica del checo, cuyo ritmo es descendente (el acento normalmente cae en la primera sílaba en checo). También los demás versos yámbicos en otros lugares de la traducción de Pilař tienen la tendencia descendiente.

Vamos a profundizar en la problemática del yambo en el capítulo 3.4.

En cuanto a las canciones insertas (dos jácaras y una copla), Pilař traduce la primera jácara usando ante todo los metros yámbicos de tendencia dactilotrocaica: los primeros tres versos son pentámetros masculinos, los últimos dos son femeninos; solo el cuarto verso es trocaico de cinco pies masculino. El número de versos queda en Pilař reducido a seis (en el original son doce). La rima es consonante pareada, aunque en Calderón a partir del tercer dístico se trata de versos arromanzados. La primera jácara en la traducción de Pilař no está marcadamente delimitada con un cambio métrico, ya que antes y después de la secuencia aparecen los mismos metros yámbicos estructurados de manera semejante (rimas en pareados). Calderón –aunque tiene octosílabos tanto en la jácara como en las redondillas que la engloban– demarca la jácara con cambio de rima. Hay que mencionar que estos versos están destinados al canto, así que en su realización acústica en el teatro la frontera entre la forma englobante y la englobada queda destacada de manera suficiente.

La copla de la segunda jornada está transformada de manera que los versos de número de sílabas desiguales en Calderón (7- 5a 7- 8a) resultan vertidos en cuatro tetrametros trocaicos femeninos con rima de esquema *abab*:

Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
y mañana serán miel.
(*El alcalde de Zalamea*)

/zpívají/

Rozmarína krásně kvete
za okýnkem pro milého.
Kvete, kvete, až vykvete
do kvítečku voňavého.
(*El alcalde de Zalamea*, trad. Pilař, 19-)

Pilař entonces regulariza los versos que en original son de número de sílabas fluctuante, cambiando también el sentido. Por otro lado, su canción tiene el mismo carácter popular, cantable, que en el original.

La segunda jácara, que en Calderón tiene forma de romance, la traduce Pilař empleando los versos yámbicos de tres o cuatro pies y reuniéndolos en estrofas de cuatro versos con rima *abab*. En los finales de las estrofas primera, segunda y última aparece el estribillo de extensión de un verso: «zpíval a hrál a pil»; y en el último caso cambiado: «pak zpíval, hrál a pil». El juego de Calderón que consiste en tres versos intercalados y no cantados que dice Rebolledo, interrumpiendo a Chispa, quien es la que canta la jácara, no lo refleja Pilař. Su jácara es más uniforme, pero su sentido queda conservado y se acerca más a la forma de una canción popular tradicional checa gracias a la distribución en estrofas de cuatro versos y la rima *abab*.

En resumen, la traducción de Pilař es una adaptación bastante libre, escéntrica, con algunas secuencias abreviadas. Desde el punto de vista del verso, el traductor no refleja la polimetría del original ya que emplea las formas métricas y estróficas independientemente de las formas de Calderón. Alternan sobre todo los metros yámbicos de cuatro o cinco pies y los trocaicos de cuatro, pero sin desempeñar cada metro una función delimitada. La polimetría de Pilař es más ornamental que funcional y los cambios métricos y estróficos los realiza para privar el texto de uniformidad, no para diferenciar las secuencias de distintas funciones. Por otro lado, en la ejecución acústica en teatros, sus versos podrían ser fácilmente recitables: sonarían de manera coloquial, así que serían bien digeribles por el público que no exige la precisión académica en cuanto a la canonicidad de la polimetría.

Jaroslav Pokorný tradujo *El alcalde de Zalamea* y su versión fue publicada en forma de libro por la editorial Orbis, 1959. La obra se estrenó en su traducción tres ve-

ces: en 1960 (Příbram), 1965 (Opava) y 1968 (Ostrava). Es probable que el texto de la traducción fuera adaptado y modificado para que pudiera servir a estas representaciones concretas, pero suponemos que las tres adaptaciones parten de la traducción de la que disponemos.

La versión de Pokorný es textocéntrica y es la única de las cinco traducciones de *El alcalde* que figuran en nuestro corpus que mantiene la asonancia en las tiradas del romance; incluso conserva las combinaciones de vocales que son posibles y frecuentes en checo.

Cabe decir que la asonancia en español es un recurso corriente, gracias a (entre otras cosas) una notable abundancia de vocales, diptongos y triptongos; si añadimos que según las reglas de asonancia pueden rimar las palabras esdrújulas con las llanas⁶⁸ y equivaler las vocales *i* y *u* con *e* y *o*, respectivamente, podemos constatar que las posibilidades combinatorias son enormes en la lengua española. Por lo tanto es realizable para los dramaturgos del Siglo de Oro la composición de un romance de hasta cientos de versos, sin que caigan en la monotonía. Dice Domínguez Caparrós que «en ninguna de las literaturas románicas tiene la rima asonante la vitalidad que muestra en la poesía española, donde su uso conoce una historia ininterrumpida desde la poesía medieval a la contemporánea (Domínguez Caparrós, 1993: 122).

En el idioma checo la asonancia no es un recurso normal y por eso los traductores suelen sustituirla por rima consonante, alternándola a veces, porque en este tipo de rima coinciden también las consonantes, así que el número de posibilidades de combinación es más bajo que en la asonancia; la segunda opción es emplar versos sin rima, lo cual hacen muchos traductores de Calderón; algunos deciden conservar la asonancia, pero variando de vocales, porque, como ya se ha mencionado, no tienen tantas posibilidades de combinación como en español; y después hay traductores como Pokorný, Mikeš (en *La vida es sueño*) o Uličný que mantienen la asonancia del original hasta tal punto que conservan las mismas combinaciones vocálicas que Calderón. Vamos a volver sobre la problemática de la rima asonante en el capítulo 3.5.

La traducción de Pokorný es bastante precisa también desde el punto de vista métrico: los octosílabos los traduce como tetrametros trocaicos, que -repetimos-consideramos como equivalentes tanto métrica como funcionalmente, los heptasílabos y endecasílabos de la silva los sustituye con los trímetros y pentámetros yámbicos (imitando también la distribución de versos largos y cortos). Solo las canciones tienen formas diferentes, como vamos a ver más adelante. En cuanto a la rima (aparte de la asonancia de la que ya hemos hablado), el traductor siem-

68 En este caso no se tiene en cuenta la sílaba postónica.

pre conserva la composición de las redondillas (*abba*), de las quintillas⁶⁹ y de las silvas (en pareados).

En cuanto a las canciones, Pokorný traduce la primera jácara con versos bastante irregulares, libres: los primeros dos pareados son versos de tendencia dactilotrocaica de tres pies, que riman igualmente que en Calderón; los demás son dactilotroqueos con anacrusis o yambos sin rima (en el original se pasa a la asonancia en pares a partir del quinto verso), solo aparece la rima casi idéntica entre los versos octavo y último, «neleží»-«moc leží» (en el original, «hecho mal»-«hace mal»).

La copla queda traducida con trímetros trocaicos femeninos (impares) y masculinos (pares, rimados). La rima es consonante, «květ»-«med», mientras que en el original hay asonancia.

La segunda jácara, que en Calderón tiene forma del romance con asonancia *ú-e*, la traduce Pokorný empleando el tetrámetro trocaico con asonancia *a-e*. Teniendo en cuenta que en este caso imita de manera bastante precisa la forma del original, sorprende todavía más la libertad de su traducción de la primera jácara. El juego que consiste en la interrupción de Chispa por Rebolledo está conservada también:

Chispa	(...) <i>éste, pues, a la Chillona</i> <i>topó un día...</i> ⁷⁰
Rebolledo	No le culpen la fecha, que el consonante quiere que haya sido en lunes.
Chispa	<i>Topó, digo, a la Chillona,</i> <i>que, brindando entre dos luces,</i> (...) (<i>El alcalde de Zalamea</i>)
Jiskra	(...) <i>a ten na Štěknu vám pad</i> <i>jeden den –</i>
Požízek	Tak řekni: v pátek! To datum tu nevěstí nic zlého, chce ho asonance.
Jiskra	<i>Pad, povídám, na Štěknu</i>

69 En la quintilla no pueden rimar tres versos seguidos, no puede aparecer un pareado en su final y no puede quedar ningún verso suelto, así que cinco combinaciones son posibles: *ababa*, *abaab*, *aabab*, *abbab* y *aabba*. Pokorný utiliza siempre la misma combinación que Calderón, lo que no es corriente en otros traductores.

70 Los versos cantados van en cursiva.

s Držkounem, když sedli právě

(...)

(*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959)

La asonancia de Calderón exige la combinación *ú-e* y la palabra «lunes» le conviene; Pokorný, para no tener que desplazar la posición de esta palabra fundamental (si no apareciera en el final del verso, el chiste no funcionaría), empleó «pátek», cuyas vocales coinciden con las de la asonancia *a-e*. En el ejemplo, vemos cómo la rima puede determinar la elección de palabras por el traductor.

En general, la traducción de Pokorný es muy precisa, textocéntrica, conserva muchas de las peculiaridades del original, pero a veces quizá exageradamente: por ejemplo, cuando utiliza las mismas combinaciones vocálicas en asonancias que Calderón. Es entonces un buen ejercicio filológico, pero para una representación teatral algunas soluciones traductorales de Pokorný podrían resultar excesivamente determinativas.

La última traducción de *El alcalde de Zalamea* que vamos a comentar es de Jindřich Hořejší y lleva fecha de 1965. Sin embargo, Hořejší la realizó ya en 1934, el estreno fue en 1935 y el año de su primera publicación en forma de texto mecanografiado fue el 1959 (Blahynka, 1965b: 616). La versión de 1965, publicada junto a algunas otras traducciones de Hořejší, es una reedición del texto anterior y de dos manuscritos que no tenemos a nuestra disposición. La lista de cambios realizados por los editores se halla en la sección «Poznámky - Calderón» en Hořejší, 1965. Las diferencias entre las versiones en cuanto a la estructura versal son mínimas, así que utilizamos esta última edición para el análisis.

En comparación con la traducción más reciente de Pokorný, la de Hořejší es mucho más libre. Es un texto escenocéntrico destinado directamente a la representación. Hořejší cambia notablemente algunas escenas; por ejemplo, en el final de la obra original el capitán es ahorcado e Isabel mandada al convento, mientras que Hořejší deja a Isabel libre y se inventa su propia conclusión: el capitán resucita, se quita la cuerda del cuello y se despide del público:

Kapitán

Dámy a páni! Umíráčku zvon
vy čekáte? Zazvoní jenom zvonec,
který vám oznámí, že hře je konec.
Jak starý nesmrtelný Calderón
já z mrtvých vstal, abych vám pověděl,
že málo v záhrobí jsem vyzvěděl,
(...)

ať už jste pískali nebo se smáli...
Teď sudte prosím vy. Dobře jsme hráli?

(*El alcalde de Zalamea*, trad. Hořejší, 1965)

Así que más bien que de una traducción o adaptación se trata de una reescritura de la obra.

Métricamente, Hořejší emplea dos modos que alterna de manera bastante libre: prosa y verso yámbico (sobre todo el pentámetro), con rima (sobre todo pareada). El verso prevalece sobre la prosa. Las secuencias no versificadas aparecen solamente en algunas escenas⁷¹ y más frecuentemente en sus principios, siguiéndolas el verso, o al revés; sin embargo, algunas escenas breves están compuestas enteramente en prosa. La mayoría está solo en verso. Veamos un ejemplo del paso entre prosa y verso en Hořejší:

Sargento	¿Vive Pedro Crespo aquí?
Crespo	¿Hay algo que usted le mande?
Sargento	Traer a casa la ropa de don Álvaro de Atayde, que es el capitán de aquesta compañía, que esta tarde se ha alojado en Zalamea.
Crespo	(...)
Sargento	Él vendrá luego al instante.
	<i>Vase.</i>
Juan	¡Que quieras, siendo tú rico, vivir a estos hospedajes sujeto!
Crespo	Pues, ¿cómo puedo escusarlos ni escusarme? (<i>El alcalde de Zalamea</i>)
Seržant	(<i>přináší kapitánova zavazadla</i>). Náleží tento statek Pedru Crespovi?
Crespo	Ano, pane seržante. Pedro Crespo jsem já. Co vás k nám přivádí?
Seržant	U vás bude ubytován don Alvaro de Atayde, kapitán setniny, která dnes přibyla jako předvoj do Zalameje; přináším jeho věci.
Crespo	(...)
Seržant	Děkuji vám. (Složí zavazadla a odchází.) Pan kapitán bude mít čest vás pozdravit za malou chvíli. (<i>Odejde.</i>)
Juan	Že se tak, otče, divně přetvařuješ. Ty přece nikomu nic nedaruješ! Pořád se starat jenom o jiné a rozhazovat svoje bohatství.

71 Bajo el término de escena hablamos en este lugar sobre las secuencias determinadas por salida o entrada de uno o más personajes; sin embargo, no siempre se da nueva escena con cada salida o entrada. Hořejší llama estas secuencias «výstupy» y las separa.

Crespo To sotva, chlapče, někdy pomine.
 Ty povinnosti jsem já nevynašel.
 (*El alcalde de Zalamea*, trad. Hořejší, 1965)

En Calderón vemos el romance *á-e*, se trata de una secuencia extensa, de más de 300 versos. Hořejší empieza la escena con prosa y pasa al verso solo con la intervención de Juan. En los dos modos observamos cierta ampliación de información por el traductor, y eso sobre todo en el caso de la prosa: esta le da una mayor libertad, no está limitado por el metro, el ritmo o la rima. Entonces, cuando el sargento de Calderón pregunta si «vive Pedro Crespo aquí» en un verso oxítono (en el marco del romance impar) –un verso breve, abrupto, que da una sensación de poco respeto hacia el labrador– el sargento de Hořejší pregunta en prosa si la finca pertenece a Pedro Crespo. La diferencia entre «vivir» y «poseer una vivienda» ya transforma notablemente el sentido. En el segundo verso el labrador habla sobre sí mismo en tercera persona, mientras que en Hořejší responde al sargento con mucha cortesía que él es Perdo Crespo y pregunta qué desea. Más adelante, cuando el sargento dice solo «él vendrá luego al instante» (habla del capitán), en la traducción de Hořejší le da gracias al labrador y le advierte que el capitán va a tener el honor de saludarle en un rato. Cuando el sargento se va, interviene Juan, el hijo de Crespo, y le reprocha en dos versos y medio su comportamiento hacia los huéspedes; Hořejší amplía su réplica en cuatro pentámetros, otra vez añadiendo información que en Calderón no está.

Hořejší usa sobre todo el pentámetro yámbico, como ya hemos dicho. No respeta la polimetría calderoniana, reuniendo los versos mediante la rima pareada o cruzada (quedando algunos sueltos) y alternando con pasajes en prosa, independientemente de la forma del original.

Los pentámetros yámbicos de Hořejší tienen una cadencia natural, la oración no resulta deformada sintácticamente mediante inversiones u otras licencias que sirven para cumplir con el metro (así ocurre por ejemplo en Vrchlický); los pentámetros comenzados con un pie yámbico alternan de manera equilibrada con los que empiezan con un dácilo.

En cuanto a las canciones, Hořejší suprime enteramente la primera jácara, la copla la traduce empleando dos trímetros trocaicos femeninos, un tetrámetro trocaico y el último verso tiene extensión de un pie dactílico. La rima es *aa-*. La segunda jácara está completamente transformada por Hořejší, tanto estilísticamente como desde el punto de vista del sentido: la canción adaptada consta de tres estrofas, cada una de cuatro trímetros yámbicos masculinos con rima cruzada *abab*. Cuenta una historia de un tal don Juan, de la que no hallamos ninguna mención en la jácara de Calderón. Hořejší adapta la canción para su público: digamos que el romance con asonancias que versa sobre «cierto Sampayo» no le sugiere nada a un espectador corriente, mientras que una canción naturalizada formalmente

(la forma presentada por Hořejší parece mucho más un canción de corte checo), con un motivo del mito de don Juan (bien conocido en el ámbito checo), le suena más familiarmente.

Desde el punto de vista de la representabilidad teatral, la traducción de Hořejší es muy bien digerible por el público, ya que tanto su prosa como sus versos son fácilmente recitables por los actores y bien comprensibles por los espectadores; en el caso de los pentámetros no ocurre que estén deformados por las exigencias del metro, como sucede por ejemplo en Vrchlický. En comparación con la traducción de Pokorný, la de Hořejší conserva poco de lo canónico de la obra, de su estilo y forma, de su estructura, etc., subordinando estos factores a las condiciones de representación en teatros checos. La de Pokorný representa todo lo contrario: el traductor mantiene la polimetría, imita las formas con una notable minucia, incluso emplea las mismas vocales en romances que Calderón, pero en una puesta de escena puede causar problemas de menor comprensibilidad por parte del público, que no es siempre capaz de percibir el verso, las asonancias, etc.

3.2.2 *La vida es sueño*

Calderón escribió *La vida es sueño* «no más tarde de 1630», en palabras de Iglesias Feijoo (2002: 518). Se conserva en dos versiones: la primera tiene origen directamente en los textos de representaciones en los corrales y la segunda se basa en el texto revisado por Calderón que se publicó en 1636 en la *Primera Parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca* (Iglesias Feijoo, 2002: 518). La obra fue estrenada por primera vez en 1635.

Se trata de un drama barroco por excelencia: no pocos críticos lo califican como el más típico representante del barroco español. Según Václav Černý «es el mayor drama del teatro español del Siglo de Oro. Es el mayor drama de su autor y este autor es probablemente junto a Shakespeare [...] el mayor genio dramático de la edad moderna de nuestra cultura⁷²» (Černý, 1998: 209).

En cuanto al argumento, la obra empieza cuando Rosaura, dama vestida de hombre, llega con su compañero Clarín hasta una torre donde está cautivo Segismundo, hijo del rey de Polonia, Basilio. Segismundo está vigilado por Clotaldo, quien detiene a los dos por entrar en un lugar prohibido. Cuando Clotaldo ve la espada que ciñe Rosaura, se da cuenta de que se trata de la misma espada que le dejó hace años a la madre de Rosaura. Pero todavía no revela el secreto de que Rosaura podría ser su hijo (Rosaura aun está vestida de hombre) y decide llevar a los dos viajeros ante el rey. Basilio cuenta la historia de su hijo aprisionado: leyó

72 «Je to největší drama španělského divadla Zlatého věku. Je to největší drama svého autora, a tento autor je pravděpodobně *vedle* Shakespeara [...] největším dramatickým géniem moderních věků naší kultury.»

en las estrellas que Segismundo sería un rey cruel, por lo tanto lo tiene encerrado en la torre. Sin embargo, decide hacer una prueba y darle una oportunidad: si aprueba y no se cumple el presagio, Segismundo herederá el trono; pero si su comportamiento en el palacio resulta malo, el trono lo herederán Astolfo, el sobrino del rey, y Estrella. Mientras tanto, Clotaldo averigua cuál es el objetivo de Rosaura: evitar el matrimonio de Astolfo con Estrella.

En la segunda jornada somos testigos del engaño de Basilio: este le hace drogar a Segismundo y hace que le lleven dormido al palacio; si se demuestra que es cruel y tirano, le harán creer que todo fue un sueño. Y, efectivamente, Segismundo se comporta mal, lanza a un criado por la ventana, hiere a Clotaldo, pelea con Astolfo. Basilio le hace dormir otra vez y manda volverle a la torre. En este instante Segismundo dice su famoso monólogo en que tiene origen también el título de la obra: «que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son» (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*).

En el tercer acto se levanta el pueblo de Polonia después de descubrir que el príncipe heredero está encarcelado. La gente le libera de su torre. Segismundo permite a Clotaldo que vaya con el rey, lo cual significa un notable cambio en su comportamiento. El ejército del Rey se enfrenta con el de Segismundo y al final los dos protagonistas se encuentran personalmente. Basilio se pone en manos de Segismundo, pero este se niega a hacerle daño a su padre. Cuando Basilio ve su actitud, le deja el trono. A continuación le invita a Astolfo que tome la mano de Rosaura y Clotaldo en este instante revela el secreto de que es su hija. Segismundo mismo se casa con Estrella: «Pues, porque Estrella / no quede desconsolada, / viendo que príncipe pierde / de tanto valor y fama, / de mi propia mano yo / con esposo he de casarla / que en méritos y fortuna / si no le excede, le iguala. Dame la mano.» (Calderón de la Barca, *La vida es sueño*).

En la obra se entrecruzan dos intrigas: la de Segismundo y su historia política; y la secundaria, de Rosaura y su objetivo de evitar el matrimonio de Astolfo con Estrella, lo cual consigue al final. Rodríguez Cepeda advierte que «la armonía y el balance de la dos intrigas es grande porque se relacionan perfectamente en causas y efectos de los dos núcleos centrales de la semántica de la tragedia; estos dos núcleos son: la idea de poder y la marca psicológica y mítica de los problemas humanos» (Rodríguez Cepeda, 1999: 15).

El espacio dramático en *La vida es sueño* es de primordial importancia: en los actos I y II el espacio de la torre y el del palacio tienen entre sí una relación de simetría y oposición; en el acto III esta simetría queda rota por el campo de batalla. La torre y el palacio, espacios «irreconciliables entre sí y en permanente conflicto, tendrán que ser desplazados por el espacio de la lucha y del enfrentamiento abierto» (Ruiz Ramón, 2000: 371). Al espacio de la torre se asocia el concepto de la opresión, mientras que el palacio se le opone como portador de la idea de la libertad.

Pasemos ya al análisis del verso. Dice Vladimír Mikeš –uno de los traductores de *La vida es sueño* al checo– que el verso de Calderón «no es patético, es simple, no poetiza la realidad, su lenguaje se dirige a la realidad de manera viril, aguda y sin desvíos⁷³» (Mikeš, 1981: 24).

Acto / verso inicial	Forma
Acto I	
1	Silva de pareados
103	Décimas
273	Romance á-e
475	Quintillas
600	Romance í-o
Acto II	
1	Romance é-a
239	Redondillas
563	Silva de pareados
739	Romance é-e
1033	Décimas
Acto III	
1	Romance é-o
241	Octavas reales
305	Redondillas
469	Silva de pareados
503	Romance ó-a
829	Redondillas
911	Romance á-a

Tabla III: Usos de la formas estróficas, no estróficas y fijas en *La vida es sueño*.

La vida es sueño contiene el total de 3319 versos. El romance llega otra vez al mayor porcentaje: 57,5% (1908 vv.); el segundo lugar lo ocupan las redondillas con el 17,2% (570 vv.); el tercero, las décimas con 10,2% (340); la cuarta forma más utilizada es la silva de pareados que llega al 9,4% (312 vv.), le siguen las quintillas (3,8%, 125 vv.) y las octavas reales (1,9%, 64 vv.). En este análisis podemos observar que en comparación con *El alcalde de Zalamea* el número total de formas empleadas es mayor (6; en *El alcalde* solo 4). A la misma vez, en *La vida es sueño* este número equivale al promedio de Calderón en sus comedias. Hay décimas y octavas reales, estrofas que en *El alcalde* no encontramos y que por otro lado en *La vida* tienen un valor fundamental: las décimas sirven como medio de los monólogos de Segismundo (aunque en la segunda jornada no solo el monólogo

73 «[...] je nepatetický, prostý, nepoetizuje skutečnost, jeho jazyk mří k realitě mužně, jadrně a bez oklik.»

está en décimas, un poco antes pronuncian algunos versos en esta forma también Clotaldo, Basilio, Clarín y un criado); y las octavas, a pesar de ser pocas, aparecen unidas con un diálogo de personajes elevados (el Rey Basilio, Astolfo, Estrella y Clotaldo) en que Clotaldo le avisa a Basilio el cambio en el comportamiento de Segismundo; es entonces una secuencia clave en el transcurso del argumento. El romance sirve al igual que en *El alcalde* como una forma universal. Hay también pocos versos endecasílabos, aunque distribuidos entre varias formas y secuencias: en *El alcalde* solo las silvas en la jornada primera los contienen; mientras que en *La vida* hay algunos en todos los actos: cada acto cuenta con una secuencia de silvas y además en el tercero está la mencionada secuencia de octavas.

En cuanto a las silvas, Fernández Guillermo (2008: 107) advierte que se trata de la única forma italianizante que nunca faltaba en el conjunto de obras calderonianas analizadas por la estudiosa. Podemos confirmar que también dentro de nuestro corpus esta forma figura en todas las obras. La silva fue introducida en el teatro por Lope de Vega, pero todavía en Calderón gana su prestigio de ser la forma italianizante principal. Dice Fernández Guillermo:

Y es que ésta [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. Igualmente, es una alternativa a la octava real: unidad rítmica férreamente cerrada y, paradójicamente, vinculada a una materia narrativa que exige un fluir largo y continuo. Al soneto petrarquista que, enredado en una red de simetrías, correlaciones y anáforas, avanza penosamente, opone la silva un esquema versificatorio abierto, un discurso lírico-descriptivo que va abriendo caminos. 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: 108-109).

También es un hecho significativo que *La vida es sueño* se abre con una secuencia de silvas, lo cual no ocurre en otras obras.

En cuanto a la estructura dramática de *La vida es sueño*, no encontramos ninguna secuencia englobada, de carácter digresivo, como en *El alcalde*, donde hay jácaras y una canción (en otras obras suelen ser por ejemplo cartas en forma de soneto o prosa, como en *La dama duende*, pasajes narrativos insertos, etc.) Tanto el primer como el segundo acto contienen cinco secuencias determinadas por el uso de una forma; en las dos primeras jornadas figuran dos tiradas del romance. El tercer acto es más agitado, de mucha acción, así que aumenta también el número de secuencias: hay siete, el romance tres veces. Podemos observar un desarrollo parecido al de *El alcalde*, donde los primeros dos actos también tienen un número más bajo de secuencias que el último (4-4-5).

Por último, mencionemos que *La vida es sueño* es una de las pocas obras de Calderón dentro de nuestro corpus donde no todas las jornadas terminan con un

romance: el segundo acto se cierra con décimas (solo en *La dama duende* y en *El médico de su honra* encontramos esta discrepancia, en ambas un acto no termina con el romance).

En cuanto a las traducciones al checo, las de *La vida es sueño* son cuatro, una menos que de *El alcalde de Zalamea*. La primera es de Josef Jiří Stankovský del año 1870 y se trata de una adaptación mediante una versión alemana. La segunda es de Jaroslav Vrchlický (1900), la tercera de Jindřich Hořejší (1938) –esta difiere notablemente de la adaptación del mismo traductor de *El alcalde*, como vamos a ver– y la última de Vladimír Mikeš (1981).

A pesar de que *El alcalde* fue traducido más veces, *La vida* fue mucho más representada en teatros checos. Si observamos la lista de representaciones disponible dentro de la base de datos del Instituto de Arte - Departamento de Teatro a partir del año 1945, *El alcalde* cuenta con cuatro representaciones, la última en 1968; solo la primera, en 1956, se hizo según la traducción de Hořejší, las demás parten de la de Pokorný. *La vida es sueño* tuvo trece puestas en escena después de 1945. Esta comparación nos dice mucho sobre la recepción de las dos obras en este país. *La vida es sueño*, aunque de mucha carga filosófica y teológica, es una pieza bastante popular en las tablas checas y eso sobre todo después de la Revolución de Terciopelo: solo a partir de 1990 se montó nueve veces. Contrasta con este hecho cierto desinterés por parte de los traductores, ya que todas esas representaciones fueron realizadas mediante la traducción de Vladimír Mikeš (pero también ya en 1970 el director Evžen Sokolovský trabajó con este texto en el Teatro de E. F. Burian). Será objeto de uno de los siguientes capítulos la comparación de las versiones de esta única traducción empleada en diversas funciones.

Stankovský hizo su adaptación (publicada en 1870) a partir de la versión de Karl August West. El propio traductor dice que es «la adaptación más adecuada a nuestras condiciones teatrales⁷⁴» (Stankovský, 1870: 1). El segundo modelo que le sirvió para la realización de la puesta en escena (en 1869) es otra traducción alemana, de Heinrich Laube.

Según Vladimír Mikeš, la primera traducción resulta marcada por el romanticismo: «Llevó consigo sobre todo el naturismo⁷⁵ romántico con todas sus consecuencias, que tenía en la concepción del mundo, amor, ética. Calderón fue literalmente vuelto al revés – el romanticismo destacaba la pasión agitada y no el miedo de Calderón hacia ella, miedo dictado por el anhelo de una vida regida por leyes⁷⁶» (Mikeš, 1981: 25).

74 «[...] divadelním našim poměrům nejprůměřenější zpracování.»

75 También en checo utiliza Mikeš la palabra «naturismo» en el significado de «sentido de lo natural».

76 «Neslo s sebou zvláště romantický naturismus se všemi důsledky, jaké měl v pojetí světa, lásky, etiky. Calderón byl doslova obrácen naruby – romantismus vynášel bouřlivost vášně a nezaznamenal Calderónovu hrůzu z ní, diktovanou touhou po životě zákonitém.»

Stankovský anula absolutamente la polimetría, ya que emplea casi exclusivamente el pentámetro yámbico (masculino o femenino), verso equivalente al endecasílabo, que en el original aparece tan solo en las silvas y octavas reales. El único recurso que ayuda a distinguir –aunque de manera muy vaga– entre las diversas secuencias es la rima. Podemos dividir los usos de Stankovský en dos modos: el primero es el uso indistinto de la rima consonante, distribuida de forma gemela (*AABB*), encadenada (*ABAB*) o abrazada (*ABBA*), sin que sea relevante si en el original aparecen silvas, redondillas o décimas. El segundo modo lo observamos en los pasajes en los que en el original aparece algún romance: Stankovský entonces no utiliza rima o hace coincidir solo algunos versos, irregularmente. Las asonancias no las refleja. La única excepción la presentan las octavas reales. Stankovský conserva la distribución de rima en la primera estrofa, pero luego la cambia de nuevo:

Basilio ¿Quién, Astolfo, podrá parar prudente
la furia de un caballo desbocado?
¿Quién detener de un río la corriente
que corre al mar, soberbio y despeñado?
¿Quién un peñasco suspender, valiente,
de la cima de una monte, desgajado?
Pues todo fácil de parar ha sido,
y un vulgo no, soberbio y atrevido.
Dígalo en bando el rumor partido,
pues se oye resonar en lo profundo
de los montes el eco repetido,
unos «Astolfo» y otros «Segismundo».
El dosel de la jura, reducido
a segunda intención, a horror segundo,
teatro funesto es, donde importuna
representa tragedias la fortuna.
(La vida es sueño)

Král Kdo může oře zastaviti v běhu,
kdy jednou byl své úzdy pozbaven?
kdo divoký proud připoutati k břehu,
z něhož se rozsápaný dere ven?
kdo zadržet muž' mocné spousty sněhu,
ze skalných valící-se příkrých stěn? –
Než vše to spíš se v možnost promění,
než zuřícího lidu zkrotit jitření.

Astolf Malá ta jiskra ve plamen se vzňala
a v celé zemi rozbroj rozdmychala.

Král
Zvěst tuto potvrzují obě strany.
Tam z oněch hor již slyšet války řev;
lid hrozící a jak lev rozsápaný
tvou i Zigmunda hájí korouhev.
Starý náš trůn, založen na přísaze,
má novým choutkám nyní otročit,
(...)

(*La vida es sueño*, trad. Stankovský, 1870)

En el ejemplo reproducimos 16 versos que equivaldrían a dos estrofas de octava real (rima *ABABABCC*). En la traducción podemos observar que la primera estrofa efectivamente coincide en este esquema con el original, pero ya en los siguientes versos queda alterada la distribución de la octava. Además, la intervención de Astolfo ya después de la primera estrofa pronunciada por Basilio no está presente en Calderón.

Observemos brevemente el pentámetro yámbico de Stankovský: en cuanto a los principios de versos, vemos que aparecen tanto los yámbicos puros, donde el primer pie es yambo, como los dactílicos, donde el verso empieza con un dactilo. Estamos todavía antes de la época de Vrchlický, quien propagaba el mantenimiento riguroso del esquema yámbico. Los pentámetros de Stankovský se parecen más bien a los de la generación literaria de Májovci, que son característicos por cierta tendencia dactilotrocaica. Según Levý (1971: 194), se trata de versos más aptos para la recitación coloquial. Después de Vrchlický los traductores volverán a utilizar esta variedad, como por ejemplo Jindřich Hořejší.

Por otro lado, Stankovský emplea recursos que en Vrchlický vamos a observar también, y todavía con mayor frecuencia: son las licencias que ayudan a mantener el metro del pentámetro yámbico. Por lo tanto algunas palabras las abrevia el traductor («můž'» en el verso 5; en el primer verso aparece la variedad no abreviada: «může»), algunas las alarga («ve plamen» en el verso 9; en el 10 está la variedad no alargada: «v celé»). También abundan las inversiones sintácticas.

No vamos a detenernos más en esta adaptación, que no nos puede decir mucho sobre la traducción del verso calderoniano, ya que es una traducción del verso alemán de West. Sirva el breve análisis en las líneas anteriores como un testimonio de esta primera acogida traductora checa de *La vida es sueño*.

Mucho más interesante para nuestro propósito es la realización de Vrchlický. El poeta de la generación de Lumírovci tradujo *La vida es sueño* de manera muy textocéntrica, es decir, centrándose sobre todo en el texto y sin tomar en cuenta las condiciones de la representación. La traducción fue publicada en 1900 como parte del ambicioso proyecto de Vrchlický, *Výběr dramát Calderonových* (*Selección de los dramas de Calderón*), que sin embargo supuso un fracaso por falta de interés

de la crítica y del público. Aun así, publicó en la editorial Grossman a Svoboda 15 piezas teatrales de Calderón. Entre otros traductores del dramaturgo áureo, Vrchlický fue el más productivo.

Como ya hemos comentado en el capítulo dedicado a los traductores, la crítica no aceptó bien las traducciones de Vrchlický por ser demasiado formalistas y poco representables, lo que es verdad. Por otro lado, no es posible negarle una gran capacidad por abrir los horizontes a la cultura checa, que en su época necesitaba impulsos de literaturas ajenas. A finales del siglo XIX la obra de Calderón resultaba casi desconocida al público checo: el primer contacto se dio en 1841 gracias a J. K. Tyl, pero hasta los tiempos de Vrchlický casi no había traducciones que presentaran a Calderón de manera tan precisa, porque se hacían ante todo a partir de las versiones alemanas⁷⁷ que ya eran adaptaciones.

Vrchlický trabajaba muy rigurosamente la forma de sus traducciones:

Antes de empezar a traducir, [Vrchlický] trazó el plano métrico y la sucesión de rimas del original y luego se apoyó sobre este esquema a la hora de traducir. La forma la descubrió mediante el análisis intelectual, mientras que los poetas que emplean el método intuitivo confían en la impresión, por lo menos en la primera fase del trabajo, “escuchan la música del verso”⁷⁸ [...] (Levý, 1996: 169).

Vrchlický traducía siguiendo el metro del original y este método llegó a ser el credo oficial de toda la generación de Lumírovci. Sin embargo, ya no prestaba tanta atención a que la forma imitada tuviera la función equivalente en el sistema prosódico meta. Según Levý este método cumplía con la misión que tenía entonces la traducción: «enriquecer la vida checa no solo con los temas e ideas ajenas, sino también enriquecer la literatura checa con las formas ajenas⁷⁹» (Levý, 1996: 170).

Sin embargo, la cuestión de la equivalencia en nuestro caso no es tan problemática: por ejemplo, a la hora de traducir el verso tónico alemán tenía Vrchlický ciertas dificultades, porque este se basa en el mismo número de acentos, pero el número de sílabas átonas puede variar (Levý, 1996: 171). Entonces, cuando Vrchlický u otro traductor de la generación de Lumírovci vertió estos versos al checo conservando el número de sus sílabas, su ritmo quedó alterado, porque el sistema versificatorio checo se basa en la sucesión de los pies de número fijo de sílabas. A la hora de traducir del español es menos problemático conseguir la equivalencia, porque, como ya hemos explicado, el número de sílabas es fundamental en

77 Aunque según Černý (2008: 211) Vrchlický también traducía mediante el alemán.

78 «Dříve než začal překládat, načrtl si metrický půdorys a sled rýmů předlohy a o toto schéma se pak opřel při práci. Formu si zjistil intelektuální analýzou, kdežto básníci pracující metodou intuitivní se aspoň v prvním stadiu práce spoléhají na impresi, „zaposlouchávají se do hudby verše“ [...]»

79 «obohacovat český život nejen o cizí ideje a témata, ale též obohacovat českou literaturu o cizí formy.»

ambos sistemas, español y checo, solo en el segundo se requiere también una mayor regularidad del ritmo acentual. Además, la extensión silábica del verso checo es capaz de abarcar la información contenida en un verso español de la misma extensión, por lo tanto no es necesario cortar o ampliar los metros (o incluso añadir o quitar las líneas). No es entonces nada raro traducir el endecasílabo de ritmo variado como pentámetro yámbico (porque también la cadencia del endecasílabo es en general yámbica) y el octosílabo como tetrametro trocaico (porque también la cadencia del octosílabo es en general trocaica). Así lo hace Vrchlický y así lo harán también Hořejší y Mikeš, siguientes traductores de *La vida es sueño*.

Más difícil es la cuestión de asonancias, que en checo no suenan naturales y el hablante checo no es capaz de percibir las. Vrchlický se dio cuenta de esta diferencia y eligió el método de sustituir la asonancia en los romances por la rima consonante o traducir sin rimas. En *La vida es sueño* optó por la segunda alternativa.

Vrchlický conserva la polimetría, la distribución de los versos entre los personajes, los esquemas de rima e incluso la composición de los versos partidos con mucha precisión. En las silvas de pareados Vrchlický distribuye los pentámetros y trímetros yámbicos del mismo modo que Calderón alterna sus endecasílabos y heptasílabos. En las décimas, Vrchlický conserva el esquema *abbaaccddc* con exactitud; en las octavas, también; lo mismo hace con las quintillas, que no tienen esquema fijo, pero Vrchlický distribuye las rimas siempre de la misma manera que Calderón; no es necesario comentar que en las redondillas nunca peca contra la rima encadenada. Entonces, solo en el caso del romance no mantiene la asonancia y sus versos quedan en general sin rima (solo esporádicamente uno o dos versos con una rima consonante o asonante, pero sin regularidad alguna).

Por otro lado, Vrchlický construye sus versos teniendo tan en cuenta la regularidad rítmica que a veces en la traducción es imposible entenderlos a primera vista, y todavía más pronunciarlos en una puesta en escena. Sus traducciones no son representables:

Rosaura	¡Quién ha visto sucesos tan extraños! Mas si la vista no padece engaños que hace la fantasía, a la medrosa luz que aún tiene el día me parece que veo un edificio. (<i>La vida es sueño</i>)
---------	--

Rosaura	Kých osudů to věru divná řada! Však v klamů síť můj zrak-li neupadá, již obrazivost tvoří v nejasném světle soumraku, tam noří
---------	---

se jakás stavba stmělá,
tak zdá se mi...

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

En el ejemplo sacado del primer acto, secuencia de silvas, observamos primero la fidelidad formal de Vrchlický: los versos cortos y largos se corresponden en el original y en la traducción, la rima consonante va también en pareados en Vrchlický. Por otro lado, el traductor en su empeño de componer sus versos yámbicos lo más regulares que sea posible se permite las licencias de abreviación («kých» en vez de «jakých», «jakás» en vez de «jakási») o alargamiento de palabras (no en este ejemplo) y sobre todo realiza muchas inversiones sintácticas arriesgadas («Však v klamů síť můj zrak-li neupadá» en vez de «Však neupadá-li můj zrak v síť klamů»), que requieren mucha atención del lector para entender el sentido de algunos versos. Salta a la vista la insistencia de Vrchlický en el principio yámbico de los metros yámbicos (solo el verso 4 del ejemplo empieza con un dáctilo): la necesidad de emplear en el principio de casi todos los versos una palabra monosílaba inacentuada lleva a cierta monotonía, porque en el checo esta palabras son sobre todo sinsemánticas: conjunciones, preposiciones, etc.

Si comparamos la traducción de *La vida es sueño* de Vrchlický con la de *El alcalde de Zalamea* de Červenka –que es del año 1899–, nos damos cuenta de que también el segundo traductor destaca mucho la cadencia yámbica en los principios de sus versos yámbicos, pero por otro lado no emplea tantas licencias (abreviación, alargamiento, inversión) del tipo que hemos comentado en Vrchlický. Sus versos entonces suenan mucho más naturales y son mejores para ser declamados.

Černý (2008: 177–189) somete al análisis la traducción de Vrchlický de los romances españoles sobre el Cid (*Cid v zrcadle španělských romanci*), que asimismo formaba parte de su proyecto de «apertura de las ventanas a Europa». El estudioso halla en las traducciones los *lumirismos* (o sea, expresiones poéticas empleadas por toda la generación de Lumírovci; cabe decir que es Vrchlický quien más los utiliza): expresiones poéticas lexicales («bol», «druž», «kmet», «komoň...»), palabras modificadas formalmente (en general se trata de una adición o supresión de un sufijo o prefijo: «hedváb», «těcha», «hlubý...»); intervenciones en el sistema gramatical y sintáctico (supresión de *-l* en los tiempos pasados de verbos en tercera persona del masculino: «řek», «zdvih», «táh»...; empleo de las formas paralelas de algunas preposiciones: «v»-«ve», «z»-«ze»...; desplazamientos de palabras contra el orden sintáctico, etcétera). Más adelante habla Černý sobre el llamado «remplissage», o sea, relleno de versos: violencia contra los nombres de persona, sobre todo extranjeros («Roderigo», «Apol»), reiteración frecuente de palabras sinónimas («jistě bez pochyby»), usos de adverbios o interjecciones sin justificación alguna en el original («tu», «v tom», «jíž», «asi», «ach»), etc. Después se analiza el «enjoyamiento», decoración manierista del lenguaje poético, que es también uno de

los recursos preferidos de Vrchlický («jakby spal sen smrti sladký» = traducción de «cual si estuviera finado»).

Todos estos recursos forman parte del diccionario poético universal de Vrchlický, que podemos hallar también en su traducción de *La vida es sueño* y que el poeta utiliza sobre todo por necesidades rítmicas o de rima. No disponemos de espacio suficiente para un análisis detallado, por lo tanto hemos ofrecido el resumen del estudio de Černý. Este hispanista checo critica (como otros tantos) los métodos de Vrchlický: «El romance español (poesía ante todo popular en el sentido de que a lo largo de la historia podía ser y efectivamente era una expresión de la cultura aristocrática palaciega, pero siempre es portadora de la tradición épica [...]) es, en esencia, ajena a Vrchlický como traductor [...]»⁸⁰ (Černý, 2008: 188)

Volviendo a la traducción de *La vida es sueño*, en cuanto a la rima (aparte de los romances), Vrchlický muchas veces se sirve de combinaciones bastante pobres de rimas categoriales:

Segismundo	Yo no tengo de divertir con sus voces mis pesares; las músicas militares sólo he gustado de oír.
Clotaldo	Vuestra Alteza, gran señor me dé su mano a besar; que el primero le ha de dar esta obediencia mi honor. <i>(La vida es sueño)</i>

Segismundo	Zde nechci dále snášeti ženskou píseň zbytečnou, břesknu hudbu válečnou touhu mám teď slyšeti.
Clotaldo	Račiz vaše vznešenosti dát mi ruku k políbení, první jsem v tom okamžení vzdátí hold vám poslušností. <i>(La vida es sueño, trad. Vrchlický, 1900)</i>

Las rimas categoriales abundan asimismo en el original, pero es importante advertir que en la época de Calderón no se consideraba como una imperfección

80 «Španělská romance, poezie povýtce lidová v tom smyslu, že často v svých dějinách mohla být a vskutku byla i výrazem aristokratické dvorské kultury, ale nositelkou epických tradic [...], je v podstatě cizí básnickému typu Vrchlického [...]».

estilística; no se buscaba la originalidad de la rima, sino que más bien se destacaba su función mnemotécnica; en la época de Vrchlický tales combinaciones suenan mucho más sosas, sobre todo las de los verbos terminados en *-ti* («snášeti»-«slyšeti»). Comparemos con Mikeš:

Segismundo	Ne, tohle mě nebaví, tomu říkám kalit vodu: mám rád hudbu do pochodu, do boje a do vřavy.
Clotaldo	Jdu ti jako první host, Výsosti a veliteli, stisknout ruku, čest mi velí slíbit ti svou povinnost.

(La vida es sueño, trad. Vladimír Mikeš, 1981)

Vemos que Mikeš, cuando une en rima dos palabras de la misma categoría como «vodu»-«do pochodu» (sustantivos), estas son de acentuación diferente («vodu»-«do pochodu»), es decir: la primera rima es paroxítona, mientras la segunda es superproparoxítona y así Mikeš evita la monotonía. Lo mismo ocurre con la rima «host»-«povinnost» (oxítona-proparoxítona) y las demás son acategoriales. Aunque también en Mikeš encontramos rimas categoriales pobres, en Vrchlický abundan mucho más.

En resumen, la traducción textocéntrica de Vrchlický es muy precisa formalmente en cuanto a la distribución de réplicas, esquemas de rima o mantenimiento de la polimetría, pero por otro lado, es casi irrepresentable en teatros debido a la cantidad notable de variadas licencias y expresiones poéticas, que Vrchlický utiliza para hacer que sus versos se correspondan rítmicamente con el metro y para decorarlos. La subordinación del sentido y comprensibilidad a la forma es sintomática del oficio de este poeta de la generación de Lumírovci. Por otro lado, sus traducciones abrieron nuevos horizontes a la cultura checa, que en la época necesitaba impulsos de literaturas extranjeras. Vrchlický cumplió con el programa de su generación.

La versión de *La vida es sueño* de Jindřich Hořejší es de 1938 y difiere considerablemente de su adaptación de *El alcalde de Zalamea*, que hizo solo cuatro años antes: en esta, como ya hemos observado, combina prosa con secuencias de pentámetros yámbicos. Su *La vida es sueño* es también una adaptación en el sentido de que el texto resulta abreviado y ajustado a las necesidades teatrales⁸¹: por ejemplo, la primera réplica de Rosaura consta de 22 versos, en Hořejší de 8; la

81 Cabe añadir que la versión que analizamos es un texto mecanografiado publicado en la editorial Universum, que probablemente reproduce el texto utilizado directamente en una representación. Puede ser que Hořejší hubiera traducido el texto entero, pero que fuera abreviado posteriormente.

segunda, de Clarín, tiene en la traducción el mismo número de versos que en el original. Entonces quedan abreviados solo algunos pasajes. Sin embargo, Hořejší refleja la polimetría, la variedad de formas estróficas, no estróficas o fijas, a veces permitiéndose cierta «libertad», especialmente si comparamos su traducción con las de Vrchlický o Mikeš.

Desgraciadamente, el texto mecanografiado del que disponemos está lleno de errores tipográficos, de prensa, a veces dos versos van en una línea, etc. En general, revela mucha precipitación y descuido del que lo preparó. Por ejemplo, ya en el primer verso leemos «Kam zmizels, oř divý», en vez de «Kam zmizels, oři divý»: tal transformación lleva a que el verso pierde una sílaba, se altera su ritmo yámbico y en consecuencia no es compatible con el siguiente pentámetro: «ty živle rozpoutaný, blesku živý». Más adelante leemos «ach, žalář ve skalní sluji...», verso de ocho sílabas, de ritmo yámbico asimismo alterado, aunque el verso precedente es pentámetro yámbico. Disponemos de otra versión del mismo texto, publicado probablemente entre los años 50 y 56, en que los mencionados errores no están. Así pues, para el análisis en este capítulo o en los posteriores vamos a apoyarnos sobre la segunda versión en caso de duda.

En lo que se refiere a la traducción de las silvas, en la primera secuencia -con la que se abre la obra- emplea Hořejší pentámetros y trímetros yámbicos, metros checos equivalentes a los endecasílabos y heptasílabos de Calderón. En algunos lugares, si no se trata de un pasaje abreviado, el traductor conserva la misma distribución de versos breves y largos y la rima pareada, en otros no:

Rosaura	No quise darte parte en mis quejas, Clarín, por no quitarte, llorando tu desvelo, el derecho que tienes al consuelo; que tanto gusto había en quejarse, un filósofo decía, que, a truco de quejarse, habían las desdichas de buscarse. <i>(La vida es sueño)</i>
---------	--

Rosaura	Nechci tě dále vrhat do neštěstí. Chci sama všecko nésti. Neb mudrc jeden praví, Že všecko na světě se zase spraví, že také v strasti možno najít krásu, že přináší i spásu, jen když se sami z všeho protrpíme. Proto se rozloučíme. <i>(La vida es sueño, trad. Hořejší, 1938)</i>
---------	--

En el ejemplo vemos que el número de versos en esta réplica de Rosaura es idéntico en Calderón y en Hořejší, pero ya los primeros dos versos de la traducción aparecen en sucesión pentámetro-trímetro, cuando en el original van de manera opuesta (heptasílabo-endecasílabo). De este modo Hořejší evita el encajamiento. Vemos que, en la réplica entera de Hořejší, no hay ni siquiera uno, aunque en Calderón hay dos. Si enfocamos el sentido de la traducción, se puede observar que Hořejší adapta bastante. Solo como comparación, veamos la misma réplica de Vrchlický:

Rosaura	Claríne, nechci ani přát podíl tobě ve svém naříkání, ni bráti právo tobě, se vlastním nářkem potěšit v té zlobě, neb jeden mudrc praví, že v naříkání taký ples je pravý, že třeba hledat strasti, bychom se mohli naříkáním pásti.
---------	---

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

Observamos que los métodos de Hořejší y Vrchlický difieren bastante: mientras que este traduce más o menos verso tras verso (aunque a veces desplaza la información de uno a otro verso: por ejemplo, el vocativo «Clarín» no está en el segundo, sino en el primero), Hořejší primero piensa el sentido de la réplica entera y luego la traduce más libremente, no dejándose atar por la forma. La información contenida en primeros cuatro versos la reduce Hořejší al espacio de dos y luego ya empieza la parte sobre el filósofo, aunque en el original esta queda solo en la segunda mitad. Finalmente, el último verso «Proto se rozloučíme» está encima, en Calderón no hallamos ninguna mención de la despedida, es una información añadida por el traductor.

La mayoría de los versos de Hořejší riman en pareados, como en el original, pero algunos riman según el esquema *abab*.

Hořejší desplaza el principio de la segunda secuencia de silvas, que aparece en la jornada II: en su traducción, esta secuencia empieza solo después de 23 versos que tienen el mismo metro que la precedente, tetrametro trocaico con rima irregular. Luego ya pasa a pentámetros y trímetros yámbicos. Hořejší entonces trata la polimetría con cierta dosis de libertad. Con la misma libertad adapta la extensión y el contenido de las réplicas. Por ejemplo, el monólogo de Segismundo en que seduce a Rosaura antes de la entrada de Clotaldo lo reduce a cinco versos y lo desplaza más atrás. Luego, Segismundo y Rosaura hablan en réplicas breves hasta que entre Clotaldo. En el original, Rosaura tiene menos espacio, más bien queda en silencio, habla en apartes y a veces responde tímidamente («Soy de Estrella / una infelice dama»), pero en Hořejší Rosaura discute con Segismundo

abiertamente, sin apartes («Jsi krutý tyran, bídný»). Esta actitud de Rosaura hacia Segismundo la observamos en Calderón más adelante, después de la entrada de Clotaldo; sin embargo, esta siguiente escena queda en Hořejší reducida a 15 versos y después de ellos ya entra Astolfo, mientras que en el original se prepara y desarrolla la agresión de Segismundo hacia Clotaldo en unos ochenta versos de silvas. Por otro lado, las réplicas de Segismundo y Basilio antes del fin de la secuencia y el monólogo de Astolfo en romance está extendido.

La tercera secuencia de silvas en Calderón, bastante corta, la traduce Hořejší empleando el tetrámetro trocaico de rima irregular. Así, otra vez altera la polimetría. Sin embargo, podemos observar que el traductor refleja la frontera entre las silvas y el romance: con el monólogo de Rosaura pasa a usar versos sin rima.

En lo que se refiere a las décimas, Hořejší las compone de manera que la rima no coincide con el esquema *abbaaccddc*; a veces es pareada, a veces abrazada, a veces cruzada. El monólogo⁸² de Segismundo está cortado considerablemente. Paralelamente, en el final del segundo acto pronuncia Segismundo su famoso soliloquio («que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son»); en Hořejší resulta asimismo reducido y la rima tampoco tiene el esquema de décima. Cuando miramos la versión de ČDJL, publicada en los años 50, en ella los dos monólogos/soliloquios tienen más versos que en la del 1938, pero tampoco alcanzan la extensión que tienen en el original de Calderón. Parece que los dos textos de los que disponemos están adaptados a su manera. La tendencia a abreviar los monólogos largos está concorde con las necesidades teatrales de ahorrar tiempo de la representación y hacerla más viva, dinámica. Por otro lado, este monólogo de Segismundo es uno de los momentos claves de la obra. Es posible que la versión de la pluma de Hořejší conservara las secuencias enteras, pero no nos es posible averiguarlo, ya que no la tenemos a disposición.

Hořejší traduce los romances con tetrámetros trocaicos bien sin rima, o bien utilizando asonancias de manera irregular, o con el uso de rimas pobres, poco perceptibles («vládl»-«vedl»-«hanu»). Con la rima opone los romances a otras formas octosilábicas que en Calderón riman regularmente y en Hořejší irregularmente, pero en rimas claramente distinguibles (décimas, redondillas, quintillas). Sin embargo, el traductor desplaza más adelante el primer paso entre las décimas y el romance en el acto I. Mientras que en el original empieza la nueva secuencia con los últimos versos del monólogo de Rosaura, Hořejší continúa rimando hasta la entrada de Clotaldo y los soldados.

En cuanto a las quintillas, en Hořejší efectivamente aparecen varias estrofas de cinco versos, pero de nuevo de esquemas irregulares, con algunos versos sueltos;

82 En este caso se trata más bien del soliloquio, porque Segismundo no sabe que alguien le escucha.

pero la mayoría son conjuntos de cuatro versos. Con el verso 580 saludan Astolfo y Estrella a Basilio en forma de correlación bimembre⁸³:

Estrella	Sabio Tales...
Astolfo	Docto Euclides...
Estrella	que entre signos...
Astolfo	que entre estrellas...
Estrella	hoy gobiernas...
Astolfo	hoy resides...
Estrella	y sus caminos...
Astolfo	sus huellas...
Estrella	describes...
Astolfo	tasas y mides...
	(...)
	(<i>La vida es sueño</i>)

Hořejší traduce de la siguiente manera:

Estrella	Thalete náš,
Astolfo	Euklide,
Estrella	Ty, jenž slunce,
Astolfo	Ty, jenž hvězdy...
Estrella	Jasem ducha...
Astolfo	Jako strážce...
Estrella	v jejich drahách...
Astolfo	po všech cestách...
Estrella	na nebesích...
Astolfo	provázíš...
	(...)
	(<i>La vida es sueño</i> , trad. Hořejší, 1938)

Vemos que las mitades sumadas coinciden con la extensión del tetrámetro, pero faltan las rimas de la boca de Astolfo con las que siempre cierra los versos abiertos por Estrella, recurso que hace de las quintillas partidas de Calderón una verdadera joya. En Hořejší este efecto se pierde.

Las redondillas en la traducción solo pocas veces riman según el esquema *abba*, Hořejší utiliza indistintamente también la rima pareada o cruzada, a veces aparece algún verso suelto. En resumen, no es posible distinguir formalmente entre las redondillas, quintillas y décimas.

Por último, las octavas reales que están en el tercer acto las traduce Hořejší con pentámetros yámbicos, pero el esquema de rimas también queda deformado: aun-

83 Al respecto, véase Alonso, 2000: 290.

que aparecen conjuntos con rima cruzada y pareada, como ocurre en la octava, el esquema nunca es *ABABABCC*. Con la entrada de Clotaldo, donde en Calderón continúan las octavas, Hořejší pasa a tetrametros trocaicos sin rima.

En resumen, la traducción de Hořejší parece que está hecha para la escena, por lo menos en las dos versiones que figuran en nuestro corpus. Son adaptaciones en que algunas secuencias están abreviadas, sobre todo los largos monólogos o soliloquios. Métricamente podemos observar cierta tendencia a reflejar la estructura polimétrica del original: Hořejší usa los metros equivalentes donde conviene, pero se permite mucha libertad en cuanto a las estructuras estróficas hasta el punto que no es posible distinguir entre décimas, quintilas y redondillas.

Vladimír Mikeš empezó a traducir *La vida es sueño* ya en 1969 para el Teatro Nacional, pero la obra fue prohibida por la censura oficial checoslovaca: «En el ministerio tenían listas de alrededor de 800 autores y Calderón era según ellos católico, entonces fue censurado.⁸⁴» (Entrevista a Vladimír Mikeš, 12. de febrero de 2015; la entrevista entera se encuentra entre los apéndices). Solo en el Teatro de E. F. Burian pudo estrenarse la obra en 1970 bajo la dirección de Evžen Sokolovský, pero la prohibición pronto afectó también esta puesta en escena.

La obra puede aparecer publicada después de más de diez años: en la editorial Odeon sale el libro *Život je sen* en 1981. Las puestas en escena que se basan en la traducción de Mikeš se hacen a partir del 1985, la primera en Cheb. La mayoría de ellas se celebra ya en los años 90, después de la Revolución de Terciopelo (9 estrenos en diferentes teatros checos). En 2008 se publica por la editorial Artur *La vida es sueño* en la misma traducción con algunos (muy pocos) cambios. Además de estos dos libros (1981 y 2008) disponemos de varias versiones adaptadas hechas directamente para las puestas en escena. Vamos a dedicarle un comentario en el capítulo especial sobre la relación entre el texto de la traducción original y sus adaptaciones. Para el siguiente análisis utilizamos la versión libresca del año 1981.

Černý (2008) critica bastante la traducción de Mikeš. Le reprocha, por ejemplo, el hecho de que omite los primeros 16 versos de Rosaura en el primer acto, en que habla a su caballo, vestida de hombre. Según Černý esta omisión es inadecuada, ya que los versos iniciales caracterizan el personaje de Rosaura como noble (monta caballo) y dan a conocer al lector la situación en que está Rosaura: ha aparecido en el lugar donde está la prisión de Segismundo por casualidad. A continuación, Černý comenta la falta de cuatro versos (del total de diez) en la siguiente réplica de Clarín, etc. Sin embargo, tanto en el libro publicado en Odeon como en el de Artur aparecen traducidos todos los versos del respectivo fragmento. Es posible, por tanto, que Černý analice otra versión (aunque suponemos que dirige

84 «Na ministerstvu měli takové seznamy, asi 800 autorů, a Calderón byl podle nich katolík, takže byl zakázán.»

su crítica a la publicación en Odeon de 1981). En los dos libros que figuran en nuestro corpus la mayoría de los versos del original están traducidos.

Se trata de una traducción textocéntrica que refleja de manera muy fiel la estructura polimétrica del original. Mikeš traduce todas las formas empleando los mismos esquemas de rima que Calderón, permitiéndose solo pocas excepciones; sus romances tienen asonancias, en algunos Mikeš incluso utiliza las mismas combinaciones de vocales que en el original (*á-e, é-e, á-a*; las demás combinaciones las sustituye el traductor con otras, más frecuentes en las respectivas posiciones en checo y, consecuentemente, más fácilmente realizables). Mikeš transforma los octosílabos en tetrametros trocáicos, y los endecasílabos y heptasílabos en pentámetros y trímetros yámbicos, respectivamente, conforme a la tradición ya constituida y al requerimiento de equivalencia tanto funcional como de medida.

Veamos algunos ejemplos:

Segismundo ¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,
si fue mi maestro un sueño,
y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? Y cuando no sea,
el soñarlo sólo basta;
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueño.
Y quiero hoy aprovecharla
el tiempo que me durare,
pidiendo de nuestras faltas
perdón, pues de pechos nobles
es tan propio el perdonarlas.
(La vida es sueño)

Segismundo Žádný div, když jak je mladá,
má za učitele sen,
ještě teď mě nahlodává
úzkost, že se jednou vzbudím
tam, kde bude zleva zprava
holá zeď, a jen to zdání
je jak smrt, když na mě sahá.
Teď už vím, že lidské štěstí,
ta hmota nám strašně drahá,
nakonec mine jak sen;
dokud chvíle vrchovatá

radostí nám nepomine,
chtěl bych říci: odpusť, odpusť
vinu, která na nás padá,
neboť ušlechtilá srdce
odpouštějí, a jak ráda.

(*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

En este último monólogo de Segismundo podemos ver que Mikeš traduce el romance conservando la misma asonancia que utiliza Calderón, *á-a*; al igual que Calderón. A la vez, Mikeš varía las categorías lexicales de palabras rimadas y además emplea no solo palabras paroxítonas, sino también superproparoxítonas («nahlodává», «vrchovatá»). Algunas parejas forman rimas consonantes («nahlodává»-«zprava», «sahá»-«drahá», «padá»-«ráda»), porque la asonancia es mal perceptible para el oído checo, pero queda conservada la sucesión de las mismas vocales.

Hemos dicho más arriba que a pesar de que Mikeš es formalmente bastante fiel, se permite ciertas libertades. Estas consisten en adición o supresión de algunos versos, como podemos ver también en este fragmento. En el original tiene 15 versos, mientras que en la traducción hay un verso de más; se altera así la sucesión de rimas asonantes, porque aparecen dos versos sueltos seguidos. También en cuanto al contenido de la réplica Mikeš traduce más libremente que Vrchlický, quien sigue el sentido más bien verso por verso, pero más fielmente que Hořejší, en cuya traducción hemos observado muchas desviaciones. Por ejemplo, en el original, la primera parte de la réplica es una pregunta de Segismundo, que Mikeš transforma en una oración enunciativa: así cambia notablemente la entonación de los primeros seis versos.

Podemos observar algo parecido en la serie de octavas en el acto III:

Basilio ¿Quién, Astolfo, podrá parar prudente
La furia de un caballo desbocado?
¿Quién detener de un río la corriente
Que corre al mar, soberbio y despeñado?
¿Quién un peñasco suspender, valiente,
de la cima de un monte, desgajado?
Pues todo fácil de parar ha sido,
y un vulgo no, soberbio y atrevido.
(*La vida es sueño*)

Basilio Ach, všecko hezké, ale jdi a zaraz
koně, kterého rozjančil pach krve.
Zastav si řeku, běž zadržet náraz
pěňivé vody, když se zjara hrne,
zadržuj skálu rukama a taras

balvanu cestu, až se z vrchu urve!
 Když nápor žívlu nikdo nezastaví,
 jak teprv zkrotit rozvášněné davy?
 (*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

Mikeš conserva el esquema de la octava real, *ABABABCC*. Sin embargo, otra vez cambia la entonación: en Calderón, las primeras tres parejas *AB* equivalen a tres preguntas de Basilio a Astolfo, mientras que Mikeš las traduce en imperativo. Solo la última pareja es interrogativa (se trata de una pregunta retórica), pero esta en Calderón ya es enunciativa. En seguida, todavía en la misma secuencia de octavas, Mikeš omite la mitad de la segunda estrofa; una de las estrofas de Estrella queda abreviada a tres versos; en la última estrofa de la secuencia está añadido un verso.

Mikeš también se distancia de la forma original en la correlación bimembre en quintillas que hemos observado más arriba a la hora de comentar la traducción de Hořejší:

Estrella	Thalete náš...	
Astolfo		Euklide, ty...
Estrella	který sférám...	
Astolfo		mezi světy...
Estrella	vládneš,	
Astolfo	sídlíš,	
Estrella		jejich cesty...
Astolfo	sleduješ...	
Estrella	provázíš...	
Astolfo		hvězdy...
Estrella	jejich časem...	
Astolfo		jejich léty...

(*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

Vemos que, a diferencia de Hořejší, Mikeš conserva el esquema de la quintilla, en este caso *aabba*. Aunque en el original el esquema es diferente (*ababa*), la solución de Mikeš es adecuada, porque no peca contra las reglas de la quintilla, simplemente utiliza otra variedad que Calderón. Sin embargo, altera la correlación bimembre de manera que el tercer y el cuarto verso quedan divididos en tres partes en vez de dos.

A pesar de los casos comentados más arriba, que son más bien excepcionales, se trata de una traducción que trata de conservar lo canónico de la forma versal del original. Vamos a ver en el capítulo especial dedicado a la relación entre la traducción y sus versiones adaptadas empleadas en diferentes puestas en escena que esta fidelidad formal puede ser muy problemática.

3.3 El octosílabo español y el tetrametro trocaico checo

Hasta ahora hemos trabajado con la tesis de que el tetrametro trocaico checo es el equivalente funcional del octosílabo español. Esta afirmación parece lógica porque los dos metros tienen la misma extensión silábica, de ocho sílabas; cierta cadencia trocaica es perceptible también en el octosílabo, debido a la posición del último acento en la séptima sílaba, impar; además, existe una fuerte tradición traductora y en ella muchas veces se basan las soluciones de nuevos traductores. El objetivo de este capítulo es analizar ambos metros y la variación rítmica (en el original y en las traducciones) y establecer tanto las coincidencias como las diferencias entre ellos. Tenemos que advertir que algunas conclusiones serán de carácter valorativo, porque vamos a calificar mediante la reflexión crítica algunas soluciones concretas como adecuadas o menos adecuadas. Al final vamos a tratar de proponer una solución ideal según nuestro parecer, apoyándonos sobre los datos estadísticos y la discusión en el campo de la versología.

3.3.1 El octosílabo español

Empecemos con el octosílabo español. En el capítulo 2.3. hemos abierto la problemática del *continuum* entre los sistemas y la posible convivencia de varios sistemas en una literatura. Los sistemas se basan en la repetición de uno o más elementos lingüísticos. Como dice Domínguez Caparrós: «en la historia de cada literatura se comprueba que unas veces puede elegir unos elementos, y otras, otros; de ahí la posible sucesión, o simultaneidad, de varios sistemas de versificación» (Domínguez Caparrós, 1993: 45). La influencia en la prominencia de uno u otro sistema en determinada época, escuela o autor la tiene también la tradición estética o cultural (Domínguez Caparrós, 1993: 46).

En la historia de la literatura española coexisten dos sistemas principales: el silábico, que se basa en el número de sílabas normalizado, y el silabotónico, en el que hay, aparte del número de sílabas normalizado, también un mayor orden en la acentuación. Volek (2006: 52–56) enumera algunas muestras del silabotonismo español: son por ejemplo el verso de Juan de Mena (que se basa en la sucesión de pies anfibráquicos), los experimentos de algunos modernistas como Rubén Darío o José Asunción Silva, o el endecasílabo de origen italiano que, debido a su extensión, requiere cierta organización acentual interna. Además de estas dos modalidades, el silabismo y el silabotonismo, tenemos que contar con la existencia de formas relajadas: por ejemplo, el silabismo fluctuante (*Cantar de Mio Cid*) o, por supuesto, la versificación libre.

Si hablamos del *continuum*, queremos decir que aunque algún sistema versificatorio puede aparecer en varias lenguas y sus literaturas, no es siempre igual.

Como dice Levý, «la clasificación corriente de las prosodias europeas en silábicas, silabotónicas y tónicas es una abstracción muy grave⁸⁵» (Levý, 1998: 278). Por ejemplo, tanto en el verso checo como en el inglés hablamos del silabotonismo. Sin embargo, estos sistemas no son equivalentes, porque la evolución del verso inglés se basa en el contraste entre el tonismo y el silabotonismo, mientras que el verso checo oscila entre el silabismo y el silabotonismo. Levý, por lo tanto, habla del verso tónico-silábico inglés y el silábico-tónico checo (Levý, 1998: 278).

Entonces está claro que tampoco el silabismo español es el mismo que, por ejemplo, el francés: este se considera como un prototipo del silabismo (véase Bělič, 1999: 314), ya que el idioma francés tiene el acento relativamente débil que carece de la función fonológica y aparece ligado a la frontera entre palabras (final de la palabra); en el español, la situación es distinta: su acento es más fuerte que en el francés, es fonológico –es decir, tiene la capacidad de distinguir entre varios significados (como *hablo* y *habló*)– y su posición es libre, entonces las palabras pueden ser oxítonas, paroxítonas, proparoxítonas o superproparoxítonas. En el tipo del verso español, que tradicionalmente se llama silábico, la posición del acento principal en la penúltima sílaba es una constante métrica.

Emil Volek (1970) presenta un estudio del octosílabo de los romances españoles: lo denomina verso dinámico silábico-clausular. Debido a la posición fija del último acento entran en juego las disimilaciones regresivas y progresivas: la regresiva silábica sale del último acento y va hacia su principio, impidiendo la acentuación de la sexta sílaba (aunque, como veremos, se trata de una tendencia fuerte, pero no de una ley inviolable; o, en otras palabras, funciona en el nivel métrico, no en el rítmico o estilístico); la disimilación regresiva de tiempos marcados debilita el acento en la quinta sílaba y refuerza el de la tercera. La disimilación progresiva es menos fuerte que la regresiva y va desde la primera sílaba acentuada hacia el final del verso. «Las dos disimilaciones pueden conjugarse o, al contrario, oponerse» (Bělič, 1999: 140). Entonces si el primer acento cae en la primera o tercera sílaba, la disimilación progresiva está concorde con la regresiva y se marca el ritmo trocaico. Si cae en la segunda o cuarta, la tendencia «no trocaica» está limitada en el final del verso por la séptima sílaba «trocaica».

Dice Volek que dentro del verso español silábico dinámico-clausular existe un campo dinámico en que obran las mencionadas tendencias disimilatorias. Y añade: «la dinámica de unión y enfrentamiento de diferentes tendencias [...] crea en los versos de los romances una fuerte tensión, podríamos decir *expectativa* –o sea, impulso rítmico muy específico– y contribuye así a la integridad del verso, que es [...] muy flexible y elástico.⁸⁶» (Volek, 1970: 151). Esta flexibilidad está apoyada

85 «Obvyklé třídění evropských prozodií na sylabické, sylabotónické a tónické je velmi hrubá abstrakce.»

86 «Dynamika spojování a střetávání různých tendencí [...] vytváří v jednotlivých verších romancí silné napětí, řekli bychom *očekávání* – tedy zcela zvláštní rytmický impuls, a přispívá tak k celistvosti verše, který je v důsledku celé souhry okolností velmi ohebný a pružný.»

también por otros factores: por ejemplo, la entonación oracional, la presencia de la sinalefa y, en el caso de los romances, la asonancia en los versos pares (Volek, 1970: 151).

Por tanto, el ritmo acentual del octosílabo español es variable: el impulso métrico no consiste en la expectativa de la acentuación más o menos regular de algunas sílabas y la desacentuación de otras (como en el tetrámetro trocaico checo, donde el lector u oyente espera que las sílabas pares queden átonas, mientras que las impares tengan acento). En una serie de versos del romance (o redondillas, décimas, quintillas, etc.) pueden aparecer diferentes tipos del octosílabo, pero todos teniendo la séptima sílaba tónica: es una constante métrica de este metro.

También los demás metros silábicos dinámicos-clausulares españoles tienen obligatoriamente tónica la penúltima sílaba y las tendencias disimilatorias dependen de la posición del último acento. Por ejemplo, en el caso del heptasílabo el acento queda en la sexta sílaba y entonces favorece el ritmo yámbico y anapéstico. El troqueo «puro» no es posible. En el octosílabo, por su parte, no se puede componer verso yámbico, ya que la constante acentuación de la séptima sílaba (impar) no lo permite. Así, aun cuando algún verso tiene acentos en las sílabas pares (2ª y 4ª) y empieza como yámbico, el acento en la 7ª sílaba «revierte» su curso.

Este penúltimo acento principal pertenece al campo de la fonología oracional. Dice Bélič al respecto:

[...] el verso español representa una unidad rítmica con firme cohesión interna, subordinada a un fuerte acento principal, o cumbre de intensidad. [...] posee, pues, una vigorosa cláusula acentual, que se potencia, además, gracias a la asociación constante de la cumbre de intensidad con la cumbre tonal (entonacional) y, frecuentemente, a la presencia de la rima. (Bélič, 1999: 138)

Según Navarro Tomás (1991: 71) puede haber 64 combinaciones del acento prosódico, reduciéndose este número «desde el punto de vista rítmico» a tres tipos: trocaico, dactílico y mixto. También Domínguez Caparrós⁸⁷ admite esta clasificación y establece las siguientes reglas: el octosílabo trocaico tiene tónicas las sílabas impares, el dactílico tiene acentos en las sílabas 1ª, 4ª y 7ª y el mixto o bien en las sílabas 2ª, 4ª y 7ª o bien en las 2ª, 5ª y 7ª (Domínguez Caparrós, 1993: 148).

Dentro de las mencionadas variantes, no todos los acentos están siempre realizados, a excepción de la penúltima sílaba: así que el verso «tengo de despedazarme» dicho por Segismundo en *La vida es sueño* tiene el primer acento en la primera sílaba y el siguiente en la séptima⁸⁸; ¿es trocaico o dactílico? Dejamos sin

87 Preferimos utilizar la clasificación de Domínguez Caparrós, porque la de Navarro Tomás trabaja con el concepto de anacrusis. Para este filólogo por ejemplo las primeras dos sílabas de un verso trocaico están en anacrusis, mientras que nosotros concebimos el verso como unidad inseparable cuyo eje rítmico se empieza ya con la primera sílaba, sea tónica, sea átona.

88 No contamos con posibles acentos secundarios, porque nos movemos en el nivel del modelo

responder la cuestión, porque ambos ritmos son posibles en una ejecución concreta, se trata de una variante de transición.

Más dudas: Volek (1970: 147) asocia la variante con acentos en las sílabas 2ª, 4ª y 7ª a la clase de cadencia dactílica debido a la anacrusis en su principio, pero en el marco de la división presentada más arriba se trata de tipo mixto; los versos mixtos tienen en común el hecho de que tienen el primer acento en la segunda sílaba, par, y en su transcurso la tendencia progresiva se cruza con las regresivas, por lo que se crea una tensión específica.

En resumen, la variabilidad rítmica del octosílabo español dificulta su clasificación. Lo confirma la continuada discusión entre los filólogos de opiniones muy discrepantes⁸⁹. Por lo tanto nos limitamos a la división establecida en variantes trocaicas, dactílicas y mixtas, pero solo para fines descriptivos.

Además de las variantes básicas pueden aparecer otras que tienen algún acento antirrítmico, es decir, en posición inmediata al acento rítmico (exigido por el metro). Primero hay que advertir que la clasificación en acentos rítmicos, extrarrítmicos y antirrítmicos no tiene mucho fundamento en la versificación silábica (o silábica dinámica-clausular, como la llamamos en acuerdo con Volek). Domínguez Caparrós lo comprueba en su análisis del poema *Pero lo solo* de Juan Ramón Jiménez, que consta de versos octosílabos: su ritmo es mixto, «no se impone, pues, la variedad rítmica “trocaica” [...], ni la “dactílica” [...]» (Domínguez Caparrós, 1993: 98). En este poema entonces puede señalar con certeza solo un acento antirrítmico, el de la sexta sílaba, ya que va inmediatamente antes del obligatorio en la séptima. Como acentos extrarrítmicos podríamos considerar aquellos que aparecieran fuera del esquema en un poema de ritmo uniforme, pero como este es de ritmo mixto, ningún acento es extrarrítmico. Y añade Domínguez Caparrós: «Los acentos “extrarrítmicos”, por su parte, sólo serían tales en la versificación acentual, en la de cláusulas, o en los contextos de poemas o tipos de versos (endecasílabo, por ejemplo) con ritmo claramente definido como “no mixto”» (Domínguez Caparrós, 1993: 99).

Aun así nos permitimos hablar sobre variantes antirrítmicas (no acentos antirrítmicos). Son aquellas donde aparecen dos acentos contiguos, por ejemplo: «Juntaos todos esta noche» (*El alcalde de Zalamea*); en este verso están acentuadas las sílabas 2ª, 3ª, 5ª y 7ª. No podemos decir cuál de los dos acentos es antirrítmico, si el de la 2ª o el de la 3ª. Sería posible decidir solamente si tal verso apareciera en el contexto de un poema trocaico (entonces sería antirrítmico el de la 2ª) o mixto

y ejemplo de verso, según Jakobson. En el caso opuesto pasaríamos al nivel del modelo y ejemplo de ejecución (véase Domínguez Caparrós, 1993: 41-43). Según Hrabák «el llamado acento secundario no es el factor fonológico y es relativamente débil, por lo cual a veces su posición en palabra es discutible.» Hrabák, (1978: 95). (En checo.: «Tzv. vedlejší přízvuk není fonologickým činitelem a je poměrně slabý, takže jeho místo ve slově je někdy i sporné).

89 Al respecto, véase Domínguez Caparrós, 1993: 87-92.

3 Tercera parte: análisis

de manera que quedaran regularizados los acentos en la 2ª y 5ª (en ese caso sería antirrítmico el de la 3ª).

Volek (1970: 145) construye una tabla de probabilidad para el octosílabo del romance y la rellena con valores calculados a partir del análisis estadístico de 12 romances de la colección de Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*. El número de las variantes está limitado por las reglas que establece el investigador:

1. Cada sílaba es bien tónica, bien átona.
2. No existen dos o más sílabas tónicas contiguas.
3. No existen más de cinco sílabas átonas contiguas.
4. La séptima sílaba es siempre tónica.

(Volek, 1970: 145)

El resultado de su análisis lo copiamos en nuestra propia tabla, que tiene la notación diferente de la de Volek (para poder comparar de forma clara sus resultados con los nuestros)⁹⁰:

Clase	Variante	Porcentaje
Trocaica	10101010	3,9
	10100010	6,4
	10001010	3,9
(trans.)	10000010	1
	00101010	9,1
	00100010	17,5
(trans.)	00001010	2,5
Mixta	01001010	12,4
	01010010	14,9
	01000010	9,5
Dactílica	00010010	12,3
	10010010	6,6

Tabla IV: Análisis del octosílabo de los romances por Volek (1970: 145)

Vemos que la variante que más abunda es la 00100010 (17,5 %), es decir, trocaica sin acentos realizados en las sílabas 1ª y 5ª. En el segundo lugar está la 0101001 (14,9 %), o sea la mixta, que en el principio se acerca al ritmo yámbico, pero en su final esta tendencia resulta cancelada por el acento en la penúltima sílaba, impar. En el tercer y cuarto lugar se hallan las variantes mixta de segundo tipo (12,4 %),

90 Volek utiliza el símbolo «-» para la sílaba acentuada y «U» para la inacentuada, mientras que nosotros empleamos el número 1 para la acentuada y 0 para la inacentuada. Entonces por ejemplo la variante 10101010 representa el verso trocaico con todas las sílabas impares acentuadas (en Volek: -U-U-U-U).

con el acento en la 5ª, que empieza con dos pies anfibráquicos, y la dactílica sin acento realizado en la 1ª (12,3 %), respectivamente.

Por otro lado, las variantes que menos aparecen son las 10000010 (1 %) y 00001010 (2,5 %), que se pueden considerar como transitivas: no es posible meterlas con exactitud en una clase, aunque por tener los dos acentos en sílabas impares pertenecen formalmente al ritmo trocaico. Sin embargo, la eventual colocación de un acento secundario puede cambiar su ritmo notablemente (10000010=trocaico->10010010=dactílico). La variante trocaica más saturada, 10101010, tampoco aparece en muchos casos (3,9 %), al igual que su versión sin la tercera sílaba acentuada, 10001010 (3,9 %).

Según Volek (1970: 145) es sorprendente el hecho de que todas las variantes de la tabla de probabilidad estén realizadas en el conjunto analizado por él. Como aparecen en los romances de manera irregular, o sea, después de una variante trocaica no siguen otras o las mismas variantes trocaicas, después de una dactílica no siguen otras o las mismas dactílicas, etc., se envuelve el fondo rítmico. El resultado es que, por ejemplo, el tipo más frecuente 00100010 no se puede interpretar inequívocamente como trocaico, en opinión de Volek.

Las variantes trocaicas llegan en conjunto al 40,8% (hemos omitido los tipos de transición en los que no es posible decidir a qué ritmo pertenecen: 10000010 y 00001010; tienen el porcentaje más bajo de todos), las dactílicas al 18,9% y las mixtas están representadas por el 14,9% (01010010) y 12,4% (01001010); junto a ellas está el tipo de transición (01000010) con el 9,5%. Vemos que no es fácil meter todas las variantes en alguna clase concreta, lo cual es fruto de la variabilidad del ritmo del octosílabo. Sin embargo, lo que vale es que los versos trocaicos predominan en el conjunto analizado por Volek.

Comparemos los resultados de Volek con nuestro análisis de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*. Primero advertimos que los versos de romances los analizamos también junto a los de redondillas. Solo más tarde vamos a observar las dos formas por separado. Por el momento tampoco distinguimos aún entre los versos llanos y agudos. Nuestros resultados se basan en el análisis estadístico de: 1) *La vida es sueño*, romance *á-e* del acto I, 198 versos, y redondillas del acto II, 213 versos; 2) *El alcalde de Zalamea*, romance *é-a* del acto II, 179 versos, y redondillas del acto III, 186 versos. No hemos analizado las secuencias enteras, solo sus partes bien delimitadas por algún cambio escénico, que hayan tenido más o menos 200 versos, y que hayan abarcado tanto monólogos como diálogos y algunos versos partidos.

Los porcentajes se acercan bastante a los de Volek:

<i>La vida es sueño, rom. + red.</i>			<i>El alcalde de Zalamea, rom. + red.</i>			Análisis de Volek	
Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%	Variante	%
10101010	15	4,8	10101010	12	4,6	10101010	3,9
10100010	28	9,0	10100010	18	6,9	10100010	6,4
10001010	18	5,8	10001010	10	3,8	10001010	3,9
10000010	2	0,6	10000010	2	0,8	10000010	1
00101010	23	7,4	00101010	16	6,1	00101010	9,1
00100010	57	18,3	00100010	48	18,3	00100010	17,5
00001010	11	3,5	00001010	8	3,1	00001010	2,5
01001010	34	10,9	01001010	32	12,2	01001010	12,4
01010010	39	12,5	01010010	41	15,6	01010010	14,9
01000010	23	7,4	01000010	20	7,6	01000010	9,5
00010010	36	11,5	00010010	25	9,5	00010010	12,3
10010010	25	8,0	10010010	35	13,4	10010010	6,6
	N=311			N=267			

Tabla V: Comparación de variantes del octosílabo en *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y en el análisis de los romances hecho por Volek (1970).

Vemos que también en nuestro análisis el tipo trocaico 00100010 es el más representado de todos, con el 18,3%. Si sumamos las clases rítmicas como lo hemos hecho con los porcentajes de Volek, obtenemos los resultados de 45,2% (*La vida es sueño*) y 39,7% (*El alcalde de Zalamea*) para las variantes trocaicas, así que en *La vida* predominan estos tipos un poco más que en *El alcalde* y en los romances analizados por Volek (40,8%). En cuanto a las variantes dactílicas, en *La vida* su porcentaje (19,6%) casi equivale al de Volek (18,9%) y en *El alcalde* es un poco mayor (22,9%); sin embargo, es interesante que en la segunda obra es mayor el número de tipos 10010010 que el de 00010010. Todas las variantes mixtas tienen menor frecuencia en *La vida es sueño* que en *El alcalde de Zalamea* y en los romances analizados por Volek.

La frecuencia del uso de una variante u otra está estrechamente relacionada con las frecuencias de «unidades rítmicas»⁹¹. Volek (1970: 144) ha analizado el material español con los siguientes resultados: U-U⁹², es decir, unidad de tres sílabas

91 Hay que añadir que Volek en su análisis no mide frecuencias de los grupos rítmicos (o palabras fónicas), sino de palabras léxicas. El grupo rítmico puede equivaler a una palabra léxica, pero no necesariamente, porque es un segmento de una o más sílabas de las que una tiene acento y las demás se unen a ella; en este sentido, el enunciado «mi primo» constituye un solo grupo rítmico de tres sílabas con acento en la penúltima (al respecto, véase Cantero Serena, 2002: 52). Volek, en su análisis, trata por separado las palabras que no llevan acento, como las conjunciones y partículas, y no toma en cuenta el efecto de la sinalefa. Nosotros preferimos trabajar con el concepto del grupo rítmico, por lo tanto presentamos su análisis de «unidades rítmicas» solo para ilustración.

92 «U» representa una sílaba inacentuada, «-» una acentuada.

con la penúltima acentuada, y la primera y la última sin acento. Es la más frecuente en el español, con el 26,4%. La segunda es UU-U (17,7 %), la tercera -U (13,2 %), la cuarta U- (10,3 %) y la quinta UUU-U (5,6 %). Las conjunciones, partículas y las palabras monosílabas acentuadas llegan en conjunto al 7,2%. Se debe mencionar que el ritmo acentual se crea mediante la composición de estos segmentos. Las frecuencias de las unidades rítmicas nos explican parcialmente por qué una variante del octosílabo es la predominante: la probabilidad de su composición mediante los mencionados segmentos es alta. Véase el verso «que, dormidas o cobardes» (*La vida es sueño*). Este consta de las siguientes unidades: U | U-U | U | U-U, bastante frecuentes (la U-U incluso es la más frecuente). Frente a ello, el verso «Enmascaraditos hay» (*La vida es sueño*), variante 0000101, está construido así: UUUU-U | -. La primera unidad ni siquiera está entre las enumeradas más arriba, su frecuencia será muy baja.

Para volver a nuestro análisis, dividimos los resultados según la forma (romance vs. redondillas) y según la cláusula (versos paroxítonos vs. oxítonos⁹³). Además, Volek ha analizado solamente los versos que hayan encajado en su tabla de probabilidad; sin embargo, el número de esas variantes está limitado por las reglas establecidas por el investigador, sobre todo por la 2ª: No existen dos o más sílabas tónicas contiguas. A estas limitaciones hemos subordinado también nuestro análisis anterior, para poder comparar con claridad, entonces hemos omitido los versos que llamamos antirrítmicos, donde aparecen dos acentos en posiciones inmediatas. Ahora vamos a contar también con estas variantes, aunque no las abarcamos en las tablas. Advertimos que el número de versos de cada conjunto es mucho menor que en el análisis anterior (en él habíamos sumado los valores), así que la estadística en algunos casos puede fallar; por lo tanto no presentamos el análisis de las variantes oxítonas de los romances, porque ni en *La vida*, ni en *El alcalde* alcanzan 30 versos.

La vida es sueño, romance: paroxítonos			La vida es sueño, redondillas: paroxítonos			La vida es sueño, redondillas: oxítonos		
Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%
10101010	6	3,5	10101010	3	2,7	1010101m	6	5,9
10100010	14	8,2	10100010	8	7,2	1010001m	6	5,9
10001010	10	5,9	10001010	2	1,8	1000101m	6	5,9
10000010	1	0,6	10000010	1	0,9	1000001m	0	0,0
00101010	13	7,6	00101010	8	7,2	0010101m	2	2,0
00100010	26	15,3	00100010	18	16,2	0010001m	13	12,7
00001010	5	2,9	00001010	3	2,7	0000101m	3	2,9
01001010	15	8,8	01001010	6	5,4	0100101m	13	12,7
01010010	16	9,4	01010010	12	10,8	0101001m	11	10,8

93 No hemos encontrado ningún verso proparoxítono (esdrújulo).

La vida es sueño, romance: paroxítonos			La vida es sueño, redondillas: paroxítonos			La vida es sueño, redondillas: oxítonos		
01000010	8	4,7	01000010	9	8,1	0100001m	6	5,9
00010010	19	11,2	00010010	13	11,7	0001001m	4	3,9
10010010	8	4,7	10010010	7	6,3	1001001m	10	9,8
	N=141	82,9		N=90	81,1		N=80	78,4
El alcalde de Zalamea, romance: paroxítonos			El alcalde de Zalamea, redondillas: paroxítonos			El alcalde de Zalamea, redondillas: oxítonos		
Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%
10101010	6	3,8	10101010	2	2,4	1010101m	4	3,9
10100010	10	6,4	10100010	4	4,8	1010001m	4	3,9
10001010	4	2,6	10001010	2	2,4	1000101m	4	3,9
10000010	0	0,0	10000010	1	1,2	1000001m	1	1,0
00101010	6	3,8	00101010	5	6,0	0010101m	5	4,9
00100010	24	15,4	00100010	11	13,1	0010001m	13	12,7
00001010	6	3,8	00001010	0	0,0	0000101m	2	2,0
01001010	16	10,3	01001010	6	7,1	0100101m	10	9,8
01010010	17	10,9	01010010	12	14,3	0101001m	12	11,8
01000010	12	7,7	01000010	3	3,6	0100001m	5	4,9
00010010	12	7,7	00010010	5	6,0	0001001m	8	7,8
10010010	13	8,3	10010010	7	8,3	1001001m	15	14,7
	N=126	80,8		N=58	69,0		N=83	81,4

Tabla VI: Comparación de variantes del octosílabo en *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*. Romance (solo versos paroxítonos), redondillas (versos paroxítonos y oxítonos).

En la tabla vemos que las variantes observadas por Volek no cubren todas las posibilidades: los números dentro de las celdas debajo de cada columna «porcentaje» representan los porcentajes sumados de las variantes (solo las que están en la tabla) de cada conjunto analizado. En la mayoría se aproximan al 80%, lo que quiere decir que más o menos el 20% de las variantes son antirrítmicas (solo en el análisis de los versos paroxítonos de redondillas en *El alcalde* este número es más bajo; vamos volver sobre el asunto más abajo). No nos es posible abarcar estas variantes en la tabla, porque hay muchas posibilidades y puede ser que algunas estén representadas por una sola aparición y algunas no aparezcan nunca.

Hay que advertir que analizamos la acentuación en el nivel del ejemplo de verso, según Quilis (1978: 21), quien establece cuáles son las palabras que llevan acento y cuáles son las átonas. Frente a ello existen recursos como desplazamiento del acento, acentuación de sílabas átonas, doble acentuación de polisílabos, acentuación de monosílabos, desacentuación de sílabas tónicas (Domínguez Caparrós, 1993: 84). Estas licencias pueden estar indicadas en el texto por el poeta mismo, aunque raras veces; pero normalmente se producen en el nivel del modelo y ejemplo de

ejecución. Por ejemplo, cuando leemos el verso «Ya viene el cortejo» de Rubén Darío y sabemos que se trata de una muestra de la versificación de cláusulas basada en el ritmo anfibráquico, podemos desacentuar el adverbio «ya» para realizar plenamente el primer anfibráco. Sin embargo, esto ocurre en la mayoría de las veces en el canto donde la melodía tiene una influencia primordial, ya menos en el verso de la poesía (sobre todo en la versificación de cláusulas, como hemos visto; pero depende del recitador) y nos atrevemos a decir que en el verso teatral casi no ocurre, ya que este tiende a una pronunciación coloquial, natural. Dice Quilis:

1. Los elementos (sílabas, acento, rima) que conforman el verso son esencialmente hechos de lengua. Por lo tanto, a este nivel, las palabras que fonológicamente son acentuadas, conservarán su acento en el verso, y las inacentuadas seguirán siendo inacentuadas en el verso. Es decir, que como primera norma hay que tener en cuenta que el acento es totalmente objetivo y nos viene dado por la misma lengua.
2. Lo dicho en el párrafo anterior no es obstáculo para que el poeta pueda cambiar la situación acentual en alguna sílaba del verso; esta licencia se suele dar raramente, ya que por regla general hace perder belleza a la composición.

(Quilis, 1978: 19-20)

En los conjuntos analizados consideramos como único caso del cambio de la situación acentual (hecha por el propio autor) la colocación de una sílaba que prosódicamente no lleva acento en la posición obligatoriamente acentuada. En nuestro caso se trata de la séptima sílaba del octosílabo. Ocurre así en una redondilla pronunciada por Juan de *El alcalde de Zalamea*:

Desde que al traidor herí
 en el monte, desde que
 riñendo con él (porque
 llegaron tantos) volví
 (*El alcalde de Zalamea*)

Las palabras «que» y «porque» son átonas, pero en estos versos las debemos tratar como tónicas: «qué», «porqué». Sin embargo, es una excepción que no sucede a menudo.

Para volver sobre el asunto de la acentuación de dos sílabas contiguas, declaramos entonces que en nuestro análisis contamos con todos los acentos prosódicos (excepto el caso descrito más arriba), aunque en el nivel de la ejecución concreta es posible desacentuar algunas sílabas.⁹⁴

94 Una de los oponentes de la tesis en la que se basa este libro, María Victoria Utrera Torremocha, apunta que no resolvemos el problema de dos sílabas acentuadas contiguas (y tampoco de cuatro o más sílabas átonas contiguas). Utrera Torremocha dice que es necesaria una lectura rítmica del verso y que cuando existen varias posibilidades aparentes siempre hay una que es la mejor. Estamos de acuerdo. Sin embargo, en nuestro análisis estadístico nos movemos en el nivel de ejemplo de verso

Abundan bastante los tipos con las primeras dos sílabas acentuadas. Muchas veces son los versos que empiezan con un pronombre interrogativo o exclamativo:

qué bien hacéis en quitarme = 11010010 (*La vida es sueño*)

¡Qué enfado! / Mirad que soy = 1100101m⁹⁵ (*El alcalde de Zalamea*)

¿Qué hacéis? / Templar desde aquí = 1101001m (*El alcalde de Zalamea*)

Pero hallamos dos acentos contiguos también en otras posiciones:

será escándalo del aire = 01100010 (*La vida es sueño*)

te ofendió tanto, ignorante = 00110010 (*La vida es sueño*)

En lo que no es justa ley = 0001101m (*El alcalde de Zalamea*)

La sexta sílaba va inmediatamente antes de la penúltima, obligatoriamente tónica, y por eso la acentuación de aquella tiene la menor probabilidad. A pesar de ello encontramos casos como los que siguen:

por el dueño que algún día = 00100110 (*La vida es sueño*)

viven los cielos! / ¿Qué es esto? = 10010110 (*El alcalde de Zalamea*)

Asimismo hay casos de acentuación de más de dos sílabas contiguas:

¿Quién es esta mujer bella? = 11100110 (*La vida es sueño*)

En este último ejemplo vemos incluso que aparte de tres sílabas tónicas contiguas aparecen otras dos en la segunda parte del verso. En general podemos decir que tales versos son -debido a una mayor energía espiratoria de las sílabas acentuadas- más agitados, dinámicos, que los que tienen un número menor de acentos. Por ejemplo el verso «y música a su ventana» de *El alcalde de Zalamea* tiene solo dos sílabas tónicas y por lo tanto su pronunciación será más sosegada.

Volvamos sobre el asunto de las variantes antirrítmicas en el análisis de redondillas, versos paroxítonos, en *El alcalde de Zalamea*. La estadística en este caso no es muy representativa, ya que se basa en el conjunto de solo 84 versos, pero su resultado nos llama la atención tanto que tratamos de hacer una explicación de lo siguiente: dentro de los 84 versos solamente 58 (69 %) pertenecen a alguna variante de la tabla. El resto (31 %) son antirrítmicos. Si comparamos esta secuencia de redondillas con los demás conjuntos analizados, nos damos cuenta de que hay más diálogos donde los personajes alternan de un verso a otro y además hay más

(véase Domínguez Caparrós, 1993: 42-43), como hemos advertido, sin tomar en cuenta el ejemplo de ejecución, que puede influir en la distribución de los acentos a la hora de recitar el verso. Para poner un ejemplo, el verso «qué bien hacéis en quitarme» tiene en el nivel de ejemplo de verso (manifestación lingüística) los primeros dos acentos contiguos, pero en el nivel de ejemplo de ejecución (recepción), el que realiza el verso recitándolo o leyéndolo, destaca uno de los acentos y desacentúa el otro.

95 En nuestra notación, la «m» en el final de la marcación de variante señala que la variante es oxítona. La letra «m» tiene origen en los análisis del verso checo, donde representa la noción de verso masculino.

versos partidos. Las conversaciones son más agitadas. Estamos en el último acto, después de que Pedro Crespo ya haya sido nombrado alcalde y ahora está juzgando al Capitán, luego a Rebolledo y a Chispa y al final a su hijo Juan. La estadística entonces está muy influenciada por pasajes como el siguiente:

Crespo	¿por qué?
Chispa	Esto es cosa asentada, y que no hay ley que tal mande.
Crespo	¿Qué causa tenéis?
Chispa	Bien grande.
Crespo	Decid, ¿cuál?
Chispa	Estoy preñada.
Crespo	¿Hay cosa más atrevida? ¿No sois paje de jineta?

(El alcalde de Zalamea)

Vemos que en esta conversación tres versos se dividen entre Crespo y Chispa. En las tres divisiones son vecinas las sílabas acentuadas en el final de la primera parte y en el inicio de la segunda. Aparte de ellas, hay también más acentos en posiciones inmediatas en el interior de otros versos. Por lo tanto, se puede decir que la dinámica del interrogatorio está formada no solo por la entonación (pregunta-respuesta), sino también por la elevada frecuencia de acentuación y es una muestra de cómo la forma textual está íntimamente ligada al contenido y cómo puede condicionar y determinar la recitación de versos por el actor teatral.

Estudiemos ahora por separado el octosílabo paroxítono de los romances y de las redondillas. Tanto en *La vida es sueño* como en *El alcalde de Zalamea* la variante más empleada es la trocaica 00100010 (15,3% para el romance y 16,2% para las redondillas en *La vida*, 15,4% y 13,1% en *El alcalde*, respectivamente). En cuanto al romance, muy sinópticamente podemos decir que *La vida* es «más trocaica», mientras que *El alcalde* es «menos trocaico», o sea, su ritmo resulta más variado por las variantes mixtas y dactílicas. Pero no vale lo mismo para las redondillas, porque en este caso en las dos obras las variantes no trocaicas prevalecen; sobre todo en *La vida* crece bastante la frecuencia de la variante 01000010 (8,1%), o sea la mixta de transición. Es interesante la comparación de dáctilos: en *La vida*, tanto en el romance como en las redondillas predomina el tipo 00010010 y el 10010010 aparece con muy poca frecuencia, sobre todo en el romance (4,7%). En *El alcalde* la proporción se revierte, prevaleciendo la variante con la primera sílaba acentuada.

Volek (1970) no estudia en su trabajo por separado los versos oxítonos, porque la cláusula del verso queda fijada por el acento principal en la penúltima sílaba. Por lo tanto la oposición de los versos paroxítonos y oxítonos está neutralizada, aunque puede ser aprovechada como recurso de matización. A la hora de estudiar

el tetrámetro trocaico checo vamos a ver que su cláusula masculina (último pie no terminado) no necesariamente es oxítónica como en el octosílabo. El verso masculino checo puede terminar tanto con una palabra monosílaba acentuada como con un grupo rítmico proparoxítono (Ibrahim et al., 2013: 40); en el segundo caso, el último acento del verso se halla en la antepenúltima sílaba, lo cual influye notablemente en el ritmo del verso. Vamos a averiguar entonces si hay alguna diferencia estructural o rítmica entre los versos oxítonos y proparoxítonos de Calderón.

Comparando superficialmente los porcentajes en la tabla, a primera vista no hay mucha. Pero al observar el análisis vertical se revela por lo menos una que vale la pena mencionar:

Redondillas: <i>La vida es sueño</i>									
Sílaba nº	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	total versos
Paroxítonos	30 ⁹⁶	34	44	41	24	7	100	0	111
Oxítonos	35	42	37	31	42	7	100	-	102
Redondillas: <i>El alcalde de Zalamea</i>									
Paroxítonos	31	40	43	46	26	11	100	0	84
Oxítonos	35	37	30	46	35	3	100	-	102

Tabla VII: Análisis vertical de redondillas, comparación de versos paroxítonos vs. oxítonos, *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*.

En las dos obras, dentro de los conjuntos analizados (secuencias de redondillas) la acentuación de la quinta sílaba es menor en los versos paroxítonos que en los oxítonos: 24% vs. 42%, respectivamente, en *La vida*. En *El alcalde* la diferencia no es tan marcada (26% vs. 35%, respectivamente).

Ahora, si miramos otra vez la tabla VI, podemos observar cómo se proyecta este hecho en las frecuencias de las variantes. Efectivamente, las variantes con la quinta sílaba acentuada tienen porcentajes más bajos en los versos proparoxítonos y viceversa. Así, el tipo más frecuente (00100010) en todos los análisis hechos hasta ahora por nosotros y por Volek, es también en su forma oxítona (0010001m) el más frecuente, pero no en demasía: solo llega al 12,7% en ambas obras, frente al 16,2% en *La vida* (en *El alcalde* la diferencia en esta variante no es tan notable). Por otro lado, crece el porcentaje de la variante mixta 0100101(0/m), también ante todo en *La vida*: 12,7% en versos oxítonos vs. 5,4% en los proparoxítonos. Sin embargo, en *El alcalde* hay más versos dactílicos oxítonos (con la quinta sílaba átona). Se trata entonces de una tendencia que se distingue mejor en el análisis vertical presentado en la tabla VII.

96 El número indica el porcentaje de acentuación de la respectiva posición/sílaba.

Podemos ilustrar lo dicho en un ejemplo:

Segismundo [...]
 Decidme: ¿qué pudo ser
 esto que a mi fantasía
 sucedió mientras dormía,
 que aquí me he llegado a ver?
 (*La vida es sueño*)

Los versos paroxítonos tienden a aplazar el penúltimo acento más adelante, mientras que en la cláusula de los oxítonos muchas veces aparecen las palabras monosílabas y en este caso el penúltimo acento más probablemente permanece en la quinta sílaba. El ejemplo muestra una situación extrema, no obstante, el material analizado es mucho más variado. Tampoco contamos en nuestras consideraciones con los versos antirrítmicos y con el efecto de la sinalefa. Por lo tanto, sirva el ejemplo solo para ilustrar dichas tendencias.

En la tabla también podemos observar que la primera sílaba tiene una mayor tendencia a llevar acento en los versos oxítonos que en los paroxítonos de las redondillas, pero no se trata de una diferencia muy notable, solo de 4 o 5%. En resumen, los versos paroxítonos y oxítonos no difieren notablemente desde el punto de vista del ritmo, excepto el caso de la quinta sílaba.

Hemos dicho más arriba que el octosílabo español de las redondillas y del romance (y, analógicamente, también el de las décimas y quintillas en las obras de teatro calderonianas) es muy variado, lo que es posible comprobar fácilmente con los datos de la tabla VII. En ella vemos que el porcentaje de acentuación de ninguna sílaba, aparte de la séptima, excede el 50%, así que el plano métrico está bastante empañado. A pesar de que algunas variantes aparezcan más frecuentemente (00100010, 01010010) y algunas menos o nunca (10000010), el ritmo del octosílabo en las obras analizadas es principalmente mixto, o sea, se basa en las combinaciones de estas variantes. El octosílabo, en palabras de Quilis, «por constituir el grupo fónico mínimo se adecua perfectamente a nuestra lengua y constituye una constante métrica en la historia de nuestra lírica; [...] Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico» (Quilis, 1978: 54).

Es el metro más empleado tanto por Lope de Vega como por Calderón de la Barca en sus obras de teatro. Y no es solamente «por constituir el grupo fónico mínimo», sino, desde el punto de vista del teatro, precisamente por su variabilidad y flexibilidad. La alternancia de los versos de variados tipos rítmicos en el romance o en las redondillas constituye el *fluir* dinámico, que se acerca a la naturalidad del habla cotidiana. Gracias a la extensión corta de los octosílabos se evita el patetismo, y los diálogos y monólogos resultan vivos y de carácter coloquial. Vamos a ver en la comparación con el tetrametro trocaico checo que la tarea de

imitar la naturaleza del octosílabo es un verdadero reto para los traductores. Nos atrevemos a decir que pocos salieron victoriosos.

Otro fenómeno que contribuye a la fluidez del verso silábico dinámico-clausular español se basa también en el carácter de la lengua: es la integridad de la cadena de grupos rítmicos. En checo, las palabras seguidas se separan clara y perceptiblemente mediante la llamada oclusión (Bělič, 1999: 135), que consiste en el cierre del canal de la articulación. Además, el acento en las palabras checas aparece en la primera sílaba (si a la palabra le precede una preposición silábica, esta toma el acento y la palabra siguiente lo pierde) y esta cadencia favorece el ritmo trocaico o dactílico y casi hace imposible el yámbico; por eso existe por ejemplo la licencia que consiste en sustituir el primer pie del verso yámbico con un dáctilo (vamos a estudiar esta problemática más profundamente en el capítulo dedicado al análisis del endecasílabo y el pentámetro yámbico). El pie trocaico checo entonces es la realidad de la lengua, es decir que hay una tendencia a la coincidencia del grupo rítmico con el pie: en el verso «Nechoď, Vašku, s pány na led» de Havlíček Borovský las palabras «nechoď», «Vašku», «s pány» y «na led» tienen la cadencia trocaica y los límites entre ellas coinciden con los límites entre los pies (-U -U -U - U). En el verso yámbico «Byl pozdní večer - první máj -» de Mácha vemos el caso opuesto: los límites entre palabras están siempre dentro de los pies, «byl pozd-», «-ní ve-», «-čer prv-», «-ní máj» (U -U -U -U -); el pie yámbico entonces no es la realidad de la lengua y también por ello consideraban algunos este tipo de versos como troqueo con anacrusis.

El verso español trabaja con el acento léxico libre: así que una palabra bisílaba puede ser llana o aguda y así constituir o pie trocaico, o yámbico, respectivamente; una trisílaba puede ser dactílica, anfibráquica o anapéstica. En el checo es posible «físicamente» solo el troqueo y el dáctilo, los demás ritmos son solo virtuales, como hemos visto en el yambo.

Además, en la pronunciación española no se da la oclusión como en la checa, sino que las palabras se conectan mediante el enlace, que consiste en la unión de la consonante en el final de una palabra con la vocal en el principio de la palabra siguiente (Bělič, 1999: 135), o la sinalefa, en que se unen la vocal final de una palabra con la vocal inicial de la siguiente palabra. Así, la oración española parece una cadena no interrumpida de sonidos (si no aparece una pausa clara dentro de ella), mientras que la oración checa es más bien una secuencia de segmentos claramente separados entre sí.

Hemos analizado los versos octosílabos de los romances y redondillas asimismo desde el punto de vista de los límites entre palabras. En el caso de palabras unidas mediante sinalefa consideramos el límite como no existente, ya que en la pronunciación desaparece. Hemos obtenido los siguientes resultados:

Romance: <i>La vida es sueño</i>									
Límite delante de la sílaba n°	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	total versos
Paroxítonos	100	60	48	46	55	52	51	0	170
Oxítonos	100	61	43	61	39	68	57	-	28
Romance: <i>El alcalde de Zalamea</i>									
Paroxítonos	100	51	48	50	53	64	47	0	156
Oxítonos	100	70	43	57	48	39	39	-	23
Redondillas: <i>La vida es sueño</i>									
Paroxítonos	100	56	43	51	57	60	37	0	111
Oxítonos	100	58	50	45	46	51	51	-	102
Redondillas: <i>El alcalde de Zalamea</i>									
Paroxítonos	100	50	52	55	48	61	40	0	84
Oxítonos	100	58	51	43	55	67	29	-	102

Tabla VIII: Distribución de los límites entre palabras (aparte de las unidas mediante sinalefa) en *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*; romance, redondillas, versos paroxítonos, oxítonos.

En la tabla VIII observamos que la distribución de los límites entre palabras es variada de mismo modo que la distribución de los acentos léxicos. La frecuencia de la aparición del límite en cierto lugar se acerca en la mayoría al 50% (delante de la primera sílaba, lógicamente, el límite está siempre). Solo en los versos oxítonos del romance en *El alcalde de Zalamea* observamos que el porcentaje del límite delante de la segunda sílaba crece hasta el 70%, pero el conjunto analizado en este caso consta solamente de 23 versos, así que este resultado no podemos considerarlo convincente.

Al observar las diferencias entre los versos paroxítonos y oxítonos en las redondillas, vemos una clara desproporción en la presencia del límite delante de la séptima sílaba al comparar *La vida* con *El alcalde*: en los versos oxítonos de la primera obra, el límite está en este lugar en el 51% de los casos, mientras que en los versos proparoxítonos solo en el 37%. En *El alcalde* la proporción resulta revertida (oxítonos: 29%, paroxítonos: 40%). La diferencia, entonces, existe solo entre los versos oxítonos de las dos obras porque el porcentaje en los paroxítonos es casi igual. ¿Qué nos revela? El fenómeno tiene cierta relación con el asunto de la acentuación de la quinta sílaba, estudiado más arriba. Hemos averiguado que en las dos obras la sílaba 5ª lleva menos acentos en los versos paroxítonos, pero en *La vida* la diferencia se nota más. En cuanto a los límites entre palabras, en los versos oxítonos de *La vida* crece la frecuencia de palabras monosílabas en la cláusula (pero crece solo al 51%, en ningún caso se trata de una predominancia), en comparación con *El alcalde*.

3 Tercera parte: análisis

Criado II Que a su Rey obedeció
 Segismundo En lo que no es justa ley
 no ha de obedecer al Rey;
 y tu príncipe era yo.
 (*La vida es sueño*)

Solo el primero de los versos termina con una palabra oxítona no monosílaba: «obedeció», los demás tienen en su cláusula las palabras «ley», «Rey» y «yo»; los versos 2º, 3º y 4º también tienen la quinta sílaba acentuada (solo en el último el acento en «era» se disuelve en la sinalefa, es latente).

Capitán [...]
 porque quiero que debáis
 no andar con vos más crüel
 a la beldad de Isabel
 Si vengar solicitáis
 (*El alcalde de Zalamea*)

En *El alcalde*, por su parte, predominan los versos oxítonos que vemos en el respectivo ejemplo. En sus cláusulas aparecen preferentemente las palabras no monosílabas (las monosílabas solamente en el 29% de los casos).

Volvamos al problema de la coincidencia/no coincidencia de las sílabas acentuadas con los límites entre palabras. Ofrecemos dos gráficos hechos a partir del análisis del romance de *La vida y El alcalde*; tanto los versos paroxítonos como los oxítonos los tratamos ahora en conjunto:

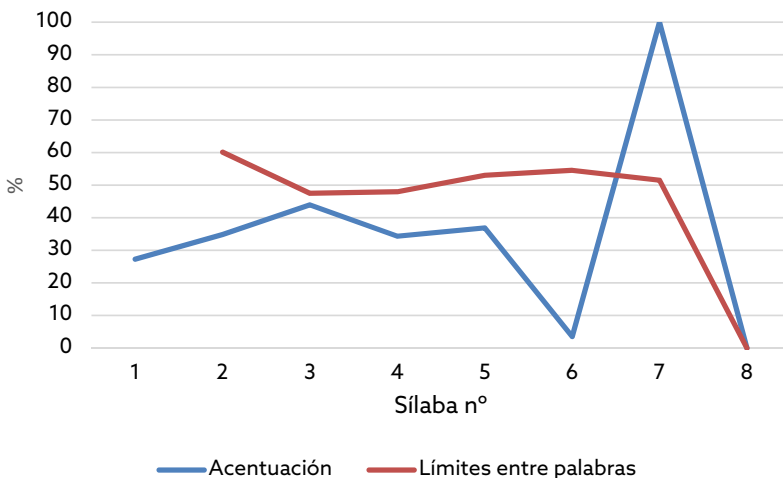


Gráfico I: Correspondencia entre la acentuación y los límites entre palabras, *La vida es sueño*, romance.

3.3 El octosílabo español y el tetrámetro trocaico checo

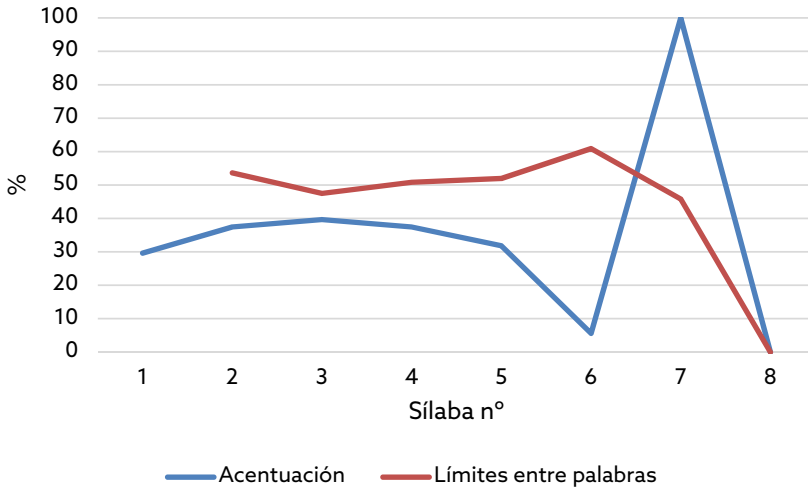


Gráfico II: Correspondencia entre la acentuación y los límites entre palabras, *El alcalde de Zalamea*, romance.

En los dos gráficos vemos que ambas líneas tienen un curso más o menos independiente, por lo que no existe una correspondencia clara entre las sílabas acentuadas y los límites entre palabras. A la hora de analizar el tetrámetro trocaico checo vamos a ver que la coincidencia es mucho mayor en este tipo de verso silabotónico. En el octosílabo español de ambas obras observamos cierta proporcionalidad inversa: cuanto mayor es la frecuencia de acentuación de una sílaba, tanto menor es la frecuencia del límite delante de ella.

En los gráficos ya no es posible observar la variación en la distribución de acentos y límites entre palabras. Tómese el verso «después de aquella pendencia» (*El alcalde de Zalamea*), 01010010. Las sílabas segunda, cuarta y séptima llevan acento y los límites están delante de las sílabas tercera y sexta (el límite entre «de» y «aquella» no lo contamos, ya que las palabras están unidas mediante la sinalefa). En el principio de este verso se potencia el ritmo yámbico, pero luego la frontera entre palabras delante de la sexta sílaba delimita el segundo pie, anfibráquico, seguido por otro anfibráquico. La composición de tipo U- U-U U-U es claramente perceptible. En el verso «a cuyo cielo no empañan» (*El alcalde de Zalamea*) se nota la composición U -U -U U-U, anacrusis, troqueo, troqueo y anfibráquico. Dos versos del mismo ritmo y de composición tan variada. No obstante, el verso español, debido al efecto del enlace y de la sinalefa, se percibe como integral, sin que su ritmo se descomponga en pies bien notables. Si a la variación descrita más arriba le sumamos las posibilidades de combinar versos de distintos ritmos en una estrofa o serie, obtenemos la imagen del octosílabo. Esta imagen está captada precisamente en los gráficos I y II. Las distribuciones de acentos y límites entre palabras

están más o menos equilibradas: los acentos no se acumulan excesivamente en una sílaba concreta, aparte de la séptima, ni hay ninguna que esté acentuada con una frecuencia notablemente baja, aparte de la sexta. Las posiciones de los límites varían, así que no se distingue ninguna cesura (si el límite permanece siempre o casi siempre en un lugar, por ejemplo entre las sílabas cuarta y quinta, en una serie de versos, ya se establece una expectativa y estos lugares se sienten como cesura): la integridad del verso no está alterada.

Para concluir este subcapítulo sobre el octosílabo español, resumamos: el verso de los romances y de las redondillas en *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* corresponde al concepto del verso silábico dinámico-clausular presentado por Volek (1970). Los resultados del análisis estadístico revelan que el octosílabo de Calderón no difiere desde el punto de vista rítmico notablemente del verso de los romances analizados por Volek y tampoco se diferencia mucho el verso de los romances del de las redondillas en ambas obras. Algunas discrepancias –como por ejemplo la acentuación más frecuente de la quinta sílaba en los versos oxítonos que en los paroxítonos (en ambas obras) o una aparición más corriente de los monosílabos en la cláusula de los versos oxítonos de *La vida es Sueño* que en el mismo tipo de verso de *El alcalde de Zalamea*– se dan en el plano estilístico, pero no son generalizables.

En lo que sí difiere el conjunto del romance del de las redondillas es el número de versos oxítonos: los romances analizados de las dos obras no cuentan con muchos versos oxítonos porque, debido a la asonancia paroxítona continua, su posible presencia se limita solamente a versos impares y es más bien esporádica: 28 versos oxítonos del total de 198 versos analizados en *La vida es sueño*, 23 del total de 179 en *El alcalde*. En las redondillas vale la regla de que los dos versos coincidentes en rima consonante deben ser de cláusula igual: así, si en la redondilla *abba* el primer *a* es oxítono, el segundo *a* será también oxítono. Las cláusulas entonces se dan en parejas y hay redondillas donde todos los versos son oxítonos. Entre las redondillas en *La vida es sueño*, 102 versos del total de 213 son oxítonos; en *El alcalde*, 102 del total de 186 son oxítonos (más de la mitad). Respecto a los versos proparoxítonos, no hemos hallado ninguno. La alternancia de los versos paroxítonos y oxítonos es de importante efecto estilístico, sobre todo en conjunción con la rima, pero en el plano rítmico no hemos averiguado ninguna diferencia notable entre ellos.

El octosílabo dinámico-clausular entonces podemos considerarlo como un prototipo versal muy productivo y de mucha versatilidad en cuanto a las posibilidades combinatorias de las variantes rítmicas. En este subcapítulo no nos hemos dedicado al octosílabo de las décimas o quintillas, pero suponemos que rítmicamente tendrá características muy semejantes al de los romances y redondillas. Su ritmo es compacto, sobre todo gracias al efecto del enlace y de la sinalefa: el verso no se fracciona en pies rítmicos, sino que se siente como una unidad dominada

por el acento principal en la séptima sílaba; este tiene mucha influencia en las posiciones de los acentos que le preceden. La entonación es de mucha importancia en este tipo de verso.

Desde el punto de vista teatral, el octosílabo se adecua perfectamente al lenguaje escénico, no solo «por consituir el í fónico mínimo» (Quilis, 1978: 54), sino también precisamente por su variabilidad, flexibilidad y capacidad de servir como portador efectivo del habla coloquial. Lo demuestra su uso predominante en todas las obras de Calderón e igualmente de Lope de Vega, Tirso de Molina y otros dramaturgos del Siglo de Oro.

3.3.2. El tetrámetro trocaico checo

Los traductores de las obras de Calderón de la Barca, si no se trata de adaptaciones que no respetan la métrica y estructuración polimétrica del original (como por ejemplo la adaptación de Hořejší de *El alcalde de Zalamea*, donde alternan los pentámetros yámbicos con prosa), suelen emplear el tetrámetro trocaico como metro equivalente al octosílabo. ¿Por qué? Las características rítmicas del octosílabo como verso silábico dinámico-clausular, como lo llama Volek (1970), no es posible trasladarlas sin reservas en la prosodia checa, ya que esta difiere notablemente de la española: el acento español es libre y fonológico, el checo es fijo (queda en la primera sílaba de la palabra y en el caso de unión de una preposición monosílaba con otra palabra, la preposición retoma el acento) y no fonológico. Debido a las diferencias prosódicas y culturales (tradición poética) se constituyen en las dos literaturas diferentes sistemas de versificación. En el teatro del Siglo de Oro el sistema principal es el silábico (inclinando al silabotonismo, sobre todo en los metros de arte mayor), mientras que los traductores checos en el período examinado por nosotros se mueven en el campo del silabotonismo.

El mencionado período en que tienen origen todas las traducciones de nuestro corpus empieza en los años 70 del siglo XIX (Stankovský) y termina alrededor del año 2000 (Mikeš). Su principio está dominado por la escuela de los Lumírovci: uno de sus integrantes, Jaroslav Vrchlický, es también traductor de los versos de Calderón. El verso de esta época es, digamos, escrupulosamente silabotónico: se mantiene la norma métrica bastante estrictamente. A finales del siglo se experimenta también con el verso libre o el dáctilo y el dactilotroqueo, así que el sistema silabotónico basado en la oposición troqueo vs. yambo está superado. Durante el siglo XX el versilibrismo se va convirtiendo en versificación no marcada, mientras que el silabotonismo se especializa (poesía para niños, etc.) A finales del siglo el verso libre ya predomina absolutamente (Ibrahim et al., 2013: 109).

Sin embargo, el octosílabo se traduce durante todo el período examinado casi siempre como tetrámetro trocaico. Parece entonces que la traducción del

verso teatral no evoluciona con la misma dinámica que el verso poético en sí. No se experimenta mucho: una de las pocas pruebas la representa la mencionada adaptación de Hořejší que combina el pentámetro yámbico con prosa, pero en este caso el traductor no respeta la estructuración polimétrica del original, más bien crea su propia obra inspirada en *El alcalde de Zalamea*. Las traducciones textocéntricas suelen conservar más o menos la polimetría, pero, por otro lado, su verso parece, bien entrado el siglo XX, poco innovativo y en algunos casos hasta fosilizado. No se prueban soluciones radicales como variar diferentes tipos de verso libre o «liberado».

Dice Levý:

En la traducción de los versos silábicos en un sistema de versificación silabotónico, generalmente se mantiene sobre todo la medida silábica del original. Respecto al ritmo, la mayoría de los lenguajes literarios europeos tienen sus convenciones rítmicas suficientemente fijas elaboradas para la traducción de los metros silábicos. [...] En la formación de estas convenciones participan a) el esfuerzo por mantener el curso rítmico del original [...], b) la tendencia a seguir en la traducción los usos rítmicos de la literatura nacional del traductor⁹⁷ (Levý, 1998: 252).

El mismo autor continúa diciendo que en la mayoría de las literaturas europeas se traducen los versos silábicos con el yambo, que es el metro predominante y además tiene la capacidad de imitar con su cadencia las tendencias ascendentes (acento en alguna de las sílabas finales de la palabra) de las lenguas románicas o del polaco. Sin embargo, algunos metros españoles, por ejemplo el octosílabo del teatro del Siglo de Oro, constituyen una problemática especial: se traducen o sea como yambos (sobre todo al inglés), o sea como troqueos (sobre todo al alemán); según Levý es porque estos metros «tienen la estructura destacadamente trocaica» (Levý, 1998: 253).

Červenka y Sgallová (1995: 125) analizan el verso de las traducciones de Mickiewicz y constatan que también en el caso del octosílabo polaco (el verso polaco es silábico) los traductores optan por el tetrámetro trocaico debido a la fuerte tradición traductora. Además, el curso trocaico del verso de ocho sílabas checo se percibía ya en el periodo silábico (antes de la reforma de Dobrovský): cuando Karel Jaromír Erben recopila las canciones populares, el 60% de los versos de ocho sílabas corresponden con la norma trocaica. Así que el troqueo de cuatro pies más regularizado es solamente una continuación de esta tendencia. El octosí-

97 «Při překládání sylabických veršů do sylabotónického veršového systému se zpravidla zachovává především slabičný rozměr předlohy. Pokud jde o rytmus, má většina evropských literárních jazyků vypracovány dostatečně pevné rytmické konvence pro překládání sylabických veršových rozměrů [...] Na vytváření těchto konvencí se podílí a) snaha zachovat rytmický průběh předlohy [...], b) tendence přidat překlady rytmickému úzu domácí literatury překladatelovy.»

labo polaco y el tetrámetro trocaico checo además se parecen en su uso respecto al género y estilo (Červenka y Sgallová, 1995: 125).

En nuestro análisis del octosílabo español hemos demostrado que este verso tiende al trocaísmo debido al acento en la séptima sílaba, impar. Una de las variantes trocaicas, la 00100010, es incluso la más frecuente. A pesar de ello, nos atrevemos a decir que el lector u oyente del octosílabo de Calderón no siente este verso como marcadamente trocaico, tanto más si se halla en una serie donde las variantes alternan. Se trata de una tendencia, pero aun así el octosílabo se define sobre todo por su variabilidad y flexibilidad, que consiste, entre otros recursos, en una rica variación de los tipos rítmicos.

Veamos ahora cómo es el tetrámetro trocaico de los traductores checos de Calderón. Mediante el análisis estadístico hemos examinado los tetrámetros de las traducciones, centrándonos en las secuencias correspondientes a las analizadas en el subcapítulo precedente. Repetimos: 1) *La vida es sueño*, romance *á-e* del acto I, 198 versos, y redondillas del acto II, 213 versos; 2) *El alcalde de Zalamea*, romance *é-a* del acto II, 179 versos, y redondillas del acto III, 186 versos. Traductores: *La vida es sueño*: Vrchlický, 1900; Hořejší, 1938; Mikeš, 1981. *El alcalde de Zalamea*: Červenka, 1899; Pokorný, 1959.

Además, hemos profundizado en la forma del romance (por ser la predominante), para poder añadir más traductores de nuestro corpus en la sinopsis de la evolución del tetrámetro trocaico en las traducciones teatrales. Las secuencias analizadas son las siguientes: 1) *El médico de su honra*, romance *é-o* del acto I: Stankovský, 1871, 158 versos; Vrchlický, 1900, 157 versos; Mikeš, 2008, 154 versos. 2) *El médico de su honra*, romance *-é* del acto I: Mikeš, 2008, 164 versos.⁹⁸ 3) *El mágico prodigioso*, romance *á-a* del acto I: Král, 1982, 160 versos; Uličný, 1994, 160 versos. 4) *La dama duende*, romance *é-a* del acto I: Hořejší, 1940, 134 versos. 5) *El hombre pobre todo es trazas*, romance *é-o* del acto III: Černý-Hvíždala, 1956, 137 versos. 6) *Antes que todo es mi dama*, romance *á-o* del acto I: Bezděková, 1958, 164 versos.

Pasemos al análisis. Primero nos centramos en las traducciones de las dos obras principales de nuestro corpus: *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*. Empezamos con la segunda por razones cronológicas.

Jan Červenka tradujo *El alcalde* en el año 1899. Ya hemos escrito sobre sus soluciones de traducción en el capítulo 3.2., ahora nos concentramos exclusivamente en el ritmo de sus tetrámetros trocaicos, con los que sustituye los octosílabos del original. En cuanto al romance, Červenka casi omite los versos masculinos (equivalentes a los octosílabos oxítonos, ambos tienen una sílaba menos; no obstante, en el tetrámetro trocaico checo la cláusula no necesariamente es oxítona, como ya hemos advertido): entre los 182 versos analizados hemos identificado solamente 8 masculinos (en el original, 23 oxítonos del total de 179). También en las demás

98 Hemos analizado también esta secuencia del romance en la traducción de Mikeš. Es específica por tener todos los versos pares oxítonos. Mikeš emplea en estos lugares las cláusulas masculinas.

traducciones es así, hay pocos versos masculinos, y por lo tanto presentamos solo los análisis de los femeninos. Por otra parte, en las redondillas traducidas vamos a comparar las dos cláusulas, porque los números de versos masculinos en redondillas son, en algunos casos, suficientes para el análisis.

La traducción de *El alcalde* por Jaroslav Pokorný es de 1959. Se publicó 60 años después de la de Červenka. Vamos a comparar las dos versiones y observar cómo difieren rítmicamente sus tetrámetros.

Romance: <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Červenka, 1899									
Sílabas n°	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	total versos
Femeninos	98	4	71	10	74	5	77	2	174
Redondillas: <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Červenka, 1899									
Femeninos	98	4	57	8	80	2	70	1	167
Masculinos	97	6	72	6	81	0	47		32
Romance: <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Pokorný, 1959									
Femeninos	94	7	58	12	79	4	74	8	156
Redondillas: <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Pokorný, 1959									
Femeninos	90	16	59	8	81	7	66	0	122
Masculinos	93	9	59	13	87	4	43		70

Tabla IX: Análisis vertical de las traducciones de *El alcalde de Zalamea*, romance y redondillas. Traductores: Červenka, Pokorný.

En la tabla IX vemos las características rítmicas del tetrámetro trocaico checo de Červenka y Pokorný: difiere notablemente del octosílabo español, porque la cima acentual está siempre en la primera sílaba. Podemos decir que esta es la característica principal del verso checo, a diferencia del español, donde tiene la primacía la penúltima sílaba (y su acentuación es incluso constante). En el tetrámetro trocaico checo no se da la misma disimilación regresiva de la que hemos hablado en el caso del octosílabo: «Las dos tendencias disimilatorias –tanto la que empieza en el primer ictus y avanza progresivamente hacia el interior del verso, como la opuesta, que sale del ictus débil final y refuerza digresivamente la posición fuerte precedente– operan en la misma dirección. El resultado de esto es el contorno rítmico exclusivamente simétrico con los ictus impares fuertes y los ictus pares débiles⁹⁹» (Červenka, 2006: 144). Se trata entonces de una estructura que tiende a dividirse en dos mitades simétricas.

La primera sílaba del verso lleva acento casi siempre, lo cual tiene fundamento prosódico, ya que la primera sílaba es siempre tónica en las palabras checas.

99 «Obě disimilační tendence, ta, jež začíná na prvním iktu a progresivně postupuje do nitra verše, tak ta opačná, vycházející z koncového slabého iktu a regresivně posilující předchozí silnou pozici, působí stejným směrem. Výsledkem je bezvýjimečně symetrická rytmická kontura se silnými lichými a slabými sudými iktu.»

Además, se basa en el eje métrico silabotónico del troqueo. Si por ejemplo en los versos proparoxítonos de las redondillas en Pokorný vemos que la frecuencia de acentuación de esta sílaba llega solo al 90%, ya es una señal de que el traductor evita la monotonía trocaica en los inicios de sus versos y no se opone a emplear el primer pie yámbico.

La quinta sílaba del tetrámetro trocaico checo suele estar en el segundo lugar en cuanto a su frecuencia de acentuación, debido a las disimilaciones, pero casi nunca llega al mismo porcentaje que la primera. Por otro lado, las sílabas tercera y séptima llevan acento menos frecuentemente; en el caso de los versos masculinos la séptima resulta más debilitada debido al uso corriente de la palabra trisílaba en el final del verso (vamos a volver sobre esta problemática más adelante).

Si comparamos los dos traductores entre sí, observamos que Pokorný llega a cierta relajación rítmica del eje trocaico: los porcentajes de acentuación son más bajos en la primera sílaba, de la que ya hemos referido más arriba. Pokorný también destaca menos la tercera sílaba, los porcentajes en ella no exceden el 60%, mientras que en Červenka (salvo los versos femeninos en las redondillas) alcanzan al 71 o 72%. Por otro lado, Pokorný acentúa más las posiciones débiles, pares, lo cual es también un hecho significativo.

Añadamos los resultados del análisis estadístico de las traducciones de *La vida es sueño* para poder comparar el ritmo del verso de sus traductores con el de los traductores de *El alcalde*:

Romance: <i>La vida es sueño</i>, trad. Vrchlický, 1900									
Sílaba nº	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	total versos
Femeninos	97	3	61	11	78	2	71	0	194
Redondillas: <i>La vida es sueño</i>, trad. Vrchlický, 1900									
Femeninos	95	6	69	4	90	2	70	0	124
Masculinos	94	9	71	8	87	4	48		93
Romance: <i>La vida es sueño</i>, trad. Hořejší, 1938									
Femeninos	96	5	60	7	79	1	65	0	123
Redondillas: <i>La vida es sueño</i>, trad. Hořejší, 1938									
Femeninos	98	1	63	9	78	0	78	0	103
Masculinos	95	6	69	6	83	2	45		64
Romance: <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981									
Femeninos	81	25	43	21	72	6	74	1	197
Redondillas: <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981									
Femeninos	84	19	49	27	66	4	79	1	135
Masculinos	79	31	42	16	90	3	45		77

Tabla X: Análisis vertical de las traducciones de *La vida es sueño*, romance y redondillas. Traductores: Vrchlický, Hořejší, Mikeš.

Al comparar los resultados del análisis de las traducciones de *El alcalde de Zalamea* (tabla IX) y *La vida es sueño* (tabla X), nos damos cuenta de que la tendencia a relajar el ritmo del verso es progresiva temporalmente. Dicho de otra manera, los traductores de finales del siglo XIX (Vrchlický, Červenka) tratan de mantener la regularidad trocaica, mientras que el último, Mikeš, es rítmicamente bastante libre, en comparación con los demás. Este hecho refleja bien las tendencias de la evolución del verso de la traducción.

Como ya hemos comentado en los capítulos 3.1. y 3.2., Jaroslav Vrchlický, perteneciente a la generación literaria de los Lumírovci, pone bastante de relieve la forma versal. Este poeta y traductor incluso procede de manera que primero analiza el plano métrico y la distribución de rimas del original, elabora los esquemas y luego los «rellena» con versos reales. Esta estrategia tiene impacto en su expresión y estilo, ya que Vrchlický muchas veces utiliza las inversiones sintácticas y otros recursos para ajustar los versos al metro. En el polo opuesto están los traductores-poetas, que en la primera fase de su trabajo escuchan la melodía del verso, se apegan a la impresión (Levý, 1996: 169).

Vrchlický declara en sus traducciones que se basa en el metro del original (Levý, 1996: 170). Para los Lumírovci se trata casi de una ley. Sin embargo, cuando emplea el tetrámetro trocaico bastante rigurosamente ritmizado para sustituir el octosílabo, se puede decir que peca contra su propia proposición. Es evidente que se da cuenta de cierta cadencia trocaica del octosílabo de la que ya hemos hablado, pero al mismo tiempo no se fija en que este metro es característico sobre todo por su rica variabilidad y flexibilidad. En lugar de guiarse por ella, elabora versos cargados, métricamente muy regulares; una regularidad semejante la observamos asimismo en Červenka, pero también en Hořejší, 38 años después. No obstante, la sustitución del octosílabo por el tetrámetro trocaico más o menos regular está condicionada por la prosodia y la tradición poética: si Vrchlický hubiera imitado el silabismo de Calderón, los lectores u oyentes habrían interpretado tales versos como arrítmicos.

Para entender la versificación de Vrchlický hay que atender a la historia:

En el siglo XVIII, en los tiempos del Resurgimiento nacional, Josef Dobrovský inicia la reforma prosódica. Su contenido se basa en la propuesta de que las posiciones en el verso se regularicen no solo respecto al número de sílabas, sino también en cuanto a la distribución de los acentos. Hasta entonces el sistema de versificación predominante era el silábico, pero con Dobrovský los poetas pasan poco a poco al silabotónico. Antonín Jaroslav Puchmajer también acepta las propuestas silabotónicas y además las modifica de manera que las posiciones fuertes se acentúan más regularmente y en las posiciones débiles se prohíbe el acento de polisílabos. En el año 1818 aparecen, gracias a Pavel Josef Šafařík y František Palacký, las tentativas de introducir (o volver a introducir) en el verso checo el sistema cuantitativo. Sin embargo, en poco tiempo los poetas se dan cuenta de

que este tipo de verso no se adecua muy bien a la prosodia checa. Los versólogos checos consideran la época entre los años 20 y 50 del siglo XIX como «silabizante», ya que se relaja el silabotonismo de Dobrovský y Puchmajer, el verso se hace más irregular métricamente. La generación de los Májovci tratan de volver a fijar las normas silabotónicas y elevar así el arte de hacer versos al nivel europeo (Ibrahim et al., 2013: 108). La siguiente generación literaria, la de los Lumírovci, solo continúa en la tendencia empezada antes: intentar conservar la norma métrica, regularizar el verso.

Podemos concluir lo expuesto en el párrafo anterior diciendo que la evolución del verso no es directa, sino que cuenta con pequeñas revoluciones y enfrentamientos entre las generaciones literarias o entre los literatos, cajellones sin salida, etc. Como dice Bělič, «en la evolución del verso hay momentos de continuidad y discontinuidad: más exactamente, hay *dialéctica* de la continuidad y discontinuidad» (Bělič, 1999: 241).

En el campo de la traducción del octosílabo, después de Červenka y Vrchlický, ya no somos testigos de muchas revoluciones en cuanto al ritmo del verso del tetrametro trocaico hasta los tiempos de Mikeš. Este último traductor destaca por una relajación más marcada del esquema trocaico: la frecuencia de acentuación de la primera sílaba baja en sus versos a un 80 %, mientras que en los demás traductores sobrepasa el 90 %. La tercera sílaba la acentúa Mikeš en el 42–49 % de los casos, mientras que Pokorný en el 58–59 % y los traductores anteriores no van debajo del límite del 60 % (excepto Červenka en sus versos femeninos de las redondillas). También en las demás posiciones fuertes observamos semejantes tendencias, pero estas ya están afectadas por la oposición entre el verso femenino y masculino. En cuanto a las posiciones débiles, se ve que en los primeros traductores la frecuencia de su acentuación resulta más o menos baja: no excede el 11 % en Červenka, Vrchlický y Hořejší, en Pokorný crece un poco llegando hasta el 16 %, pero solo en Mikeš alcanza el 31 %.

Fijémonos en la elevada frecuencia de acentuación de la octava sílaba en los versos femeninos del romance en Pokorný: 8 %. Significa que este traductor utiliza palabras monosílabas tónicas en la última posición, átona. Vamos a examinar estos usos más detalladamente en el análisis horizontal.

En lo que se refiere a la comparación entre las traducciones de los romances y de las redondillas, no registramos mucha diferencia en su ritmo. En este caso podemos comparar solo entre las variantes femeninas, porque hay pocas masculinas en el romance y no es posible analizarlas estadísticamente. Quizá sorprende la acentuación débil de la tercera posición en las redondillas de Červenka, 57 %, y también las diferencias en Vrchlický en la misma posición (romance: 61 %, redondillas: 69 %) y, sobre todo, en la quinta sílaba (78 % y 90 %). Aparte de estas discrepancias, en general podemos decir que todos los traductores trabajan con su propio prototipo de tetrametro trocaico, cuyo ritmo permanece más o menos

idéntico en las dos formas (y suponemos que en las demás, las quintillas y décimas, la diferencia tampoco sería muy marcada).

En Levý encontramos una tesis semejante. Dice que el plano rítmico del verso normalmente es constante en cada traductor y no se subordina al ritmo del original. Levý compara tres traducciones del verso blanco de tres autores diferentes por O. Fischer: Marlowe, Shakespeare y Pushkin. Se da cuenta de que el traductor respeta la sintaxis de los originales, distinguiendo entre los versos sintácticamente abiertos, encabalgados, de Shakespeare; y los cerrados, sin encabalgamientos, de Marlowe. También conserva la cesura marcada después de la cuarta sílaba de Pushkin. Pero en lo que se refiere al plano rítmico, Fischer lo mantiene constante: sus versos blancos son casi idénticos rítmicamente, no dependiendo del original (Levý, 1998: 238).

Pasemos al análisis horizontal, en que podemos comparar las frecuencias de aparición de las variantes y explicar algunos fenómenos problemáticos descritos más arriba. El análisis horizontal lo apoyamos ahora solo sobre las variantes básicas del tetrametro trocaico: 1010101(0/m), 1000101(0/m), 1010100(0/m), 1000100(0/m), 1010001(0/m). Excluimos la extrema 1000001(0/m), que aparece muy poco por ser bastante difícil de realizar en el checo, y aquellas en que una posición débil queda ocupada por una sílaba tónica.

El alcalde de Zalamea, rom., f.: Červenka			El alcalde de Zalamea, red., f.: Červenka			El alcalde de Zalamea, red., m.: Červenka		
Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%
10101010	45	25,9	10101010	48	28,7	1010101m	4	12,5
10001010	30	17,2	10001010	28	16,8	1000101m	4	12,5
10101000	22	12,6	10101000	14	8,4	1010100m	11	34,4
10001000	19	10,9	10001000	27	16,2	1000100m	3	9,4
10100010	25	14,4	10100010	21	12,6	1010001m	6	18,8
	N=141	81,0		N=138	82,6		N=28	87,5
El alcalde de Zalamea, rom., f.: Pokorný			El alcalde de Zalamea, red., f.: Pokorný			El alcalde de Zalamea, red., m.: Pokorný		
Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%
10101010	41	26,3	10101010	32	26,2	1010101m	11	15,7
10001010	28	17,9	10001010	13	10,7	1000101m	8	11,4
10101000	14	9,0	10101000	14	11,5	1010100m	18	25,7
10001000	9	5,8	10001000	12	9,8	1000100m	12	17,1
10100010	17	10,9	10100010	13	10,7	1010001m	4	5,7
	N=109	69,9		N=84	68,9		N=53	75,7

La vida es sueño, rom., f.: Vrchlický			La vida es sueño, red., f.: Vrchlický			La vida es sueño, red., m.: Vrchlický		
Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%
10101010	50	25,8	10101010	48	38,7	1010101m	24	25,8
10001010	40	20,6	10001010	18	14,5	1000101m	8	8,6
10101000	26	13,4	10101000	21	16,9	1010100m	28	30,1
10001000	17	8,8	10001000	12	9,7	1000100m	11	11,8
10100010	32	16,5	10100010	9	7,3	1010001m	4	4,3
	N=165	85,1		N=108	87,1		N=75	80,6
La vida es sueño, rom., f.: Hořejší			La vida es sueño, red., f.: Hořejší			La vida es sueño, red., m.: Hořejší		
Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%
10101010	24	19,5	10101010	28	27,2	1010101m	15	23,4
10001010	26	21,1	10001010	27	26,2	1000101m	5	7,8
10101000	23	18,7	10101000	16	15,5	1010100m	18	28,1
10001000	14	11,4	10001000	3	2,9	1000100m	10	15,6
10100010	19	15,4	10100010	18	17,5	1010001m	6	9,4
	N=106	86,2		N=92	89,3		N=54	84,4
La vida es sueño, rom., f.: Mikeš			La vida es sueño, red., f.: Mikeš			La vida es sueño, red., m.: Mikeš		
Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%
10101010	29	14,7	10101010	30	22,2	1010101m	13	16,9
10001010	31	15,7	10001010	17	12,6	1000101m	5	6,5
10101000	21	10,7	10101000	14	10,4	1010100m	12	15,6
10001000	12	6,1	10001000	10	7,4	1000100m	12	15,6
10100010	15	7,6	10100010	7	5,2	1010001m	1	1,3
	N=108	54,8		N=78	57,8		N=43	55,8

Tabla XI: Análisis horizontal de las traducciones de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, romance (solo versos femeninos: «f.») y redondillas (versos femeninos: «f.» y masculinos: «m.»). Traductores: Vrchlický, Hořejší, Mikeš; Červenka, Pokorný.

Primero nos concentraremos en la «regularidad» del troqueo. En la tabla están representadas solamente las variantes que llamamos básicas. En la celda de abajo de cada columna «porcentaje» figura la suma de los porcentajes de las respectivas variantes. Observamos que en Vrchlický, Hořejší (*La vida*) y Červenka (*El alcalde*) esta suma sobrepasa el 80%; mientras que en los traductores posteriores –Pokorný (*El alcalde*) y, sobre todo, Mikeš (*La vida*)– es mucho menor. Por ejemplo, entre los versos femeninos de los romances de Mikeš solo un poco más de la mitad consta de alguna de las cinco variantes regulares. Resumido, en Pokorný y Mikeš

crece la variabilidad rítmica¹⁰⁰ del tetrámetro trocaico y se acerca a la del octosílabo español.

Quedémonos todavía en las variantes básicas, ya que nos pueden ilustrar algunas preferencias individuales de los traductores. Entre los versos femeninos salta a la vista la alta frecuencia de la variedad 10101010: en ella, todas las posiciones fuertes están realizadas con una sílaba acentuada y todas las débiles con una átona; es la variante «más regular» del troqueo. Los versos de esta configuración rítmica normalmente no van en cadena, sino que alternan con los de una configuración diferente, pero excepcionalmente hallamos casos como el que sigue:

Mendo	Nuže, staň se! Noc již temné stíny svoje rozestírá. Nuño, jdi! Než rozhodnu se, co by lépe činit bylo, přines moje zbraně.
Nuño	Zbraně? Jaké zbraně? Vždyť pak nemáš jiných, než-li ony, které nad vraty jsou vytesány.

(El alcalde de Zalamea, trad. Červenka, 1899)

Entre estos versos femeninos del romance de *El alcalde* traducido por Červenka, solo el segundo (10101000) y el último (10001000) no coinciden con la variante 10101010. No obstante, el traductor evita la monotonía mediante la entonación: emplea encabalgamientos entre los versos 1 y 2, 6 y 7, 7 y 8; cesura reforzada después de la tercera sílaba en el verso 3 («Nuño, jdi! | Než rozhodnu se»), gracias a la que el verso no se fracciona en dos mitades simétricas; o el verso 5 partido (condicionado por el mismo recurso en el original).

En la tabla vemos que la variante más regular del tetrámetro trocaico femenino la prefieren sobre todo Červenka, Pokorný y Vrchlický. En el último de los tres traductores destaca la diferencia en el uso de este tipo de verso comparando el romance con las redondillas: 25,8% vs. 38,7%. En Hořejší, sobre todo en su romance, observamos cierto equilibrio entre esta variante y las 10001010 y 10101000 (todas alrededor de 20%; en las redondillas crece la frecuencia de las primeras dos y baja la de la tercera). Algo parecido lo vemos en Mikeš, solo que en porcentajes mucho más bajos (porque este traductor utiliza más las variantes irregulares).

El tetrámetro trocaico checo tiende a fraccionarse en dos mitades simétricas, de 4 sílabas cada una. Casi todas las variantes representadas en la tabla contri-

100 Repetimos que ahora estamos hablando solo de la variabilidad rítmica; no significa que los traductores no utilicen otros recursos de desautomatización de la monotonía del troqueo checo, como la entonación. Se sabe que por ejemplo Vrchlický realiza bastante rigurosamente el eje trocaico, pero compensa su monotonía mediante la diversidad entonacional que consiste en el uso de encabalgamientos, etc.

buyen a esta fragmentación (si no se emplean otros recursos que la evitan, por ejemplo un límite entre palabras reforzado sintácticamente como el descrito más arriba en los versos de Červenka), excepto la 10100010, porque en ella la cesura medial se encubre. Los traductores que utilizan esta variante con mayor frecuencia son Hořejší (15,4% en el romance, 17,5% en las redondillas), Červenka (14,4%, 12,6%, respectivamente) y Vrchlický en el romance (16,5%). Veamos un ejemplo que ilustra bien el efecto del tipo 10100010:

Segismundo	Co se to tu děje se mnou? Tys mi přišel líbat ruku? Nebo prodloužit mou muku, Zahnat mne zas v kobku temnou? <i>(La vida es sueño, trad. Hořejší, 1938)</i>
------------	---

Los versos 1 y 4 tienen la configuración 10001010 y el verso 2, 10101010. Es decir, los tres tienden a dividirse en dos mitades simétricas. Si aparecieran tales tipos en una serie más larga, la cesura medial destacaría todavía más («Co se to tu | děje se mnou?», «Tys mi přišel | líbat ruku?», etc.) y se fijaría en el lector u oyente una expectativa de que la cesura iba a aparecer siempre en el mismo lugar. Sin embargo, el verso 3 del ejemplo representa la variante 10100010, gracias a que la expectativa no se cumple y la cesura medial se encubre.

Pasemos a los versos masculinos de las redondillas. Entre ellos la variante más frecuente no es la 1010101m (excepto en Mikeš), o sea aquella con todas las posiciones fuertes realizadas con una sílaba acentuada, a diferencia de los versos femeninos. En cambio, crece la frecuencia de las variantes 1010100m y 1000100m.

Esta discrepancia es estructural y está condicionada lingüísticamente: Červenka (2006: 121) presenta una estadística de grupos rítmicos de diferentes números de sílabas en los finales de frases: los grupos rítmicos de 1 sílaba tienen la frecuencia de 9%, de 2 sílabas, 39%, de 3 sílabas, 36%, de 4 sílabas, 13%; los grupos más largos están representados por el 3%. En las cláusulas de los versos femeninos, el traductor puede emplear o el grupo de dos o de cuatro sílabas (o de seis, pero esta solución no aparece mucho); en las cláusulas de los versos masculinos puede utilizar o el grupo de una o de tres sílabas. En la estadística, vemos que la lengua prefiere en las posiciones finales de frases los grupos de dos y tres sílabas. El uso frecuente de los demás, sobre todo de los monosílabos, ya es bastante significativo. Según Červenka, «la frecuencia de los acentos en la última posición fuerte de los versos femeninos, cedida al automatismo lingüístico y al metro sin intención rítmica alguna, debe de oscilar alrededor de 75%. En el caso de los versos con la cláusula masculina, la carga acentual neutral de la posición fuerte final equivale teóricamente solo al 20 %¹⁰¹» (Červenka, 2006: 122).

101 «četnost přízvuků na poslední silné pozici ženských veršů, ponechána jazykovému automatismu

Dicho fenómeno puede observarse con mayor claridad en el análisis vertical, por lo tanto volvemos a presentar las tablas IX y X:

Romance: <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Červenka, 1899									
Sílabas n°	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	total versos
Femeninos	98	4	71	10	74	5	77	2	174
Redondillas: <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Červenka, 1899									
Femeninos	98	4	57	8	80	2	70	1	167
Masculinos	97	6	72	6	81	0	47		32
Romance: <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Pokorný, 1959									
Femeninos	94	7	58	12	79	4	74	8	156
Redondillas: <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Pokorný, 1959									
Femeninos	90	16	59	8	81	7	66	0	122
Masculinos	93	9	59	13	87	4	43		70

Tabla IX: Análisis vertical de las traducciones de *El alcalde de Zalamea*, romance y redondillas. Traductores: Červenka, Pokorný.

Romance - <i>La vida es sueño</i>, trad. Vrchlický, 1900									
Sílabas n°	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	total versos
Femeninos	97	3	61	11	78	2	71	0	194
Redondillas - <i>La vida es sueño</i>, trad. Vrchlický, 1900									
Femeninos	95	6	69	4	90	2	70	0	124
Masculinos	94	9	71	8	87	4	48		93
Romance - <i>La vida es sueño</i>, trad. Hořejší, 1938									
Femeninos	96	5	60	7	79	1	65	0	123
Redondillas - <i>La vida es sueño</i>, trad. Hořejší, 1938									
Femeninos	98	1	63	9	78	0	78	0	103
Masculinos	95	6	69	6	83	2	45		64
Romance - <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981									
Femeninos	81	25	43	21	72	6	74	1	197
Redondillas - <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981									
Femeninos	84	19	49	27	66	4	79	1	135
Masculinos	79	31	42	16	90	3	45		77

Tabla X: Análisis vertical de las traducciones de *La vida es sueño*, romance y redondillas. Traductores: Vrchlický, Hořejší, Mikeš.

En los versos femeninos vemos que la frecuencia de acentuación de la última posición fuerte efectivamente oscila alrededor del 75%, solo en el romance de Hořejší baja al 65%. En todos los traductores entonces la cláusula femenina co-

a metru bez jakékoli rytmičké intence, by se měla pohybovat kolem 75%. V případě veršů s mužskou klauzulí je takové neutrální přízvukové zatížení koncové silné pozice teoreticky rovno pouhým 20%.»

responde a la solución lingüísticamente neutral; Hořejší prefiere más que otros las variantes 10101000 y 10001000 en sus romances, lo que podemos ver en el análisis horizontal. En las variantes masculinas de las redondillas observamos que todos los traductores acentúan la última posición fuerte mucho menos, alrededor del 45%. Sin embargo, este valor es mucho más elevado que el que Červenka considera como neutral (20%). ¿Por qué?

Podríamos explicar esta discrepancia mediante la influencia rítmica del original. Los versos masculinos checos funcionan como equivalentes a los oxítonos españoles. Pero los traductores se dan cuenta de que el verso masculino proparoxítono tiene un efecto diferente del oxítono español (la única cláusula posible en los versos masculinos españoles). Por lo tanto prefieren emplear en la cláusula masculina el monosílabo tónico (aunque esta preferencia queda limitada lingüísticamente y no sobrepasa el 50% en ningún traductor). Veamos dos ejemplos, el primero sacado del original, el segundo de la traducción por Mikeš:

Segismundo ¿Yo despertar de dormir
 en lecho tan excelente?
 ¿Yo en medio de tanta gente
 que me sirva de vestir?
 (*La vida es sueño*)

Segismundo Já směl do sytosti spát
 na tom přepychovém loži?
 Mně že tolik lidí slouží
 a běží mě oblékat?
 (*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

En Mikeš, el primer verso es masculino oxítono (termina con un monosílabo tónico), el último es masculino proparoxítono (termina con un trisílabo). El primero se parece, gracias a su cadencia, mucho más al primer verso del original, mientras que el último, con el acento final en la antepenúltima sílaba, se aleja rítmicamente del original, a pesar de tener el mismo número de sílabas. Los traductores entonces intentan (quizá subconscientemente) acercarse a la impresión de los versos oxítonos españoles, aunque la lengua los limita de la manera descrita más arriba.

Concentrémonos ahora en las variantes que no están representadas en el análisis horizontal (tabla XI). Ya hemos dicho que en Pokorný y, ante todo, en Mikeš su número es más elevado que en los demás traductores, lo que se proyecta también en los resultados del análisis vertical: en Pokorný y Mikeš las frecuencias de acentuación son más bajas en las posiciones fuertes (impares) y más altas en las débiles (pares).

En cuanto a la primera sílaba (a la que ya nos hemos dedicado más arriba; ahora entramos más en detalle), tiene que ver con la problemática de la conectividad del

troqueo: «la acentuación de la primera posición fuerte, que es al mismo tiempo la primera posición del verso, excluye de los enunciados cuyo principio coincide con el principio de la línea las palabritas iniciales de conexión¹⁰²» (Červenka, 2006: 93). Son por ejemplo las conjunciones monosílabas. En el yambo la situación es diferente: la conectividad está posibilitada por la primera posición débil. Sin embargo, también en el troqueo existen soluciones que permiten evitar el aislamiento sintáctico de los versos.

Las palabras de conexión son sobre todo monosílabas. El poeta o traductor puede conservar el curso trocaico empleando dos monosílabos en las primeras dos posiciones; ambos pueden ser tónicos, pero más frecuentemente se juntan los átonos, siendo el primero *positione fortis* (Červenka, 2006: 95). Es decir, se trata de una palabra semánticamente débil que normalmente no lleva acento (conjunción, pronombre átono u otra palabra enclítica), pero lo obtiene debido a la palabra vecina que tampoco está acentuada y es semánticamente aun más débil que la precedente. Gracias a este recurso se recompensa la «desventaja» del troqueo, el poeta o traductor puede conseguir así la conectividad.

En la tabla X vemos que Hořejší en sus tetrámetros femeninos de las redondillas llega al 98 % en cuanto a la acentuación de la primera sílaba. Sin embargo, la conectividad entre sus versos no resulta alterada, le basta con poner dos monosílabos en las primeras dos posiciones de la manera descrita en el párrafo anterior:

Clotaldo	[...] až ti povím, že jsi dosud proto v žaláři jen byl, by se přežalostný osud věštbou planet nesplnil. (<i>La vida es sueño</i> , trad. Hořejší, 1938)
----------	---

En el primer verso, las palabras «až» y «ti» son ambas semánticamente débiles, entonces el acento lo toma la que está en el primer lugar; lo mismo ocurre en el tercer verso con «by» y «se».

Sin embargo, si el monosílabo en la segunda posición es semánticamente más fuerte que el precedente, el acento se queda en la segunda sílaba, como en este verso de Pokorný: «a má pro svět vystaráno!» (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959). La conectividad en el principio del verso se mantiene, pero el curso trocaico se irregulariza debido al primer pie de cadencia yámbica. Esta solución todavía conviene a las reglas de correspondencia establecidas por Červenka (2006).

Pero hallamos a veces casos como los que siguen: «A copak by rádi mně?», «tvou vinou má čest a život» (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný). Según las reglas

102 «Přízvukování první silné pozice, jež je zároveň absolutně první pozicí verše, vymítá z výpovědi, jejichž počátek se shoduje s počátkem řádky, úvodní spojující slůvka.»

de correspondencia se trata de versos amétricos, porque la palabra acentuada en la posición débil no es monosílaba. El curso trocaico resulta alterado hasta la cuarta sílaba. Tales versos los hallamos sobre todo en Mikeš, quien, de todos los traductores, irregulariza el troqueo más intensamente:

Clarín	To se radši nechat zatknout, i vy s tím máte můj práce.
Clotaldo	A pozor, nesmí vás poznat: nejmenovat, zakrýt tváře, zvýšit bdělost, ostražitost, a železnou kázeň, jasné!

(*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

En el segundo verso observamos incluso la alteración del troqueo hasta la penúltima sílaba, ya que los acentos caen en las sílabas segunda, cuarta, sexta y séptima; entonces la mayoría de las sílabas acentuadas de este verso son «yámbricas», pares. En el verso siguiente, pronunciado por Clotaldo, pasa casi lo mismo, solo no hay acento en la sexta sílaba. Y en el último, la primera sílaba tampoco lleva acento, pero el curso trocaico vuelve a equilibrarse «ya» en la quinta sílaba. En suma, tres de los seis versos del ejemplo son amétricos según las reglas de correspondencia. Estas irregularidades, en Mikeš muy frecuentes, se proyectan en los resultados del análisis vertical.

Si observamos otros versos que irregularizan el troqueo (y al mismo tiempo podemos decir que desautomatizan su monotonía) en sus variantes rítmicas, en Mikeš destaca el tipo 01001010 que corresponde precisamente al último verso del ejemplo; entre los versos femeninos del romance está representado por el 7,1% de las líneas analizadas, valor que no es insignificante (si además le sumamos el porcentaje de la variante equiparable 01001000, llega al 10,7%).

Otra variante muy productiva en Mikeš es la dactílica, 10010010, también 7,1% en los versos femeninos del romance y 8,9% en los femeninos de redondillas. Tales casos los hallamos en los demás traductores solo muy esporádicamente. Veamos un ejemplo de la traducción de Mikeš:

Rosaura	Mám-li umřít, jednu, pane, laskavost mi neodepřeš: tenhle meč má cenu dlaně, která jej svírala kdysi, střez ho jako oko v hlavě, nějaké tajemství skrývá, třeba dobře nevím, jaké.
---------	--

(*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

Los primeros tres versos son trocaicamente regulares, pero con el cuarto esta regularidad se altera, ya que es dactílico; el quinto verso es trocaico de nuevo –regular casi de manera insoportable– el sexto, dactílico; el último, trocaico. Etcétera. En el caso del cuarto verso solo bastaría hacer una inversión sintáctica: «*která svírala jej kdysi» para que fuera perfectamente trocaico, pero Mikeš no procede así (a diferencia de Vrchlický, por ejemplo). Prefiere la naturalidad del habla a licencias que sirven para ajustar el verso al eje métrico.

En los versos femeninos del romance traducido por Pokorný registramos una frecuencia relativamente alta de la última posición débil: 8%. Vamos a examinar este caso en las variantes: es sobre todo la 10101001, con el 3,2% y la siguen 10101011, 10011001, 10001001, 11001001 y 01001001. La primera variante está representada por versos como «Ustup stranou - schovej se tam!», «něco, co bych na sebe vzal», «krátká jiskra rozroste dál» o «Netrať tady zbytečně čas» (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959). Todos estos versos (excepto uno, que no recopilamos aquí) son pares, entonces están conectados con los demás versos pares mediante la asonancia *e-a*. Podemos decir que Pokorný desautomatiza así el curso de la rima, que normalmente va en un grupo rítmico final paroxítono:

Kapitán	Abych ji chtěl vidět, stačí vidět ji, víc není třeba. Najednou se na požár Krátká jiskra rozroste dál. (<i>El alcalde de Zalamea</i> , trad. Pokorný, 1959)
---------	--

El segundo verso tiene una asonancia corriente en la palabra «třeba», el último representa el caso descrito: la rima empieza en la sílaba final de la palabra «rozroste» y finaliza después del límite entre palabras, en el monosílabo tónico «dál».

Solo muy brevemente tratamos sobre la correspondencia del acento y el límite entre palabras en el tetrámetro trocaico checo. En lo gráficos I y II hemos visto que en el octosílabo español estos elementos son más o menos independientes, debido al acento libre en este idioma. Para comparar presentamos los gráficos del tetrámetro checo, hechos a partir del análisis vertical de los romances traducidos de *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*:

3.3 El octosílabo español y el tetrámetro trocaico checo

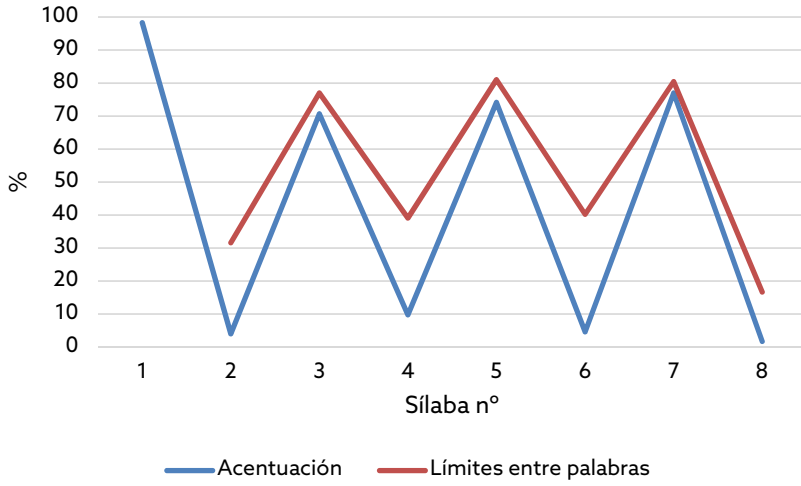


Gráfico III: Correspondencia entre la acentuación y los límites entre palabras, *El alcalde de Zalamea*, trad. Červenka, 1899, romance, versos femeninos.

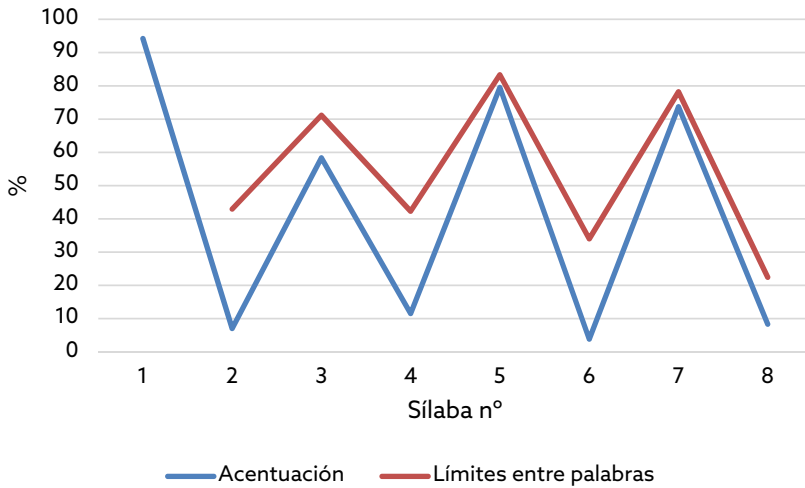


Gráfico IV: Correspondencia entre la acentuación y los límites entre palabras, *El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959, romance, versos femeninos.

3 Tercera parte: análisis

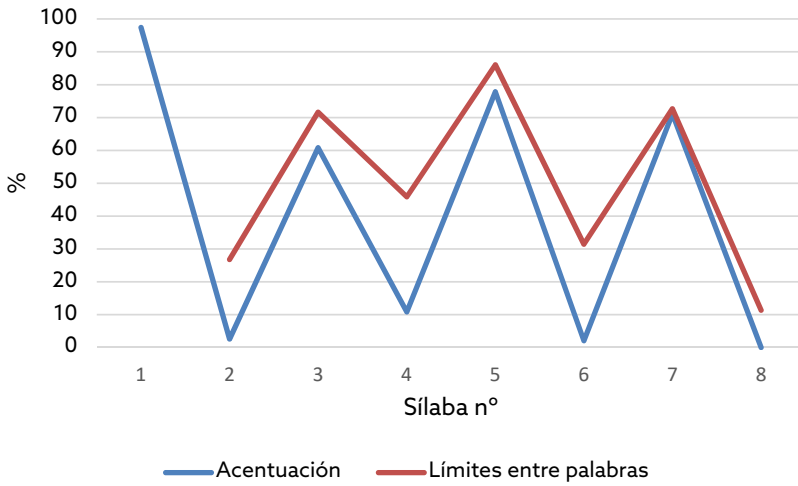


Gráfico V: Correspondencia entre la acentuación y los límites entre palabras, *La vida es sueño*, trad. Vrchlický, 1900, romance, versos femeninos.

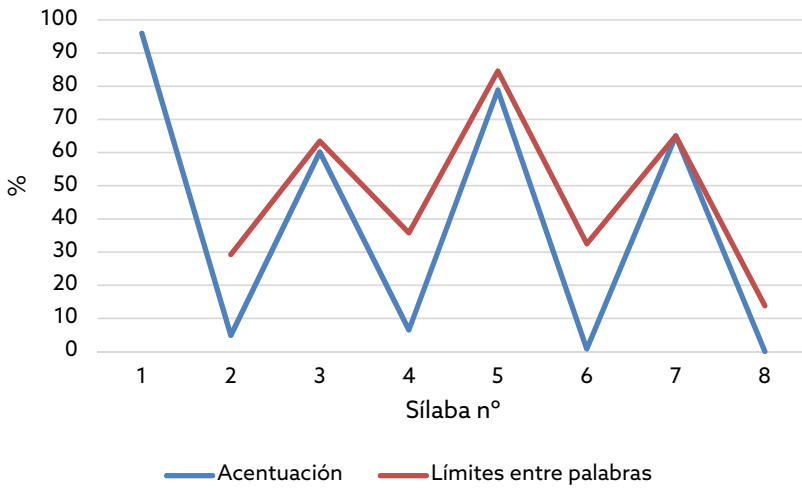


Gráfico VI: Correspondencia entre la acentuación y los límites entre palabras, *La vida es sueño*, trad. Hořejší, 1938, romance, versos femeninos.

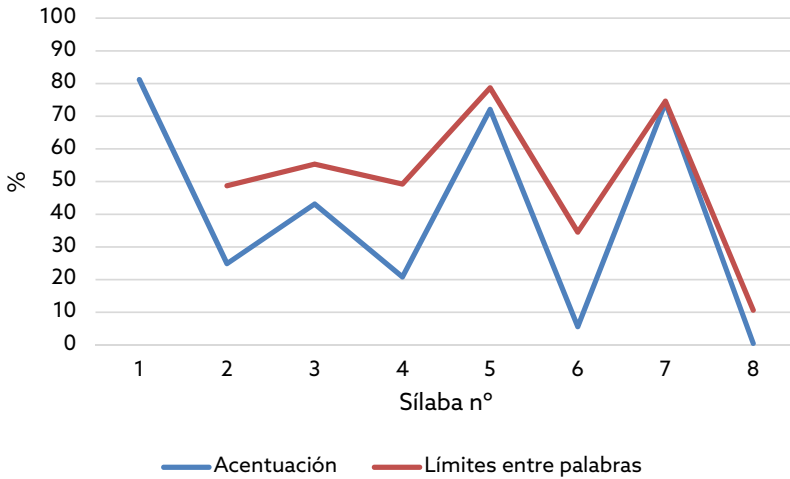


Gráfico VII: Correspondencia entre la acentuación y los límites entre palabras, *La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981, romance, versos femeninos.

En todos los gráficos observamos que, en el aspecto de la correspondencia entre la acentuación y los límites entre palabras, el verso checo contrasta notablemente con el español: la palabra checa lleva acento siempre en la primera sílaba y por eso el acento siempre linda con el límite. Dicho de otro modo: no puede haber sílaba acentuada sin que haya un límite delante de ella. En cambio, puede haber límite no seguido por una sílaba acentuada. Esta solución consiste en el uso de los monosílabos átonos.

El acento fijo en la primera sílaba es una de las «desventajas» del verso checo, porque los versos se fraccionan, los pies trocaicos tienden a salir de la línea e independizarse. Lo ilustran bien estos dos versos seguidos sacados de la traducción de Vrchlický, aunque se trata de un caso extremo: «zjevňě proti vůli krále, / který nechce, aby nikdo» (*La vida es sueño*, trad. Vrchlický, 1900). Ambos consisten de cuatro palabras bisílabas, por lo cual los límites siempre aparecen en el mismo lugar. ¡Cuán lejos están estos dos versos de los octosílabos calderonianos, variables y flexibles, llenos de sinalefas, vibrantes, dinámicos!

Añadamos al análisis anterior los resultados del análisis auxiliar, realizado en los conjuntos de romances traducidos por diferentes traductores. Así, vamos a poder concluir el esbozo de la evolución de las técnicas versificatorias en la época examinada (desde los años 80 del siglo XIX hasta el principio del nuevo milenio). Presentamos a continuación la tabla con resultados de los análisis verticales, ordenados cronológicamente. El análisis de los versos masculinos lo incluimos solo en el caso del romance con las asonancias masculinas traducido por Mikeš, ya que en los demás conjuntos sus números son muy bajos y la estadística resultaría

distorsionada. Aparte de los resultados del análisis auxiliar volvemos a incluir en la tabla también los de los romances de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*.

El médico de su honra, trad. Stankovský, 1871									
Sílabas n°	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	total versos
Femeninos	96	7	65	6	86	6	72	0	127
El mágico prodigioso, trad. Král, 1892									
Femeninos	99	1	62	5	75	5	66	0	131
El alcalde de Zalamea, trad. Červenka, 1899									
Femeninos	98	4	71	10	74	5	77	2	174
La vida es sueño, trad. Vrchlický, 1900									
Femeninos	97	3	61	11	78	2	71	0	194
El médico de su honra, trad. Vrchlický, 1900									
Femeninos	96	7	65	6	86	6	72	0	127
La vida es sueño, trad. Hořejší, 1938									
Femeninos	96	5	60	7	79	1	65	0	123
La dama duende, trad. Hořejší, 1940									
Femeninos	98	2	54	5	70	2	74	0	132
El hombre pobre todo es trazas, trad. Černý-Hvízdála, 1956									
Femeninos	98	6	61	5	91	1	76	1	115
Antes que todo es mi dama, trad. Bezděková, 1958									
Femeninos	95	7	63	4	81	0	70	1	162
El alcalde de Zalamea, trad. Pokorný, 1959									
Femeninos	94	7	58	12	79	4	74	8	156
La vida es sueño, trad. Mikeš, 1981									
Femeninos	81	25	43	21	72	6	74	1	197
El mágico prodigioso, trad. Uličný, 1994									
Femeninos	90	13	56	16	66	1	73	1	158
El médico de su honra, trad. Mikeš, 2008									
Femeninos	92	14	56	12	84	3	62	1	153
El médico de su honra, asonancias masculinas, trad. Mikeš, 2008									
Femeninos	88	15	53	9	84	4	66	0	74
Masculinos	88	18	51	11	81	4	51		90

Tabla XII: Análisis vertical de los romances traducidos por diferentes traductores.

Observamos que la mayoría de los traductores, hasta los tiempos de Mikeš, conservan en sus romances el tetrámetro trocaico rítmicamente bastante regular. En Pokorný hemos constatado ya una cierta relajación en las redondillas; en sus romances se manifiesta más bien en la acentuación de las posiciones débiles. Pero solo en la traducción de Mikeš del año 1981 hallamos lo que podríamos llamar tetrámetro trocaico silabizante: el esquema trocaico está legible en el análisis vertical, ya que las posiciones fuertes (impares) resultan más acentuadas que las débiles (pares), sin embargo, en comparación con las demás traducciones, el plano

trocaico está más empañado, todos los valores se acercan más al 50%. Las causas de ello las hemos explicado más arriba.

También Uličný tiene troqueos bastante relajados en su romance de *El mágico prodigioso*. Abundan los versos dactílicos 10010010 (8,2%) y también aparecen los trocaicos con la primera posición inacentuada y la segunda ocupada por alguna palabra más larga que monosílaba: 01001000 (3,2%) y 01001010 (2,5%). Sorprende la frecuencia bastante baja de acentuación de la quinta sílaba. Es que Uličný prefiere más que los demás traductores, por lo menos en el fragmento analizado, los versos terminados con un grupo rítmico de cuatro sílabas; estos representan sobre todo las variantes 10101000 (14,6%) y 10001000 (7%):

Cyprián [...]
 zkoumat otázku, jež duši
 od té doby kormoutí mi,
 co jsem četl v Pliniovi,
 tu tajemnou definici
 [...]
 (*El mágico prodigioso*, trad. Uličný, 1994)

Los versos segundo, tercero y cuarto terminan con grupos rítmicos de cuatro sílabas y se oponen así al primer verso.

El médico de su honra traducido por Mikeš parece más regular que su *La vida es sueño*, sobre todo si observamos las posiciones fuertes del primer romance (con asonancias femeninas). Sin embargo, todavía se trata de una de las traducciones con el tetrametro trocaico más relajado. El segundo romance –cuyas asonancias son oxítonas en el original y Mikeš mantiene esta forma– sorprende con una acentuación bastante fuerte de la última posición (51%). Tiene que ver con lo que hemos descrito más arriba: el traductor prefiere en las cláusulas de los versos pares los monosílabos acentuados en vez de palabras trisílabas. Recordemos que según Červenka (2006) la frecuencia neutral en la cláusula masculina sería de 20%, pero Mikeš, pese al condicionamiento lingüístico, elige para esta posición muchos más monosílabos, con lo cual se acerca al ritmo de los versos oxítonos de Calderón.

Král Je ženatý Gutierre,
 jak říkáte, bohužel,
 takže stejně vaši pověst
 nenapraví, jak by měl.
 Ale on –tak jako nikdo–
 nesmí jednat na svou pěst,
 i když nemusí vám vracet
 –jak jste naznačila– čest.
 (*El médico de su honra*, trad. Mikeš, 2008)

Todos los versos pares son masculinos (en el original, oxítonos) y las asonancias¹⁰³ son monosílabas: coinciden en una sola vocal. Vemos que solo en el segundo verso la cláusula es trisílaba, en los demás es monosílaba.

Si nos concentramos en las traducciones más antiguas, nos damos cuenta de que no son rítmicamente muy variadas. Pero también por ejemplo Bezděková, quien tradujo *Antes que todo es mi dama* en 1958, mantiene el tetrámetro trocaico en una forma bastante regular y además no se sirve mucho de las posibilidades de la entonación para disminuir la monotonicidad:

Mendoza	To jsi přehnal! Ti že by mne pověsili k vůli tobě, k vůli takovéhle nule?
Hernando	Nezapomeň, co se říká! Nula od nuly že pojde.
Mendoza	No tak!
Hernando	Víš co, nechme toho! Hádáme se jak dvě štěkny, až je mi to skoro hanba! Což se pro muže to sluší?

(*Antes que todo es mi dama*, trad. Bezděková, 1958)

El ritmo de los troqueos es regular y el verso tiende a fraccionarse en dos mitades debido a la cesura medial marcada: solo los versos tercero, quinto y último la evitan; en los versos primero, cuarto y sexto incluso resulta reforzada con un límite sintáctico («To jsi přehnal! | Ti že by mne», «Nezapomeň, co se říká!», «No tak! / Víš co, | nechme toho!»). Además casi no hay encabalgamientos, que pueden ayudar a enriquecer el verso entonacionalmente.

Concluamos lo escrito sobre el tetrámetro trocaico checo citando y parafraseando a Drábek. Este autor habla sobre el verso blanco en las traducciones checas de Shakespeare: «El ideal del verso blanco shakespeariano checo consiste en el cumplimiento casi riguroso del esquema rítmico del pentámetro yámbico [...]»¹⁰⁴ (Drábek, 2010: 50). Así, la mayoría de las traducciones checas de Shakespeare son rítmicamente regulares, pero llanas, no dinámicas, poco dramáticas. La tradición checa es en este aspecto muy conservadora.

103 En cuanto a la asonancia en esta traducción hay que añadir que Mikeš cambia de vocales en las posiciones rimadas; en este fragmento es la *e*, pero en otros lugares emplea la *a* o la *i*. Su estrategia ha cambiado desde que tradujo *La vida es sueño*, en que las asonancias coincidían en una sola vocal a lo largo de la secuencia entera.

104 «Ideálem českého shakespeareovského blankversu je takřka rigorózní naplnění rytmického vzorce jambického pentametru [...]»

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

El verso blanco de Shakespeare es sin embargo mucho más variable, su metro no es tan limitante. Lo mismo podemos decirlo sobre el octosílabo español y su relación con el tetrametro trocaico checo. El octosílabo es un metro flexible, variable, dinámico. Es así, entre otras cosas, gracias a sus muchas posibilidades rítmicas, como hemos visto en el análisis de los romances y de las redondillas de Calderón. En cambio, el traductor checo suele apearse a la tradición conservadora y experimenta muy poco con la forma. El resultado de ello son versos que convienen al esquema métrico trocaico, pero ya no convienen tanto a la dicción teatral. Los diálogos y monólogos son rítmicamente monótonos, mecánicos, poco dinámicos.

Opinamos que Mikeš es el traductor cuyos versos mejor se adecuan a la puesta en escena. Él mismo escribe que el verso del romance tiene el aire popular, de baile, está lleno de invención rítmica. Mikeš considera como origen de la rigurosidad del verso de las traducciones checas la tradición establecida por la generación de los Lumírovci: «El metro llega a ser el impulso automático, alternan en él regularmente las sílabas tónicas y las átonas, las palabras pierden su autonomía tanto entonacional como semántica¹⁰⁵» (Mikeš, 2003: 245). En nuestros análisis demostramos que la tradición de los Lumírovci de «traducir mediante el metro del original» está tan fuertemente enraizada que pocos traductores han sabido liberarse de ella. Vladimír Mikeš es uno de los pocos quienes lo han conseguido.

3.4 El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro yámbicos checos

En este capítulo vamos a dedicarnos al endecasílabo, empleado por Calderón de la Barca en las formas de silva, octava real, soneto, terceto, etc. Nos limitamos a dos formas: silvas, utilizadas en *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* –donde el endecasílabo aparece junto al heptasílabo, que consideramos como metro quebrado del endecasílabo (véase Domínguez Caparrós, 2001: 290–291)–, y octavas reales, forma que está ausente en *El alcalde*.

Los traductores checos suelen tomar como equivalente del endecasílabo el pentámetro yámbico (en el caso del heptasílabo es el trímetro yámbico). La primera razón de ello es, al igual que en el caso del octosílabo, la cadencia rítmica determinada en el metro español por la posición del acento principal. En el endecasílabo es la décima sílaba, par, entonces «yámbica» (en el heptasílabo es la sexta). La segunda razón, y nos atrevemos a decir que más fuerte que la primera, es la tradición traductora, bastante conservadora, como hemos visto en el análisis del tetrametro trocaico.

105 «Metrum se stává automatickým impulsem, pravidelně se v něm střídají přízvučné slabiky s nepřízvučnými, jednotlivá slova ztrácejí svou samostatnost intonační i významovou».

Este capítulo va a enlazar en muchos puntos con el precedente, sobre todo cuando tratemos de postulados generalizables (posición del acento en la palabra española y checa, diferencias en los dos sistemas de versificación, etc.)

3.4.1 El endecasílabo y el heptasílabo españoles

El endecasílabo es un metro que en el siglo XVII, cuando Calderón escribe sus obras, vive un auge extraordinario: su forma renacentista fue importada de Italia por Juan Boscán tras su famosa conversación con el embajador de Venecia, Andrea Navagiero, en 1526 en Granada. Cuando Garcilaso de la Vega descubrió las posibilidades de este metro, empezó a cultivarlo y fue precisamente él quien más fama le dio. Desde entonces es uno de los metros más empleados tanto por los poetas como por los dramaturgos hasta nuestros días.

Dice Navarro Tomás:

Entre las varias experiencias que las letras españolas recogieron de Italia en el período indicado, ninguna se destaca de manera tan definida como la adopción del verso endecasílabo con todo el cortejo de sus variadas estrofas. En ningún otro momento de la historia de la versificación española, se puede señalar un acontecimiento de semejante importancia (Navarro Tomás, 1991: 195).

En el ámbito del teatro en verso, Lope de Vega es el autor que en el siglo XVI empieza a estructurar sus piezas polimétrica y heteroestróficamente. Y es precisamente el endecasílabo el metro que contrasta con el octosílabo de sus redondillas, romances, décimas o quintillas. Los versos de ocho sílabas, cortos, vivos, de corte popular, los alterna Lope con los versos de once sílabas, solemnes, graves, de corte culto, reunidos en estrofas o series adaptadas junto con el endecasílabo (sonetos, octavas, silvas...). La oposición semántica entre los dos metros, uno perteneciente sintomáticamente a la clase del arte menor, otro a la del arte mayor, es fundamental para la estructura polimétrica de las obras de Lope. Y Calderón de la Barca, como sabemos, sigue a su predecesor, aunque revisa sus métodos: para la comparación del uso de las formas estróficas, no estróficas y fijas en ambos dramaturgos véase el capítulo 2.2.

El heptasílabo, que aparece en las series de silvas, lo vamos a analizar por separado, pero considerándolo siempre como metro quebrado del endecasílabo, como su «variante corta». Vamos a observar si el endecasílabo de la octava real, en la que no alterna con otro metro, difiere rítmicamente del endecasílabo de la silva, en que aparece en combinación con los heptasílabos (es decir, ¿influye la presencia del heptasílabo en el ritmo del endecasílabo?)

El endecasílabo cuenta con una mayor regulación de acentuación que el octosílabo, analizado en el capítulo precedente. Es sobre todo por su extensión: aparte del acento principal en la décima sílaba, necesita además otro apoyo rítmico.

Navarro Tomás (1991: 198–199) distingue entre cuatro modalidades básicas del endecasílabo: el enfático tiene acentuadas las sílabas primera, sexta y décima; el heroico, segunda, sexta y décima; el melódico, tercera, sexta y décima; y el sáfico, cuarta, octava y décima.

Una especie de síntesis de estos tipos la encontramos en Domínguez Caparrós (1993: 152–155). Dice que «el modelo de este verso es el “yámbico”, manifestado raramente en su plena acentuación de todas las sílabas pares, por lo que es normal distinguir dos subtipos» (Domínguez Caparrós, 1993: 152). Son el endecasílabo *a maiori*, acentuado en la sexta y décima sílabas, y el endecasílabo *a minori*, con acentos en las sílabas cuarta, octava y décima. Estas dos variantes normalmente se mezclan en un poema o en una obra de teatro: se trata de ritmo polirrítmico. Además, dentro de la categoría *a maiori* varía la posición del primer acento (enfático, heroico, melódico).

A pesar de la variabilidad en el principio del verso, el curso yámbico es evidente: si el tipo *a maiori* tiene acentos en las sílabas sexta y décima, las dos pares, la probabilidad de que caiga otro acento en alguna sílaba impar entre esas dos es baja. En el caso del endecasílabo *a minori* esta probabilidad se extiende (desde detrás) hasta la cuarta sílaba. Resulta entonces que el endecasílabo básico (*a maiori* o *a minori*) cuenta con cierta variabilidad en su primera mitad, hasta la cuarta o sexta sílaba, y se regulariza de manera notable en su segunda parte.

Consideramos la versificación del endecasílabo *a maiori* y *a minori* ya como silabotónica, aunque se trate de silabotonismo de diferente tipo que el de cláusulas, en que siguen uno tras otro los pies bisílabos o trisílabos y que podemos hallar por ejemplo en los modernistas (Rubén Darío, José Asunción Silva). Volek argumenta así: «he aquí cierta serie silábica, cadencia rítmica, ciertas variantes normativas de las posiciones acentuadas (6 – 10 x 4 – 8 – 10) [...], el uso semánticamente motivado de las variantes [...] ¿Es este verso “silábico”?» (Volek, 2006: 55).

Cuando pasemos al análisis del pentámetro yámbico checo, de cuyo silabotonismo nadie tiene dudas, vamos a ver que este no difiere tanto del endecasílabo en cuanto a las normas de acentuación: las posiciones pares son fuertes, las impares son débiles, pero no todas las fuertes tienen que estar ocupadas con una sílaba acentuada y por otro lado en las débiles puede aparecer acento de una palabra monosílaba; hasta aquí las reglas son las mismas que en el troqueo. Pero en los versos yámbicos checos además es admisible la licencia de que el primer pie yámbico queda sustituido con uno dactílico: el primer acento entonces aparece en la primera posición, impar. Los dos metros, el endecasílabo español y el pentámetro yámbico checo, se asemejan en cierta variabilidad en su principio y una mayor regularización en las demás posiciones del verso.

Aparte del endecasílabo básico de dos subtipos existen otras variantes que salen desde el marco yámbico: el endecasílabo de ritmo ternario dactílico o anapéstico, que proviene asimismo de Italia y lo utiliza por ejemplo Dante, mezclándolo con los endecasílabos *a maiori* y *a minori*; el endecasílabo de gaita gallega, que tiene origen en la poesía popular y que se parece al tipo italiano dactílico (acentos en las sílabas primera, cuarta, séptima y décima); el endecasílabo sáfico acentuado en la primera, cuarta y décima sílabas, con el que se imita el verso clásico (Domínguez Caparrós, 1993: 153–154); el endecasílabo galaico antiguo con acentos en las sílabas quinta y décima; y el endecasílabo a la francesa con acentos en la cuarta, sexta, octava y décima sílabas, que tiene cesura después de la cuarta sílaba y si este acento pertenece a una palabra paroxítona, se le cuenta una sílaba menos (Volek, 2006: 55).¹⁰⁶

Vamos a ver entonces cuáles son los tipos que prevalecen en *La vida es sueño* y en *El alcalde de Zalamea*. Primero hay que advertir que los resultados del análisis estadístico del endecasílabo serán menos válidos que en el caso del octosílabo, ya que los números de versos analizados son menores (por ejemplo, la única serie de octavas en *La vida* tiene solamente 64 versos). Tampoco vamos a emplear el análisis horizontal, ya que debido al alto número de sílabas en el endecasílabo tendríamos que contar con muchas más variantes que en el caso del octosílabo y tal análisis resultaría muy caótico.

El análisis se basa en las siguientes series: 1) *La vida es sueño*, silva del acto I, 102 versos; silva del acto II, 118 versos. 2) *El alcalde de Zalamea*, silva del acto I, 124 versos. 3) *La vida es sueño*, octava del acto III, 63 versos. En *El alcalde* no hay octavas y la serie de silvas del acto I es única en esta pieza.

Calderón de la Barca emplea en todas las secuencias analizadas solamente las variantes llanas, tanto del endecasílabo como del heptasílabo. No hay versos agudos ni esdrújulos, lo cual es interesante a la hora de comparar estas secuencias con las de romances y redondillas: en ellas las variantes alternan y en algunas series de redondillas incluso prevalecen las oxítonas. Arcadio Pardo (2006) observa: «Las censuras contra el verso agudo se refieren en la tradición al endecasílabo, siendo la rima aguda tolerada y enormemente utilizada en los versos de arte menor. Quién no recuerda algún romance o fragmentos de romances en los que los versos pares riman asonantados en vocal tónica» (Pardo, 2006: 212). Y continúa comentando que algunos poetas en el siglo XVI han utilizado el endecasílabo agudo, por ejemplo Boscán, Hurtado de Mendoza o Gutierre de Cetina. En el siglo XVII se utiliza raramente y lo recuperan los románticos (Pardo, 2006: 212).

106 La oponente (María Victoria Utrera Torremocha) de la tesis en que se basa este libro considera como problemáticas las variantes del endecasílabo de gaita gallega, galaico antiguo o a la francesa, que según la estudiosa son muy marginales y completamente ausentes en la poesía canónica. Declaramos entonces que las enumeramos solo para presentar todas las posibilidades del endecasílabo (no solo del español clásico, canónico); como veremos más abajo, en las comedias de Calderón aparecen casi siempre las variantes *a maiori* y *a minori*.

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

Domínguez Caparrós (1993) también resume la polémica sobre el uso del endecasílabo agudo en una nota a pie de página: según la investigación de Francisco Rico, el endecasílabo llano triunfa en la segunda mitad del siglo XVI y la variante aguda se va utilizando menos con la perfección de la métrica italianizante; Hillborn se da cuenta de que Calderón no mezcla mucho los endecasílabos y heptasílabos agudos con los llanos, pero advierte que tiene pasajes compuestos exclusivamente en versos agudos y que estos no son cómicos, sino solemnes (Domínguez Caparrós, 1993: 74).

De todos modos, durante el siglo XVII la tendencia corriente es que el verso de origen italiano con la cláusula aguda (o esdrújula) es mal visto y censurado a medida que evoluciona la preceptiva métrica de su tiempo. El que no encontremos ninguno en las secuencias analizadas por nosotros solo demuestra esta tesis, aunque en algunas piezas de Calderón es posible hallar excepciones.

En cuanto a la forma de la silva, la rima va siempre en pareados en los pasajes analizados. La proporción entre los versos endecasílabos y heptasílabos es casi equilibrada en *La vida*, prevaleciendo ligeramente el endecasílabo (53:49 en el acto I, 66:52 en el acto II); en *El alcalde* el endecasílabo predomina de modo que aparece con una frecuencia casi tres veces más alta que el heptasílabo (90:34). Las octavas reales de *La vida* riman según el esquema clásico ABABABCC.

Pasemos al análisis vertical del endecasílabo y del heptasílabo en las silvas:

Silva, acto I: La vida es sueño												
Sílaba nº	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Total versos
Endecasílabo	34	40	26	45	4	79	11	45	4	100	0	53
Heptasílabo	45	37	51	29	2	100	0					49
Silva, acto II: La vida es sueño												
Endecasílabo	30	36	39	41	14	86	12	47	6	100	0	66
Heptasílabo	37	52	31	40	6	100	0					52
Silva, acto I: El alcalde de Zalamea												
Endecasílabo	31	31	42	41	7	89	14	41	6	100	0	90
Heptasílabo	53	26	62	29	12	100	0					34
Octava, acto III: La vida es sueño												
Endecasílabo	38	40	22	65	3	70	8	46	2	100	0	63

Tabla XIII: Análisis vertical del verso endecasílabo y heptasílabo (solo en la silva) en *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*; silva y octava real.

Primero observemos la tendencia yámbica de la que hemos hablado más arriba. Los porcentajes comprueban la tesis de que el endecasílabo suele resultar más regularizado respecto a la aparición de las sílabas tónicas en las posiciones pares (yámbicas) y la ausencia de las átonas en las posiciones impares (trocaicas), pero es así solo a partir de la cuarta posición; en las primeras tres posiciones la acentuación varía bastante. De los resultados podemos deducir que prevalece el tipo

3 Tercera parte: análisis

a maiori con una variación libre entre los subtipos enfático, heroico y melódico. Solo en las octavas observamos una frecuencia bastante alta de acentuación de la cuarta sílaba (65 %), pero no de la octava (46), entonces tampoco habrá muchos endecasílabos *a minori*. Vamos a volver sobre este asunto más tarde.

Podemos decir que el endecasílabo resulta «más silabotónico» («más yámbico») y el octosílabo «menos silabotónico» («menos trocaico») si los comparamos entre sí. Lo ilustran los siguientes gráficos:

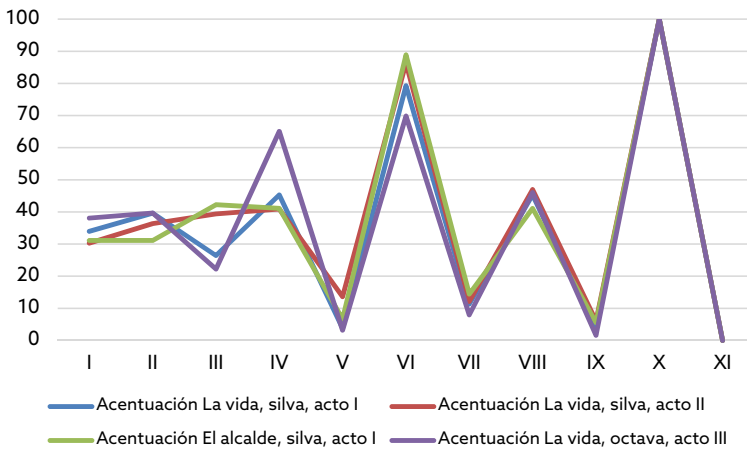


Gráfico VIII: Análisis del endecasílabo de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, frecuencia de acentuación de las posiciones.

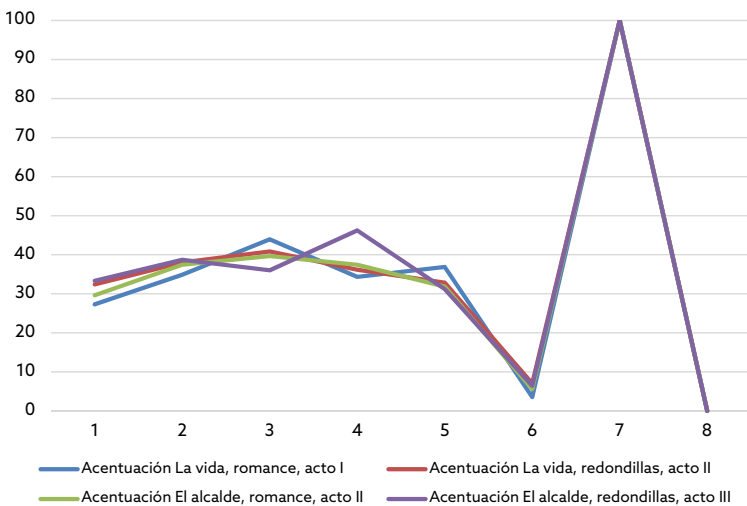


Gráfico IX: Análisis del octosílabo en el romance y en las redondillas, *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, frecuencia de acentuación de las posiciones.

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

En los gráficos se ven las frecuencias de acentuación del endecasílabo en las silvas y las octavas reales de *La vida* y *El alcalde* (gráfico VIII); y del octosílabo de sus romances y redondillas (gráfico IX). Observamos que la curva del octosílabo oscila entre el 30 y 50% (llegando ligeramente bajo el 30% solo en la primera posición del romance en *La vida*) hasta la sexta sílaba, donde baja casi al cero. La acentuación constante de la séptima sílaba no necesita comentario. La imagen del endecasílabo es muy distinta, ya que se notan las cumbres acentuales en todas las posiciones pares a partir de la cuarta sílaba (sobre todo en las octavas) y los descensos en las impares a partir de la quinta sílaba. El ritmo acentual del endecasílabo es más uniforme y la variación polirrítmica se limita a las tres primeras posiciones, mientras que el ritmo del octosílabo es mucho más variado hasta la sexta sílaba.

Para completar el esbozo de la variación rítmica de los metros analizados presentamos el gráfico del heptasílabo:

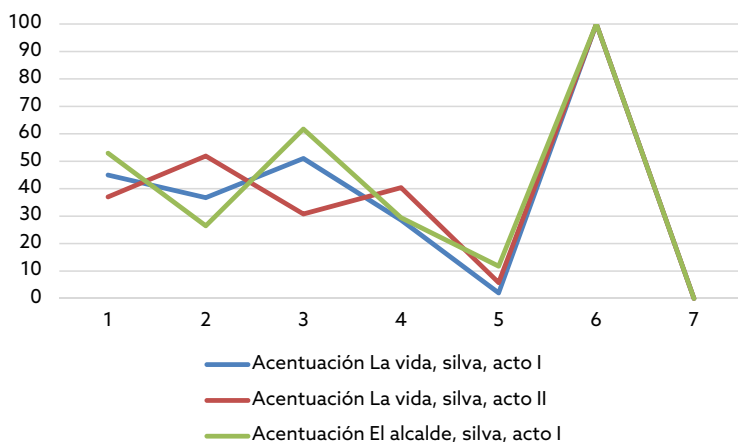


Gráfico X: Análisis del heptasílabo de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, frecuencia de acentuación de las posiciones.

En el heptasílabo la situación se parece a la del octosílabo, aunque las curvas se desvían más. Sin embargo, atribuimos este hecho a un corpus muy limitado de versos heptasílabos en las silvas analizadas. Suponemos que a medida que el número de los versos aumentara, las curvas se igualarían. Vamos a volver sobre el asunto del heptasílabo más tarde.

Parece que hay correlación entre el ritmo del endecasílabo y del heptasílabo en las silvas: lo demuestran las frecuencias de acentuación de la sexta sílaba. Mientras que en las silvas oscilan entre el 79 y 89%, en las octavas reales el resultado es del 70%. Por otro lado, la frecuencia de acentuación de la cuarta sílaba es más baja en las silvas (entre el 41 y 45%) y en las octavas casi equivale a la sexta (65%).

Domínguez Caparrós (2001: 291) dice que en los versos quebrados «puede darse una relación acentual». El resultado de nuestro análisis coincide con esta afirmación.

Veamos dos ejemplos:

Sargento	Ésta es, señor, la casa.
Capitán	Pues del cuerpo de guardia al punto pasa toda mi ropa.
Sargento	Quiero registrar la villana lo primero. (<i>El alcalde de Zalamea</i>)
Clarín	[...] o termino las señas.
Rosaura	Rústico nace entre desnudas peñas un palacio tan breve que el sol apenas a mirar se atreve; (<i>La vida es sueño</i>)

En los versos sacados de *El alcalde* observamos la coincidencia en la acentuación de la sexta sílaba en los versos endecasílabos y heptasílabos. Este modo prevalece. El heptasílabo se acentúa en esta posición constantemente y el endecasílabo en este caso se le adecúa de tal manera que podríamos dividir el verso en dos partes, una coincidente con la medida heptasílaba y el resto: «Pues del cuerpo de guardia_al | punto pasa», «registrar la villana | lo primero».

En el segundo ejemplo citado, sacado de *La vida*, vemos el caso opuesto, que sin embargo no ocurre con mucha frecuencia: la sexta sílaba del endecasílabo resulta inacentuada, así que parece que el verso largo se opone al corto, tiene un fluir diferente.

En las octavas reales no hay versos heptasílabos, así que los endecasílabos resultan más variados.

A continuación observemos la proporción entre los tipos de endecasílabo en todas las secuencias analizadas. Hemos dividido todos los versos en cuatro categorías: *a maiori* (M), *a minori* (m), «endecasílabo saturado» (Mm) y otros tipos (?). Lo que llamamos «endecasílabo saturado» es el tipo verso que está acentuado tanto en la sexta como en la cuarta y octava sílabas; todas las posiciones pares a partir de la cuarta llevan acento, destacándose notablemente el esquema yámbico. La clase «otros tipos» comprende los endecasílabos que no son abarcables en ninguna de las categorías precedentes, por ejemplo los dactílicos o galaios antiguos.

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

Silva, acto I - <i>La vida es sueño</i>			Silva, acto I- <i>El alcalde de Zalamea</i>		
Tipo	Nº de vv.	Porcentaje	Tipo	Nº de vv.	Porcentaje
M	37	70	M	66	73
m	9	17	m	6	7
Mm	5	9	Mm	14	16
?	2	4	?	4	4
Silva, acto II - <i>La vida es sueño</i>			Octava, acto III - <i>La vida es sueño</i>		
Tipo	Nº de vv.	Porcentaje	Tipo	Nº de vv.	Porcentaje
M	47	71	M	38	60
m	7	11	m	17	27
Mm	10	15	Mm	6	10
?	2	3	?	2	3

Tabla XIV: Clasificación de endecasílabos según sus tipos en las silvas de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, y en las octavas reales de *La vida es sueño*.
M=a maiori, m=a minori, Mm=«endecasílabo saturado», ?=otros tipos.

Los endecasílabos *a maiori*, acentuados en la sexta sílaba, prevalecen en todas las secuencias, pero llegan a mayores porcentajes en las silvas (entre el 70 y 73 %) que en las octavas (60 %); en ellas, por otro lado, abunda más el tipo *a minori* (27%), mientras que en las silvas aparece muy escasamente (17 y 11 % en las secuencias de *La vida*; en *El alcalde* baja hasta el 7 %). Este hecho coincide con nuestra observación respecto a la correlación entre el endecasílabo y el heptasílabo en las silvas.

Los «endecasílabos saturados» son los que pueden ser tanto *a maiori* como *a minori*, porque tienen acentuadas las sílabas 4ª, 6ª y 8ª. Estos abundan sobre todo en *El alcalde* (16%) y en la segunda secuencia de silvas de *La vida* (15 %). Otros tipos aparecen muy poco, así que podemos constatar que la mayoría de los versos en nuestro corpus corresponden a las variantes italianizantes, de ritmo yámbico. Por lo tanto, nos atrevemos a considerar los endecasílabos de Calderón como predominantemente silabotónicos.

Volvamos al heptasílabo. Como hemos dicho, la estadística en su caso no nos vale mucho, ya que el número de heptasílabos analizados es muy bajo. Pero lo que podemos hacer es describir su variación (o uniformidad) rítmica mediante el análisis horizontal.

Como se trata de un metro con número impar de posiciones, al igual que el endecasílabo, el acento principal cae en la sílaba sexta, par, o sea, «yámbica». A pesar de que el heptasílabo se asemeja en cuanto a su extensión al octosílabo, las tendencias están inversas en él y el número de variantes rítmicas baja bruscamente a medida que baja el número de sílabas del verso (Volek, 1970: 154).

Las posibles variantes rítmicas del heptasílabo (sin contar con las antirrítmicas) son las siguientes: yámbica, con acentos en las sílabas pares; anapéstica, con acentos en las sílabas tercera y sexta; y mixta, cuando el acento cae en la primera, cuarta y sexta (Domínguez Caparrós, 1993: 146). Añadamos la segunda variante mixta que Domínguez Caparrós no menciona y que lleva acentos en las sílabas primera, tercera y sexta; se acerca al troqueo en su principio, pero en el final esta tendencia resulta revertida por el acento principal en la sexta sílaba; Volek asocia este tipo a la variante anapéstica (Volek, 1970: 154) y la misma idea suponemos que la comparte también Domínguez Caparrós cuando omite esta variedad, pero para nuestros fines es necesario considerarla como independiente.

La vida es sueño, silva acto I			La vida es sueño, silva acto II		
Variante	Nº de vv.	Porcentaje	Variante	Nº de vv.	Porcentaje
0101010	3	6,1	0101010	8	15,4
0100010	8	16,3	0100010	5	9,6
0001010	1	2,0	0001010	3	5,8
1010010	9	18,4	1010010	1	1,9
1001010	4	8,2	1001010	6	11,5
1000010	4	8,2	1000010	3	5,8
0010010	10	20,4	0010010	9	17,3
	N=39	79,6		N=35	67,3
El alcalde de Zalamea, silva acto I					
Variante	Nº de vv.	Porcentaje			
0101010	2	5,9			
0100010	3	8,8			
0001010	1	2,9			
1010010	7	20,6			
1001010	4	11,8			
1000010	0	0,0			
0010010	6	17,6			
	N=23	67,6			

Tabla XV: Análisis horizontal del heptasílabo de las silvas, *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*.

En la tabla, las variantes están ordenadas según la pertenencia a las clases presentadas más arriba: las tres primeras son yámbicas, porque solamente las sílabas pares llevan acento; la cuarta y quinta son las mixtas; la sexta la consideramos como el tipo de transición (porque hay varias posibilidades de su clasificación) y la última es anapéstica.

Vemos que la variante preferida del heptasílabo de Calderón es la anapéstica, que llega a porcentajes entre 17,3 y 20,4% en todos los conjuntos de silvas analizados. También la variante mixta –que lleva acentos en las sílabas primera, tercera

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

y sexta– abunda bastante (18,4% en la silva del acto I en *La vida* y 20,6% en *El alcalde*), con la excepción de la silva del acto II de *La vida*: en ella hemos identificado solamente un verso de esta configuración.

Entre las variantes yámbicas, la más representada en la silva del acto I en *La vida* es la 0100010 (16,3 %), y en la silva del acto II es la 0101010 (15,4 %). Lo que sorprende es que en *El alcalde* los tipos yámbicos no abundan mucho. La variante 0001010 aparece bastante escasamente en los tres conjuntos. Es así debido a la necesidad de tres sílabas inacentuadas en el principio del verso.

Las variantes mixtas abundan sobre todo en *El alcalde*, en desmedro de las yámbicas; por otro lado, en las silvas del acto II de *La vida* no aparecen mucho. El tipo de transición 1000010 sorprende por estar bastante representado en *La vida* (8,2% en el acto I y 5,8% en el acto II); en *El alcalde* no hallamos ningún verso de esta configuración rítmica.

El análisis horizontal muestra la representación de todas las variantes posibles no antirrítmicas. Vemos que estas forman parte del 79,6% del conjunto analizado de la primera silva en *La vida*, el 67,3% de la segunda silva de la misma pieza y el 67,6% de *El alcalde*. Los demás versos son antirrítmicos, o sea, aparecen en ellos dos sílabas tónicas contiguas; insistimos que no son pocos.

La imagen del heptasílabo entonces se parece a la del octosílabo: Calderón alterna las variantes de manera que crea un ritmo variado, flexible. Los tipos que llamamos antirrítmicos contribuyen notablemente a esta variabilidad. Sin embargo, los heptasílabos no aparecen en series independientemente, sino en combinación con los endecasílabos. Como ya hemos advertido, los versos de ambos metros coinciden frecuentemente en la acentuación de la sexta sílaba (en el heptasílabo acentuada constantemente). Del mismo modo juega Calderón con la correspondencia o no de los demás acentos:

Rosaura	Hipogrifo violento, que corriste parejas con el viento ¿dónde rayo sin llama, pájaro sin matiz, pez sin escama y bruto sin instinto natural, al confuso laberinto (...) (<i>La vida es sueño</i>)
---------	--

En el principio mismo de *La vida es sueño*, donde Rosaura vestida de hombre habla a su caballo, observamos en la primera pareja rimada una coincidencia total de los acentos: tanto el heptasílabo como el endecasílabo destacan las sílabas tercera y sexta, de forma que se impone el impulso rítmico anapéstico. En el tercer verso lleva acento ya la primera sílaba, pero el siguiente todavía permanece en la tercera; el cuarto verso coincide con el precedente en la acentuación de la prime-

ra, pero ya desacentúa la tercera y crea cierta tensión cuando aparecen dos acentos contiguos en las palabras oxítonas «matiz» y «pez»; el verso además se divide con una pausa sintáctica. En el quinto verso cambia el curso del heptasílabo, que es ahora yámbico. Con el último verso vuelve el ritmo anapéstico.

Así que Calderón se aprovecha de las combinaciones de diferentes tipos de heptasílabo y endecasílabo para variar el ritmo, para mantener cierto fluir o, en cambio, sorprender, desautomatizar. La sexta sílaba es como un punto de enlace entre ambos metros y si queda inacentuada en el endecasílabo, el efecto de sorpresa se potencia.

3.4.2 El pentámetro y el trímetro yámbicos checos

Los traductores de las obras de Calderón suelen emplear el pentámetro y trímetro yámbicos como equivalentes del endecasílabo y el heptasílabo, respectivamente. También en esta sección nos detenemos más en el primer metro, considerando el trímetro como el metro quebrado del pentámetro.

La historia del yambo es más complicada que la del troqueo en la versificación checa. El troqueo es natural para la prosodia checa, ya que el acento está obligatoriamente en la primera sílaba de las palabras. Si tenemos en cuenta que el grupo rítmico más frecuente en el checo es el de dos sílabas (40%) (Červenka, 2006: 39), está claro que la cadencia trocaica es inherente a la lengua misma. Volvamos a los ejemplos del capítulo anterior: el verso «Nechoď, Vašku, s pány na led» de Havlíček Borovský es trocaico (-U -U -U - U), todos los grupos rítmicos son bisílabos; además, los límites entre palabras coinciden con los límites entre los pies trocaicos. En cambio, el verso «Byl pozdní večer – první máj» de Mácha es yámbico (U -U -U -U -), pero todos los pies están divididos por los límites entre palabras; si omitimos la primera palabra: «pozdní večer – první máj», el resultado es un verso trocaico. Por lo tanto algunos teóricos consideraban el yambo imposible en el checo y los versos como el de Mácha se juzgaban como trocaicos con anacrusis: por ejemplo, Horálek (1942) en su trabajo dedicado al tema polemiza con las opiniones de Zich y Durych. Estos dicen que si se quita la primera sílaba y el resto suena como buen troqueo, el verso es técnicamente imperfecto; según Durych, «el verso yámbico perfecto, si se lee sin la primera sílaba, tiene que dar la sensación del yambo aun a pesar de su lectura trocaica¹⁰⁷» (citado por Horálek, 1942).

Hoy día, en el campo de la versología checa moderna, los debates acerca de la posibilidad del yambo ya están superados (el verso se considera como unidad). Dice Červenka (2006: 85) que cuando Zich publicó su estudio sobre la anacrusis,

107 «[...] dokonalý jambický verš, čte-li se bez své první slabiky, musí i při svém trochejském čtení buditi vzpomínku na jambus.»

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

los poetas checos durante los últimos setenta años habían escrito miles de versos yámbicos, buenos y malos. «El troqueo y el yambo pueden percibirse como dos formas muy opuestas a pesar de diferenciarse en el nivel del significante “solo“ en una palabrita inútil y apenas perceptible en el íncipit de una línea yámbica y su ausencia en el principio de una línea trocaica¹⁰⁸» (Červenka, 2006: 86). Y añade que las palabras *rovínu* y *ovínu* también significan dos cosas muy distintas, aunque sus significantes difieren solamente en una letra en su principio.

Ya Dobrovský, quien dio origen al silabotonismo checo, trabaja con la oposición entre el troqueo «natural» y el yambo «problemático». En la primera mitad del siglo XIX el metro predominante en la poesía checa es el pentámetro o tetrámetro trocaico; incluso en las traducciones el yambo del original se suele sustituir con el troqueo (Červenka, 2006: 82). Sin embargo, con la generación de los Májovci, inspirados en su predecesor Karel Hynek Mácha, los metros yámbicos se extienden y se establecen las oposiciones semánticas (yambo/troqueo): universal/nacional, intelectual/popular, artificial/natural, urbano/rústico, etc. Con los Lumírovci la importancia del yambo crece todavía más y se convierte en el metro principal en la literatura checa (Ibrahim et al., 2013: 109). Por otro lado, el troqueo de cuatro pies –hasta la generación de los Májovci intensamente empleado–, se reserva en este periodo «a la lírica de temas campesinos y de emocionalidad llana, eventualmente a los textos en que tiene valor de la alusión intertextual a las formas versales de un campo cultural concreto (España)¹⁰⁹» (Červenka, 2006: 84).

El yambo «puro», es decir, su variante con las sílabas pares tónicas y las impares átonas, es muy difícil de realizar en el checo, porque habría que utilizar en los principios de los versos solamente una palabra monosílaba o bien átona, o bien tónica (según la regla de correspondencia que admite que la posición débil quede ocupada por una palabra monosílaba tónica): la frecuencia de tales palabras es aproximadamente el 10% del diccionario rítmico checo. Por lo tanto, se suele emplear la licencia que consiste en la sustitución del primer pie yámbico con uno dactílico; el verso entonces empieza con un grupo rítmico de tres sílabas acentuado en la primera y luego sigue ya como yambo (acentos en las posiciones pares). Menos frecuentemente se utilizan otras variantes de esta licencia: el grupo rítmico de cinco sílabas en vez de tres, o el grupo de dos sílabas seguidas por un monosílaba acentuado (Ibrahim et al., 2013: 32). El uso de diferentes variantes del íncipit yámbico es cuestión de estilo y depende del autor, la escuela literaria o la época.

Nuestro análisis del pentámetro y del trímetro yámbicos checos se basa en las traducciones de las mismas secuencias que examinamos en el subcapítulo

108 «Trochej a jamb mohou být vnímány jako dva velice odlišné opozitní útvary, i kdyby se v rovině označujícího navzájem lišily „jen“ jakýmsi ničemným, sotva pozorovatelným slovíčkem v incipitu jambické řádky a jeho nepřítomností na začátku řádky trochejské.»

109 «[...] do lyriky s venkovskými tématy a oproštěnou emocionalitou, popřípadě i tam, kde je intertextovou aluzí na veršové útvary vyhraněné kulturní oblasti (Španělsko).»

anterior. Repetimos: 1) *La vida es sueño*, silva del acto I, 102 versos; silva del acto II, 118 versos. 2) *El alcalde de Zalamea*, silva del acto I, 124 versos. 3) *La vida es sueño*, octava del acto III, 63 versos. Traductores: *La vida es sueño*: Vrchlický, 1900; Mikeš, 1981. *El alcalde de Zalamea*: Pokorný, 1959¹¹⁰. Omitimos las traducciones que no reflejan la alternancia entre los versos largos y cortos en las silvas (por ejemplo Stankovský) o cuyo número de versos traducidos es muy escaso y por eso estadísticamente no procesable (por ejemplo Hořejší).

Veamos primero la tabla que es fruto del análisis vertical de las silvas:

Silva acto I - <i>La vida es sueño</i>, trad. Vrchlický, 1900												
Sílaba n°	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Total versos
Y5f ¹¹¹	45	79	0	58	6	83	6	75	4	77	0	53
Y3f	39	92	0	67	2	94	0					49
Silva acto II - <i>La vida es sueño</i>, trad. Vrchlický, 1900												
Y5f	26	91	0	77	10	72	6	78	1	83	0	69
Y3f	33	88	2	69	8	85	0					48
Silva acto I - <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981												
Y5f	53	71	12	65	9	85	12	56	6	71	0	34
Y5m	80	47	13	80	13	87	7	87	0	40		15
Y3f	74	55	11	66	5	84	0					38
Y3m	69	46	8	85	0	54						13
Silva acto II - <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981												
Y5f	56	56	2	65	7	79	14	63	5	77	0	43
Y5m	52	62	14	55	14	83	17	83	3	52		29
Y3f	61	57	29	50	4	93	0					28
Y3m	63	63	13	88	6	50						16
Silva acto I - <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Pokorný, 1959												
Y5f	78	31	18	76	4	67	16	69	10	49	4	51
Y5m	80	28	8	80	13	53	8	83	5	48		40
Y3f	67	61	6	72	0	78	0					18
Y3m	80	40	13	67	7	73						15

Tabla XVI: Análisis vertical del pentámetro y del trímetro yámbicos de las silvas de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*, traducidas por varios autores checos.

Fíjese el lector en que Mikeš y Pokorný en sus traducciones de *La vida* y *El alcalde*, respectivamente, utilizan las variantes masculinas tanto de los pentámetros

¹¹⁰ En este capítulo podemos analizar solo una traducción *El alcalde de Zalamea*, la de Pokorný, porque las demás no trabajan con la oposición entre los versos largos y sus quebrados (pentámetros/trímetros yámbicos).

¹¹¹ Notación: la letra «Y» significa metro yámbico, el número 5 o 3 remite al número de pies que constituyen el metro (pentámetro o trímetro), la letra «f» o «m» significa la variante femenina o masculina.

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

como de los trímetros, a pesar de que Calderón de la Barca tiene todas las cláusulas de sus endecasílabos y heptasílabos paroxítonas. Como ya hemos mencionado, en algunas obras nuestro dramaturgo emplea los endecasílabos agudos, pero no ocurre así en las analizadas por nosotros. De todos modos, los finales oxítonos en los metros de origen italiano se ven censurados en el siglo XVII (Pardo, 2006: 212). La situación en la versificación checa es diferente: las variantes femenina y masculina¹¹² son ambas no marcadas, su elección depende del autor o de la escuela literaria, y es normal que se mezclen. Levý (1971) –comentando las traducciones del verso blanco de Shakespeare– aclara:

En el verso blanco checo¹¹³ el contraste entre los versos masculinos y femeninos resulta notablemente disminuido: a) los dos tipos del final son equiparables, porque en la tradición poética checa ninguno de ellos ha dominado tanto que se convirtiera en una norma y el segundo en un tipo marcado; b) el verso checo en realidad no conoce ninguna cláusula masculina verdadera, porque el acento léxico principal está en la primera sílaba de las palabras polisílabas, que naturalmente no puede estar en el final del verso¹¹⁴ (Levý, 1971: 219).

Vrchlický (y también Hořejší, cuya traducción de las silvas no analizamos estadísticamente) imita el uso de Calderón terminando todos los versos con las cláusulas femeninas. Tanto Mikeš como Pokorný, por su parte, añaden a la alternancia de los versos largos y cortos otra más, que hace el fluir de las silvas más variado. Veamos un ejemplo:

Rosaura Hipogrifo violento,
que corriste parejas con el viento
¿dónde rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama
(La vida es sueño)

Rosaura Ty hippogryfe divý,
o závod s větrem který lítáš chtivý,

112 Repetimos que no es lo mismo el verso paroxítono/oxítono español y el verso femenino/masculino checo, ya que el femenino puede ser paroxítono o superproparoxítono y el masculino puede ser oxítono o proparoxítono. Sin embargo, coinciden en el hecho de que la primera variante tiene el número de sílabas completo (once en el caso del endecasílabo y pentámetro yámbico) y la segunda variante tiene una sílaba menos (diez en el caso del endecasílabo y pentámetro yámbico). Por lo tanto las consideramos como equivalentes.

113 El verso blanco checo es, en su esencia, el pentámetro yámbico sin rimas.

114 «V českém blankversu je protiklad mužských a ženských veršů silně oslaben: a) oba typy zakončení jsou rovnocenné, protože v české básnické tradici žádný z nich nepřevládl do té míry, aby se jeden stal normou a druhý typem příznakovým; b) český verš vlastně skutečnou mužskou klauzuli nezná, protože hlavní slovní přízvuk je na první slabice vícetlakových slov, a ta pochopitelně nemůže být na konci verše.»

kam blesku - ale stinný,
bez lesku ptáku, rybo bez šupiny?
(*La vida es sueño*, trad. Vrchlický, 1900)

Rosaura Ty okřídlený oři,
který ses hnal jak vichr přes pohoří,
kam bleskl jsi jak stín,
pták popelavý, ryba bez šupin,
(*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

En la primera muestra observamos los versos de Calderón: los dos endecasílabos tienen once sílabas, los dos heptasílabos tienen siete. Vrchlický imita el mismo procedimiento obedeciendo su credo de la fidelidad formal. Mikeš, por su parte, alterna las cláusulas femeninas y masculinas, tanto en los pentámetros, como en los trímetros.

En el subcapítulo anterior hemos comprobado estadísticamente que el endecasílabo es «más silabotónico» que el octosílabo y el heptasílabo. Domínguez Caparrós dice sobre el verso de arte mayor: «1. o tiende al silabotonismo, es decir, a regularizar la disposición de los acentos interiores –el endecasílabo, por ejemplo, plantea unas exigencias bien precisas en cuanto a la acentuación, [...]; 2. o se hace un “verso compuesto” de dos de arte menor, separados por una pausa que tiene las mismas propiedades que el final de verso» (Domínguez Caparrós, 1993: 143–144). El endecasílabo entonces es un metro de arte mayor del primer tipo; al segundo tipo pertenecería, por ejemplo, el alejandrino.

Los endecasílabos que utiliza Calderón tienen un claro eje yámbico, que se revela en la segunda mitad del verso, como hemos visto; los heptasílabos, en cambio, destacan por una mayor variabilidad rítmica (por ser versos de arte menor, silábicos). Con cada pareado de endecasílabo y heptasílabo, Calderón balancea entre una mayor y una menor regularidad de la distribución acentual: un verso largo, armónico, grave, *versus* un verso corto, caprichoso, liberado. El punto de conexión entre los dos metros es la sexta posición: hemos demostrado que los endecasílabos en combinación con heptasílabos en las silvas llevan más frecuentemente el acento en la sexta sílaba que las secuencias de endecasílabos en las octavas reales.

Los versos checos difieren en que el mencionado balance entre los metros largos y cortos desaparece, porque tanto el pentámetro como el trímetro yámbicos son silabotónicos. Si miramos en la tabla XVI, nos damos cuenta, sobre todo en Vrchlický, de que no hay mucha diferencia en cuanto a la acentuación de las posiciones pares y la desacentuación de las impares comparando el pentámetro con el trímetro. Podemos decir que en las traducciones de Mikeš y Pokorný se compensa la diversidad producida por la alternancia entre los metros más bien silabotónicos (endecasílabo) y más bien silábicos (heptasílabo) del original con la diferenciación de las cláusulas femeninas y masculinas.

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

En las octavas reales vamos a ver que todos los traductores emplean tanto los finales femeninos como masculinos.

El último comentario hacia el tema de fidelidad o libertad en cuanto al número de sílabas: Mikeš va más allá que su colega de manera que algunos versos suyos en las secuencias de silvas analizadas son más cortos o más largos: en la primera silva se acumulan en un pasaje tres tetrámetros yámbicos femeninos y uno masculino (9 y 8 sílabas, respectivamente); en la segunda silva hay un hexámetro yámbico femenino (13 sílabas).

Volvamos al análisis vertical (tabla XVI). Observamos que la tendencia a una mayor regularidad está presente en Vrchlický; si omitimos la primera posición –a la que vamos a dedicarnos más abajo– se ve que Vrchlický, en comparación con Mikeš y Pokorný, mantiene la desacentuación de las sílabas impares bastante rigurosamente. Llega como máximo al 10% en la quinta posición de la segunda silva. Mikeš y Pokorný, en cambio, no se abstienen a acentuar las posiciones impares hasta en el 18% de los casos (posición tercera en los pentámetros femeninos de Pokorný).

Consideramos ya como una anomalía bastante notable el hecho de que, en los trímetros femeninos de la segunda silva de *La vida* traducida por Mikeš, la acentuación de la tercera posición llega al 29%; mientras que en la primera silva no sobrepasa el 11%. Nos enfocaremos este problema en el análisis horizontal de los trímetros yámbicos.

En cuanto a las posiciones fuertes, pares, lo más corriente es que la sexta sílaba tenga la mayor frecuencia de acentuación. Es así en la primera silva traducida por Vrchlický (83%) y en las dos de Mikeš (85% en los versos femeninos y 87% en los masculinos de la primera silva; 79% y 83%, respectivamente, en la segunda silva). En cambio, Pokorný, al traducir *El alcalde*, destaca más las posiciones cuarta y octava; Vrchlický hace lo mismo, aunque no tan marcadamente, en la segunda silva de *La vida*. En el caso de Mikeš se destaca la cesura después de la quinta sílaba y el verso tiende a dividirse en dos partes (de 5 y 6 sílabas en los versos femeninos, de 5 y 5 en los masculinos). En el caso de Pokorný la cesura después de la quinta sílaba más bien se diluye. Veamos algunos ejemplos excluyendo, por ahora, los trímetros:

který ses hnal jak vichr přes pohoří (*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

pták popelavý, ryba bez šupin, (*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

Buď Faethónem aspoň pro zvířata (*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

Má mou čest v rukou, já dám na Clotalda (*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

Versus

Já bych dal za vojenský kabát duši! (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959)

kdyby se proměnil náš dům dnes v hrad (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959)

Viděls tu holčinu? / Bůh je mi svědek, (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959)

Největší uličník ze všech mých kmánů (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959)

Hemos elegido solo los ejemplos ilustrativos de las dichas tendencias de Mikeš y Pokorný (las de Vrchlický difieren en la primera y segunda silva). Mikeš suele dividir los pentámetros en dos partes, marcando a veces la frontera entre las sílabas quinta y sexta con un límite sintáctico (versos 2 y 4 del ejemplo). Pokorný, en cambio, tiende a componer sus versos de manera más variada en cuanto a la posición de la frontera entre palabras: el primer verso suyo consta de segmentos de 3 + 4 + 4 sílabas, el segundo, de 3 + 4 + 3 sílabas (es un verso masculino), los versos tercero y último incluso tienen un claro curso dactílico: 3 + 3 + 3 + 2.

Veamos las frecuencias de los límites entre palabras en los pentámetros yámnicos femeninos de la segunda silva de Mikeš y en el mismo tipo de versos de Pokorný:

Silva acto I: <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981												
Límite	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Total versos
Y5f	100	74	26	74	47	91	26	56	44	71	3	34
Silva acto I: <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Pokorný, 1959												
Y5f	100	43	35	84	35	76	43	80	37	55	12	51

Tabla XVII: Análisis de los límites entre palabras en los pentámetros yámnicos femeninos de las silvas en las traducciones de *La vida es sueño* (Mikeš) y *El alcalde de Zalamea* (Pokorný).

El análisis de la distribución de los límites entre palabras apoya nuestra tesis. Mikeš realiza más frecuentemente una cesura después de la quinta sílaba (91%), mientras que Pokorný destaca más los límites tras la tercera (84%) y tras la séptima (80%); la frontera después de la quinta sílaba queda un tanto debilitada (76%).

Comparemos las soluciones de Mikeš y Pokorný con el verso de Calderón. En él, la sexta sílaba tiene también la mayor prominencia en cuanto a la frecuencia de acentuación (recuérdese la tendencia a preferir los endecasílabos *a maiori* en las silvas): por ejemplo, en *El alcalde de Zalamea* llega al 89%, mientras que las posiciones cuarta y octava llevan una sílaba acentuada solo en el 41% de los casos. Según este criterio sería Mikeš más preciso en cuanto al mantenimiento del ritmo del original que Pokorný (sus pentámetros corresponden estadísticamente más bien a la variante del endecasílabo *a minori*). Sin embargo, la distribución de los límites entre palabras es muy diferente en el verso de Calderón:

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

Silva, acto I: <i>La vida es sueño</i>												
Límite	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Total versos
Endecasílabo	100	47	40	43	55	53	49	64	47	38	0	53
Silva, acto I: <i>El alcalde de Zalamea</i>												
Endecasílabo	100	56	44	46	59	48	49	70	59	29	0	90

Tabla XVIII: Análisis de los límites entre palabras en las silvas de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*.

Se ve entonces que el endecasílabo español es mucho más versátil en cuanto a la posición de los límites. En el caso concreto de las silvas en *La vida* observamos que el límite más destacado se encuentra entre la séptima y la octava sílaba (64 %), mientras que en las demás posiciones la distribución de las fronteras parece bastante equilibrada. En *El alcalde* ocurre lo mismo, llegando la frecuencia del límite después de la séptima sílaba al 70 %. Esto se debe a la naturaleza del acento español, que es libre, mientras que en el checo está en la primera sílaba de la palabra.

Así pues, el endecasílabo de Calderón se resiste mucho más a la división en partes iguales. Pokorný refleja esta versatilidad, en nuestra opinión, más adecuadamente que Mikeš. Los pentámetros de Mikeš resultan más desintegrados, fraccionados. En el habla teatral, la presencia del límite entre palabras (casi) siempre en el mismo lugar sería fastidiosa. Por otro lado, gracias a la combinación de los pentámetros con los trímetros y de los versos femeninos con los masculinos, la monotonía de tales versos queda bastante debilitada en la traducción.

La problemática de la cesura en el verso yámbico es, sin embargo, más complicada. Červenka (2006: 108–109) distingue el límite entre palabras que aparece antes de una sílaba acentuada: esta situación es normal en la lengua checa, porque el acento está siempre en la primera sílaba de la palabra, así que la cadencia natural de las palabras checas es descendente, trocaica; en nuestro caso se trata de las cesuras de Mikeš tras la quinta sílaba y de Pokorný tras la tercera y séptima. No obstante, la cadencia yámbica en las condiciones prosódicas checas se suele conseguir mediante otro tipo de cesura que consiste en la introducción del límite delante del pie yámbico; para ello es necesario emplear palabras monosílabas. Compárense estos dos versos de Vrchlický:

chci slepá | slézti | skalnou, | drsnou | pouští (*La vida es sueño*, trad. Vrchlický, 1900)

Versus

Jsem bez hnutí, | ač žár | i led | mne střebe (*La vida es sueño*, trad. Vrchlický, 1900)

El primer verso, aunque coincide perfectamente con el metro yámbico en cuanto a su acentuación, respecto a la distribución de los límites entre palabras le «falta algo», porque se destaca la cadencia trocaica; los límites están siempre después de la posición impar, seguidos por una sílaba tónica. Los casos que hemos

señalado en Mikeš y Pokorný son de este tipo (llamémoslo «división trocaica»). La «división yámbica» la observamos en el segundo ejemplo: el límite está después de las posiciones pares, así que se ponen de relieve los pies yámbicos «ač žár», «i led» y «mne stře-».

Añadamos que, a pesar de la división yámbica indicada en el segundo verso, la trocaica es también posible: «Jsem bez hnutí, ač | žár i led mne střebe». La sensación de cesura se produce solo a la hora de acumularse varios versos de la misma división.

Červenka (2006: 109) advierte que, más o menos en la mitad de los pentámetros yámbicos examinados por él, los límites entre palabras son del primer tipo, que llamamos trocaico. Dentro del tipo yámbico distingue entre las siguientes divisiones: a) 4 + 7 (6 en los versos masculinos) sílabas, b) 6 + 5 (4), c) 4 + 2 + 5 (4). En su análisis de los versos femeninos de Vrchlický llega Červenka a estos resultados: a) 27,8%, b) 17,4%, c) 5%; el 49,8% lo forman las divisiones trocaicas. (Červenka, 2006: 110)

Analicemos entonces la primera silva de *La vida* traducida por Mikeš y por Vrchlický y la única silva de *El alcalde* traducida por Pokorný; tratamos los versos femeninos y los masculinos en conjunto:

Silva acto I: <i>La vida es sueño</i> , trad. Vrchlický, 1900			Silva acto I: <i>La vida es sueño</i> , trad. Mikeš, 1981		
Tipo	Nº de vv.	%	Tipo	Nº de vv.	%
a	17	32,1	a	14	28,6
b	9	17,0	b	6	12,2
c	5	9,4	c	5	10,2
Div. trocaica	22	41,5	Div. trocaica	24	49,0
Silva acto I: <i>El alcalde de Zalamea</i> , trad. Pokorný, 1959					
Tipo	Nº de vv.	%			
a	20	22,0			
b	34	37,4			
c	12	13,2			
Div. trocaica	25	27,5			

Tabla XIX: Tipos de división del pentámetro yámbico mediante los límites entre palabras en las silvas del acto I de *La vida es sueño*, trad. Vrchlický y Mikeš; silvas del acto I de *El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný.

Observamos primero que nuestra estadística de Vrchlický no difiere mucho de la del mismo traductor realizada por Červenka. Hay menos versos divididos solo «trocaicamente» y se destaca más la cesura después de la cuarta sílaba (tipo a). Los

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

resultados de Mikeš se acercan a los de Vrchlický. Pero sorprende la estadística de Pokorný: en su traducción, las divisiones trocaicas llegan solo al 27,5%, mientras que predominan las de tipo b (37,4%). Examinemos algunos ejemplos concretos:

a já jdu uchstat | vám do sednice (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959)
záminku vníknout k ní | a nevbudit (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959)
v tomhletom domě. To | je nevídané (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959)

Los tres versos son de división que llamamos yámbica de tipo b, es decir, en 6 + 5 (4 en los versos masculinos) sílabas. La cadencia yámbica resulta apoyada de la manera descrita más arriba. No obstante, como ya hemos comentado, la existencia de la posible división del tipo b no excluye la división trocaica, lo cual se nota precisamente en el tercer verso: «v tomhletom domě. | To je nevídané». Debido a la presencia del límite sintáctico esta división sería incluso preferible. Además, para notar la cesura en un lugar concreto es necesario que los límites se acumulen siempre en la misma posición. Ocurre así por ejemplo en este pasaje de la traducción por Mikeš:

Rosaura	Snad pověří jej z vrchu skály sválo.
Clarín	Máme my to kus štěstka, tak jdeme, ne? A okouknem to zblízka, a proč bychom to klidně nepohlídli, (...)
	(<i>La vida es sueño</i> , trad. Mikeš, 1981)

Las divisiones de tipo a se acumulan de manera que son observables en cuatro versos seguidos; en el tercer verso esta división incluso está destacada con un límite sintáctico. Digamos que en el lector u oyente ya puede originarse cierto impulso métrico para poder percibir la cesura después de la cuarta sílaba. Sin embargo, en todos los versos está presente también el límite entre palabras tras la quinta sílaba. Y como Mikeš divide así, «trocaicamente», el 91% de sus pentámetros (femeninos, de la primera silva), es más probable que el lector u oyente perciba más bien la cesura después de la quinta sílaba en vez de la indicada en el ejemplo.

Resulta, pues, que el uso de las variadas divisiones de los pentámetros (sobre todo en Pokorný) contribuye a una mayor flexibilidad y versatilidad del verso, por lo que se acerca a su modelo español. Mikeš, en cambio, destaca notablemente la cesura después de la quinta sílaba, por lo que sus versos suenan un poco como fraccionados.

Hemos dicho respecto al endecasílabo en el subcapítulo precedente que cierta regularidad de la acentuación de las sílabas pares y la no acentuación de las impares empieza a partir de la cuarta posición y todavía más se nota en la quinta: esta suele quedar sin acento casi siempre. La presencia del acento en las tres

primeras sílabas depende de la variación estilística entre los subtipos enfático, heroico y melódico, en la cuarta sílaba puede aparecer el acento de la variante *a minori* (no mencionamos las demás variantes posibles, como endecasílabo dactílico, etc.). En el pentámetro yámbico checo la variación del principio de verso se limita a las primeras dos posiciones, como ya hemos indicado más arriba. Se trata de distinción entre los siguientes principios versales: 1) «puramente yámbico», es decir, con la primera sílaba sin acento y la segunda tónica; 2) su variante con la primera posición ocupada por un monosílabo acentuado y con la segunda posición asimismo tónica; 3) y el principio «dactílico», en que la primera posición la ocupa el acento de un polisílabo (normalmente un grupo rítmico de tres sílabas). Esta última variedad se acerca más al habla corriente, porque los grupos rítmicos trisílabos forman un 35 % del diccionario rítmico checo, mientras que los monosílabos solamente un 10 % (Ibrahim et al., 2013: 43). La variante «pura», entonces, estiliza el lenguaje más marcadamente y la variante «dactílica», en cambio, se aleja del eje yámbico, adquiriendo carácter de licencia métrica.

Levý (1971) compara varias traducciones al checo del verso blanco (pentámetro yámbico no rimado) de *Romeo y Julieta* (Shakespeare): Doucha, quien presenta su primera traducción en 1847, a veces empieza sus versos con un grupo rítmico de dos sílabas, lo cual puede llevar a confusión (¿yambo o troqueo?). En el año 1884 traduce la obra de nuevo y se nota que las normas del yambo ya están establecidas; Doucha ahora utiliza el verso blanco de la generación de los Májovci, que tiene una clara tendencia descendente, dactilotrocaica; una cuarta parte de sus versos empiezan con una palabra polisílabo. En 1889 sale la traducción de Sládek, quien pertenece, al igual que Vrchlický, a la generación de los Lumírovci: los principios de sus versos blancos son rigurosamente yámbicos, es decir, empiezan con un enclítico (a veces con un monosílabo tónico), por lo que se imita el ritmo ascendente. Las dos últimas traducciones comentadas por Levý son las de Saudek (1956) y Urbánek (1963): los dos traductores componen versos blancos de tendencia descendente, con principios dactílicos (en Saudek una quinta parte, en Urbánek la mitad de los versos empiezan con un polisílabo). (Levý, 1971: 192–198).

Mediante esta breve digresión histórica hemos querido aclarar que la forma del principio versal en los metros yámbicos va cambiando, pero no linealmente: en la primera mitad del siglo XIX, –época que los versólogos llaman silabizante (Ibrahim et al., 2013: 108)– el metro principal es el troqueo, mientras que el yambo es más bien marginal; en los años 80 ya tiene ciertos privilegios, se establece cierta norma con la generación de los Májovci, pero sus versos yámbicos tienen un claro carácter descendente. Con los Lumírovci este metro se regulariza de manera que las posiciones fuertes se acentúan rigurosamente: el principio dactílico se considera casi como algo vedado¹¹⁵. En cambio, durante el siglo XX somos testi-

115 Aunque, como comenta Červenka (2006: 91), por ejemplo S. Čech no evita los principios «dactí-

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

gos de una paulatina liberación, lo cual podemos observar en Saudek y Urbánek. La elección entre los principios «puramente yámbicos» y los «dactílicos» ya no se da en el nivel normativo, sino estilístico. A continuación vamos a examinar el principio del pentámetro yámbico en las traducciones de Calderón.

Presentamos el análisis horizontal de las primeras tres posiciones del pentámetro yámbico.

Silva acto I: <i>La vida es sueño</i>, trad. Vrchlický, 1900			Silva acto II: <i>La vida es sueño</i>, trad. Vrchlický, 1900		
Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%
010	29	54,7	010	51,0	73,9
110	13	24,5	110	12,0	17,4
100	11	20,8	100	6,0	8,7
101	0	0,0	101	0,0	0,0
011	0	0,0	011	0,0	0,0
	N=53			N=69	
Silva acto I: <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981			Silva acto II: <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981		
Variante	Nº de vv.	%	Variante	Nº de vv.	%
010	17	34,7	010	33	45,8
110	11	22,4	110	9	12,5
100	15	30,6	100	25	34,7
101	4	8,2	101	5	6,9
011	2	4,1	011	0	0,0
	N=49			N=72	
Silva acto I: <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Pokorný, 1959					
Variante	Nº de vv.	%			
010	14	15,4			
110	8	8,8			
100	57	62,6			
101	7	7,7			
011	5	5,5			
	N=91				

Tabla XX: Principios versales del pentámetro yámbico en las traducciones de *La vida es sueño* por Vrchlický y Mikeš y de *El alcalde de Zalamea* por Pokorný.

Describamos las variantes: 010 representa el principio «puramente yámbico», 110 es su subtipo con la primera sílaba ocupada por un monosílabo acentuado, 100 es el principio «dactílico». Las demás son las anomalías. 101 es un híbrido de la variante «dactílica», pero con la tercera sílaba tónica, lo cual destaca el ritmo

licos» a pesar de escribir en la época estricta de los Lumírovci. Se trata entonces de preferencias observables en conjuntos extensos de versos, pero no generalizables.

trocaico; 011 es un híbrido de la variante «puramente yámbica», también con la tercera sílaba acentuada.

La tabla XX muestra que Vrchlický prefiere los principios 010: en la primera silva su frecuencia llega al 54,7%, en la segunda incluso al 73,9%. También el subtipo de esta variante (110) lo emplea bastante el traductor. Si sumamos los porcentajes de 010 y 110, obtenemos el resultado de 79,2% para la primera silva y 91,3% para la segunda. Esta preferencia de Vrchlický se corresponde con el programa de la generación de los Lumírovci, que consiste en una regularización del verso en cuanto a la introducción de sílabas tónicas en las posiciones fuertes. El tipo 100, en cambio, lo contradice. Parece que (sobre todo en la primera silva) Vrchlický no se abstiene de utilizarlo (20,8 %).

Sin embargo, como advierte Červenka (2006: 89), incluso los «yambistas más ortodoxos» a veces ponen el acento de un grupo rítmico polisílabo en la primera posición débil dándose cuenta de que se trata de una licencia poética. Pero en la mayoría de los casos utilizan la construcción preposición + palabra polisílaba.

Examinemos algunos casos concretos de la primera silva de Vrchlický:

o závod s větrem který lítáš chtivý, (*La vida es sueño*, trad. Vrchlický, 1900)

bez lesku ptáku, rybo bez šupiny? (*La vida es sueño*, trad. Vrchlický, 1900)

na slunce mračí se svým chmurným čelem! (*La vida es sueño*, trad. Vrchlický, 1900)

czincici pozdrav, nebo piššš krví (*La vida es sueño*, trad. Vrchlický, 1900)

Todos los versos del ejemplo tienen el principio «dactílico», pero en los tres primeros la primera palabra es monosílaba tónica. Lo que pasa es que en la palabra checa el acento está en la primera sílaba, pero si la antecede una preposición, esta retoma el acento; no obstante, los acentos de las palabras «závod», «lesku», «slunce» se perciben como potenciales, aunque en estos casos concretos no los lleven. Es entonces una especie de compensación. Solamente el cuarto verso tiene el principio «dactílico verdadero». En la traducción de Vrchlický hallamos un mínimo de tales casos: en la primera silva se trata de cuatro de los once principios «dactílicos».

Vrchlický evita completamente las variantes anómalas.

Mikeš emplea los principios de sus pentámetros yámbicos de manera más o menos equilibrada. Aunque predominan las variantes «puramente yámbicas», que en conjunto llegan al 57,1% en la silva I y al 58,3% en la silva II, también los principios «dactílicos» están bastante representados: 30,6% y 34,7%, respectivamente. Mikeš ya no los percibe como una licencia sino como una variedad yámbica de pleno derecho y los alterna con fines estéticos o dramaturgicos.

En Pokorný predominan notablemente los principios «dactílicos» con el 62,6%, y las variantes «puramente yámbicas» llegan en conjunto solo al 24,2%. Esta diferencia entre los dos traductores del siglo XX es sintomática: la prefe-

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

rencia de tal o cual principio del verso yámbico es cosa de estilo, no una norma, como en Vrchlický.

Las demás variantes, que consideramos como anómalas, no están muy representadas en las secuencias analizadas, por lo que no influyen mucho en el conjunto. No obstante, presentemos algunos casos:

101:

Slunce za chvílku zmizí za obzor. (*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

Zjistím dřív, jak je to s tím děvčetem. (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959)

011:

váš byt. / Zavazuje mě převelice (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959)

Buď rád, že jsem snes tenhle přestupek! (*El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný, 1959)

Volvamos a la diferencia entre el principio «puramente yámbico» y «dactílico». Dice Levý (1971) que en el primer tipo «los acentos léxicos están reprimidos a favor de una línea entonacional única, el verso es más íntegro, “más continuo”, más rápido¹¹⁶» (Levý, 1971: 220–221), mientras que el segundo suena más insistente, se percibe como más destacado y lento.

El encadenamiento de diferentes variantes también tiene su significado: si a un verso masculino le sigue uno con el principio «puramente yámbico», el paso de uno a otro es más continuo, porque la alternancia de las sílabas tónicas y átonas no se interrumpe. Por otro lado, si el primer verso tiene la cláusula femenina y el segundo el principio «puramente yámbico», el fluir se retarda un poco. Y si la cláusula del primer verso es masculina y el principio del segundo «dactílico», los versos se separan bruscamente (Levý, 1971: 221).

Para concluir la problemática del principio versal de los versos yámbicos, veamos dos ejemplos de Mikeš, en los que ilustramos cómo el traductor puede aprovecharse de las posibilidades combinatorias descritas más arriba:

Clarín	Co slyším, dobré nebe?
Rosaura	Jsem v jednom ohni a v srdci mě zebe.
Clarín	To řinčí řetězy?
Rosaura	Mám strach, v tom nic jiného nevězí než – vězeň: na dožití.
Segismundo	Ó, běda mi!
Rosaura	A hlas teskný jak vytí! (<i>La vida es sueño</i> , trad. Mikeš, 1981)
Segismundo	Vedle té krásy je muž jenom kazem toho, co s ženou slétlo z nebe na zem,

116 «[...] jsou slovní přízvuky potlačovány ve prospěch jednotné intonační linie, verš je celistvější, „plynulejší“, rychlejší.»

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

Silva acto II: <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981					
0101000	0	0,0	010100m	4	25,0
1101010	3	10,7	110101m	1	6,3
1101000	1	3,6	110100m	2	12,5
1100010	1	3,6	110001m	0	0
1001010	4	14,3	100101m	2	12,5
1001000	1	3,6	100100m	1	6,3
	28	60,7		16	75,0
Silva acto I: <i>El alcalde de Zalamea</i>, trad. Pokorný, 1959					
0101010	3	16,7	010101m	0	0,0
0100010	2	11,1	010001m	2	13,3
0101000	1	5,6	010100m	0	0,0
1101010	2	11,1	110101m	0	0,0
1101000	1	5,6	110100m	2	13,3
1100010	1	5,6	110001m	0	0
1001010	5	27,8	100101m	4	26,7
1001000	1	5,6	100100m	2	13,3
	18	88,9		15	66,7

Tabla XXI: Análisis horizontal del trímetro yámbico de las silvas de *La vida es sueño*, trad. Vrchlický (solo versos femeninos) y Mikeš (f y m), y de *El alcalde de Zalamea*, trad. Pokorný (f y m).

Primero clasifiquemos las variantes: las tres primeras tienen el principio «puramente yámbico» y difieren en la desacentuación de los demás tiempos fuertes. La tercera, cuarta y quinta tienen el principio «puramente yámbico» con la primera posición débil ocupada por un acento. Las dos últimas empiezan «dactílicamente». La variante 100001(0/m) no la abarcamos en la tabla porque no hemos encontrado ni una sola aparición de ella en el corpus analizado. El número dentro de la celda de abajo de la columna «porcentaje» indica el porcentaje del uso de las variantes contenidas en la tabla; el resto lo constituyen los versos de alguna manera anormales.

En Vrchlický¹¹⁷ vemos que los versos anormales son pocos. Las variantes contenidas en la tabla constituyen el 93,9% de todos los versos de la primera silva de *La vida*, en el caso de la segunda silva es el 89,6%. El resto son versos como por ejemplo este: «Však co zřím, kam se snuji?» (*La vida es sueño*, trad. Vrchlický); no podemos considerarlo como amétrico, porque la palabra «zřím», tónica, es un monosílabo, entonces puede aparecer en la posición débil sin desviarse de las reglas de correspondencia.

117 Ambas columnas contienen solo las variantes femeninas del trímetro, porque este traductor no emplea las masculinas.

Vemos que Vrchlický prefiere el trímetro con la alternancia regular de las sílabas tónicas y átonas, el «yambo puro» (0101010): 34,7% en la primera silva, 33,3% en la segunda. También el tipo con la primera posición débil ocupada por una sílaba tónica y con la distribución de los demás acentos idéntica a la variante precedente aparece bastante, sobre todo en la silva I (22,4 %). Los versos con el principio «dactílico» no abundan mucho.

Mikeš, en cambio, utiliza ante todo la variante 1001010: 28,9% en la primera silva, 14,3% en la segunda, pero tampoco evita las del principio «puramente yámbico». No comentamos las variantes masculinas, porque los versos analizados son muy pocos; las mostramos en la tabla solo como ilustración.

En la traducción de *El alcalde* hecha por Pokorný aparecen las variantes empezadas con un pie dactílico todavía más frecuentemente que en Mikeš: la 1001010 llega al 27,8%, la 100101m al 26,7%. Sin embargo, también en este caso el número de versos analizados es demasiado bajo.

De todos modos, las tendencias observables en el análisis horizontal corresponden más o menos con las descritas en el endecasílabo: Vrchlický es el «yambista más ortodoxo» de los tres traductores; en Mikeš varían de manera equiparable los trímetros con el principio «puramente yámbico» y el «dactílico»; y Pokorný prefiere el principio «dactílico».

En Mikeš y Pokorný también vemos que los porcentajes de las variantes representadas en la tabla son más bajos que en el caso de Vrchlický; es porque utilizan más frecuentemente los versos con alguna anomalía: por ejemplo, Mikeš tiene en la segunda silva tres veces la variante 0110010 (que en este corpus tan escaso constituye el 10,7 %); este tipo ya es amétrico, porque en la tercera posición (débil) aparece el acento de una palabra polisílaba. Son versos como este: «tvůj jed otrávit nesmí» (*La vida es sueño*, trad. Mikeš).

En cuanto al pentámetro yámbico en las octavas reales de *La vida es sueño*, acto III (en *El alcalde* no hay ninguna secuencia de octavas), presentamos solo el análisis vertical de las traducciones de Vrchlický y Mikeš para poder comparar con el mismo metro empleado por ellos en las silvas. Para una mejor orientación abarcamos en la siguiente tabla también el análisis del pentámetro de las silvas:

Octava acto III: <i>La vida es sueño</i> , trad. Vrchlický, 1900												
Sílaba n°	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	Total versos
Y5f	48	94	0	65	11	81	7	87	0	67	0	54
Y5m	30	100	0	80	0	100	10	90	0	50		10
Silva acto I: <i>La vida es sueño</i> , trad. Vrchlický, 1900												
Y5f	45	79	0	58	6	83	6	75	4	77	0	53
Silva acto II: <i>La vida es sueño</i> , trad. Vrchlický, 1900												
Y5f	26	91	0	77	10	72	6	78	1	83	0	69

3.4. El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro ...

Octava acto III: <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981												
Y5f	65	51	3	70	11	84	11	65	5	68	0	37
Y5m	56	56	6	61	6	89	6	50	6	83		18
Silva acto I: <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981												
Y5f	53	71	12	65	9	85	12	56	6	71	0	34
Y5m	80	47	13	80	13	87	7	87	0	40		15
Silva acto II: <i>La vida es sueño</i>, trad. Mikeš, 1981												
Y5f	56	56	2	65	7	79	14	63	5	77	0	43
Y5m	52	62	14	55	14	83	17	83	3	52		29

Tabla XXII: Análisis vertical del pentámetro yámbico de las silvas y octavas reales de *La vida es sueño*, traducidas por Vrchlický y Mikeš.

Observamos que también Vrchlický emplea los versos masculinos en las octavas, aunque en las silvas mantiene solo las variantes femeninas (al igual que Calderón no utiliza las variantes oxítonas del endecasílabo). Ya hemos escrito más arriba que en la versificación checa el pentámetro yámbico masculino no posee el mismo rasgo que el endecasílabo oxítono español en el siglo XVII. No obstante, es interesante el hecho de que Vrchlický utilice los versos masculinos en las octavas y no en las silvas: probablemente es así porque en las octavas reales no alternan los versos largos con los cortos, pues no hay tanta variabilidad, lo cual Vrchlický compensa utilizando las cláusulas masculinas.

En las octavas de Vrchlický se ve la misma tendencia que en las silvas: predominan los principios «puramente yámbicos», aún más que en las silvas. Dentro de la categoría de los pentámetros masculinos todos los versos tienen la segunda sílaba tónica; entre los femeninos, solo el 6 % la tienen átona, de lo que podemos deducir que se trata de los principios «dactílicos».

En los pentámetros femeninos de Vrchlický se observa que es un poco mayor la frecuencia de acentuación de la posición octava (87 %) que de la sexta; a este respecto los versos de las octavas de Vrchlický se parecen más a los de su segunda silva que a los de la primera, donde la posición más destacada es la sexta.

Mikeš, en cuanto a los principios versales, varía entre los «puramente yámbicos» y los «dactílicos» de manera comparable con las silvas: un poco más de la mitad de sus versos de las octavas tienen la segunda sílaba acentuada (51 % en los versos femeninos, 56 % en los masculinos). Observamos también la misma tendencia a destacar la sexta posición (84 % en los versos femeninos, 89 % en los masculinos), que hemos comentado en las silvas. De este modo se pone de relieve la cesura delante de esta posición, donde los versos frecuentemente se rompen en dos partes.

Lo que es sorprendente es la alta frecuencia de la acentuación de la décima sílaba en los versos masculinos de las octavas de Mikeš: llega al 83 %; mientras que en las silvas, como máximo, al 52 % (en la silva II). A pesar de que se trata de un

conjunto de solo 18 versos, vale la pena una mirada más detallada. Nos la facilita el ejemplo de la tercera estrofa, pronunciada por Astolfo:

Astolfo To je moc pěkné, ale všechno stranou,
Není kdy, pane, na potlesk a slast,
Já mám tvůj slib a nemám na vybranou,
ta země je už moje druhá vlast,
a jestli se mi bouřit nepřestanou,
přejde je brzo i ten jejich žvást.
Když hromobití, já mu dodám lesk.
Dejte mi koně, sjeďu jako blesk.

(*La vida es sueño*, trad. Mikeš, 1981)

Vemos que en todas las cláusulas de los versos masculinos Mikeš emplea un monosílabo tónico, en todos los casos se trata de un sustantivo: «slast», «vlast», «žvást», «lesk», «blesk». Todas las rimas *B* y *C* son categoriales, suenan un tanto mecánicamente.

Opinamos que no vale la pena comentar todos los resultados del análisis vertical de las octavas. Lo que es cierto es que entre los pentámetros yámbicos de las silvas y los de las octavas reales en las traducciones no hay tanta diferencia como en el caso del endecasílabo español: en él hemos visto que en los endecasílabos de las silvas se destaca más la sexta sílaba, porque en esta forma se combinan con los heptasílabos (en ellos la sexta sílaba lleva acento siempre). Hay, entonces, cierta armonía específica entre el verso largo y su quebrado, que en las condiciones de la prosodia checa no es posible imitar.

Concluimos este capítulo. En el anterior, dedicado al tetrametro trocaico, hemos citado a Drábek y constatado que los traductores checos mantienen el verso de los romances y de las redondillas rítmicamente (trocaicamente) muy regular –con excepción de Mikeš–; mientras que el octosílabo de Calderón es un verso muy flexible, se combinan en él diferentes variantes rítmicas, así que sus series son polirrítmicas.

En el caso del endecasílabo y el pentámetro yámbico checo la situación es un poco diferente porque, como hemos demostrado, el endecasílabo de Calderón tiene un claro eje yámbico, pertenece a la categoría del verso silabotónico. Los pentámetros traducidos entonces se adecúan más a sus modelos, aunque el silabotonismo checo es todavía más riguroso y algunos versos, sobre todo los de Vrchlický, sonarían bastante mecánicamente en el teatro. En el endecasílabo, además, las fronteras entre palabras se distribuyen de manera mucho más variada, mientras que el pentámetro tiende a fraccionarse en dos partes (Mikeš).

Los heptasílabos de Calderón se parecen más a sus octosílabos que a los endecasílabos, porque no disponen de un eje silabotónico tan claro. La combinación de los metros más bien regulares, silabotónicos, con los más bien silábicos es otro

recurso que dota a los versos de Calderón (en el caso de las silvas) de mucha flexibilidad.

Por otro lado, los traductores checos disponen de herramientas que les ayudan a liberar sus versos de la monotonía: es la variación entre los finales femeninos y masculinos, de la que se aprovechan Pokorný y Mikeš en las silvas; en las octavas reales hace lo mismo también Vrchlický. Es la diferencia entre los principios «puramente yámbicos» y «dactílicos», de la que se aprovecha sobre todo Mikeš, combinando ambos de manera equilibrada.

Para concluir los dos capítulos dedicados al ritmo del verso de Calderón y de sus traducciones, hagamos constar que los traductores checos experimentan muy poco. Červenka y Sgallová (1995: 106) dicen lo mismo cuando analizan las traducciones checas de Mickiewicz y las comparan con las soluciones rusas: los autores rusos traducen, por ejemplo, los sonetos de Mickiewicz con alejandrinos, pentámetros o incluso octámetros yámbicos; con combinaciones del hexámetro con el trímetro yámbico; con versos trocaicos, anfibráquicos o dactílicos de diferentes medidas; con combinaciones del anfíbraco y anapesto, etc. Los traductores checos, en cambio, casi no se apartan de la forma del original, tratando de imitarla lo más fielmente posible.

Červenka y Sgallová explican que es así por las diferentes motivaciones de los traductores rusos y los checos: mientras que en los rusos se trata de «un gesto soberbio de una vasta cultura literaria, que se adueña sin escrúpulos de una obra de la literatura extranjera, llevándola al campo de sus métodos, convenciones y experimentos nacionales [...]»¹¹⁸ (Červenka y Sgallová, 1995: 106), los traductores checos –muy pocos en comparación con los rusos– se aproximan a la obra extranjera con cierto respeto, tratando de reproducir y presentar sus rasgos específicos. Los traductores checos consideran su tarea cultural de una manera diferente: no quieren proyectar en la traducción su propia individualidad, sino que desean «que su cultura tenga a su “propio” Shakespeare, Pushkin, Mickiewicz.»¹¹⁹ (Červenka y Sgallová, 1995: 107). Y a su «propio» Calderón, añadimos.

3.5 Traducción de la rima

La rima es un recurso de la orquestación verbal canonizado tanto en el verso español como en el checo. En este capítulo nos vamos a concentrar en sus muestras concretas en el teatro de Calderón y en sus traducciones. No vamos a apoyarnos sobre el método cuantitativo como hicimos en el análisis del ritmo acentual,

118 «[...] sebevědomé gesto rozlehlé literární kultury, která si bez zábran přivlastňuje dílo slovesnosti cizí, vtaňující je do okruhu svých domácích postupů, konvencí a experimentů [...]»

119 «[...] aby jeho kultura měla „svého“ Shakespeara, Puškina, Mickiewicze.»

aunque también la rima se puede examinar con herramientas matemáticas: por ejemplo, Levý (1971: 271-278) propone un enfoque que se basa en los cálculos de probabilidad. Nosotros vamos a ofrecer más bien una reseña de las estrategias traductoras y su evolución.

La rima posee, según Hrabák (1978: 146), tres funciones: la semántica (las palabras unidas mediante la rima se ponen más de relieve que las demás palabras), la rítmica (la rima, por su posición, puede servir como una señal del final del verso) y la eufónica (en la rima se repiten los sonidos).

La rima ayuda a constituir el impulso métrico (en su función rítmica): el lector u oyente, al leer una serie de versos en que se repiten configuraciones de ciertos sonidos y que se unen según determinados esquemas, tiene una expectativa de que estas configuraciones y esquemas se sigan repitiendo. Por ejemplo, en el caso del romance, después de fijarse en la asonancia en los versos pares, supone el mismo tipo de asonancia también en los siguientes versos pares.

El traductor ha de tomar en cuenta todas las funciones de la rima, dependiendo de la «fuerza» de una u otra función en la obra de determinada lengua, género, época o autor. Por ejemplo, la poesía modernista destaca sobre todo la función semántica y eufónica, mientras que en el teatro del Siglo de Oro lo que importa es la función rítmica (factor mnemotécnico y factor constituyente de las formas estróficas, no estróficas y fijas), siendo el valor de la semántica un tanto debilitado.

Pero el traductor también tiene que saber bien para quién traduce. Estamos de nuevo con el problema del supuesto público: ¿Será el lector de una edición crítica o el espectador en el teatro? Además, el traductor subordina su traducción a cierto fin y, muchas veces sin percibirlo, a las tendencias de época.

El uso de la rima categorial se califica de manera distinta en el teatro del Siglo de Oro que en la época de hoy. Como advierte Domínguez Caparrós, «el recurrir a los paradigmas gramaticales, como el de la conjugación o el de la derivación, para encontrar una serie bien nutrida de terminaciones iguales, se tiene por artificio de rima excesivamente fácil.» (Domínguez Caparrós, 1993: 130). Veamos un ejemplo:

Menon	(...) que a todos os estime, y sólo a honraros el poder me anime.
Chato	Pues si hoy amigo, y no señor tenemos, Justo es que como amigos nos tratemos. ¿Cómo estáis? Y pues es cosa asentada que a un amigo no se ha de callar nada, y más cosas de pena y de cuidado, sabed que con Sirene estoy casado.

(La hija del aire)

- Menon (...)
 jenž ctí vás všechny rád,
 a moc svou chce jen vaší poctě dát.
- Chato Ne jak pán, jak druh nás všechny ctíte,
 jak s druhem zacházeti dovolíte.
 Jak daří se vám? Ježto jisté bývá,
 že ničeho druh druhu neukrývá,
 zvlášť co nás trídí, co nám strojí žal,
 tož vězte, Sirénu já za choť vzal.
 (*La hija del aire*, trad. Vrchlický, 1901)
- Menon (...)
 váš, Lysiasi, vás všech přirozeně
 a mám vás rád a vážím si všech stejně.
- Chato Žádněj pán dneska, takže si tím pádem
 Potřesem rukou jako s kamarádem.
 Tak jak se vede, hele? Kámošovi
 se všecko vždycky narovinu poví,
 zvlášť když ho tíží ňáká trampota.
 Mně nasadila chomout tahleta. –
 (*La hija del aire*, trad. Mikeš, 1998)

En el ejemplo de *La hija del aire* podemos observar que Calderón no se niega a emplear la rima categorial, recurriendo a su caso extremo que consiste en buscar la coincidencia entre los verbos de la misma conjugación: uno mediante rima los verbos «os estime» + «me anime» (ambos en subjuntivo y precedidos de un pronombre), «tenemos» + «tratemos» o las palabras «cuidado» + «casado» (aunque no se trata de la rima categorial en el sentido literal, porque la primera palabra es un sustantivo basado en la forma del participio y la segunda es el verbo en participio). Al dramaturgo del Siglo de Oro no le importa tanto la «originalidad» de la rima o las relaciones entre las palabras rimadas en el nivel de la función semántica, sino que más bien la emplea como recurso mnemotécnico y estructurante de la forma (silva).

Vrchlický es bastante fiel al original, imitando el mismo procedimiento, para intermediar la forma del original a su público, para mostrarle «cómo rima Calderón». Relaciona entonces los verbos «ctíte» + «dovolíte» o «bývá» + «neukrývá». Sin embargo, en la época contemporánea y en el contexto checo, semejantes rimas categoriales suenan ya apagadas y nos atrevemos a decir que en su propia poesía Vrchlický no las emplea con tanta frecuencia como en sus traducciones de Calderón (aunque para demostrarlo, habría que realizar un análisis estadístico comparativo).

En Mikeš también hallamos rimas categoriales: «přirozeně» + «stejně», ambos adverbios y «pádem» + «kamarádem», ambos sustantivos en caso instrumental. Pero estas dos rimas no suenan tan banalmente como las de Vrchlický (en la primera, las partes de las palabras que entran en rima no coinciden absolutamente). Las demás rimas: «Kámošovi» + «poví» y «trampota» + «tahleta» destacan por su expresividad y originalidad. Es obvio que Mikeš busca diferentes fines que Vrchlický: no le importa tanto intermediar, sino más bien divertir, provocar, innovar. Esta intención suya no se refleja solo en la rima, la percibimos ya en la expresión del personaje de Chato, quien habla en un estilo bastante vulgar en la traducción de Mikeš.

Los traductores que buscan la novedad en la rima tratan de evitar asimismo la rima apagada, «el empleo de palabras muy gastadas por haber sido frecuentemente usadas para rimar» (Domínguez Caparrós, 1993: 131). En Calderón no es nada raro encontrar la pareja «rey» + «ley». Por ejemplo, en la primera parte de *La hija del aire* esta combinación aparece dos veces (una vez en la jornada I, una vez en la II). En *El médico de su honra* encontramos la misma pareja tres veces (una vez en la jornada I, una vez en la II, en la III aparece en plural: «reyes» + «leyes»). Sin embargo, por ejemplo Bezděková, quien tradujo *Antes que todo es mi dama* en el año 1958, no se abstiene de rimar de la siguiente manera:

Innigo	Felix, jeho syn tu bydlí já ho mám jít navštívit. A víš, kde je jeho byt? V onom hostinci prý sídlí, (...) (<i>Antes que todo es mi dama</i> , trad. Bezděková, 1958)
--------	---

Las palabras «bydlí» y «sídlí» se acercan tanto en cuanto a su categoría, conjugación y significado que la rima es casi inaguantable. «Navštívit» y «byt» no coinciden en la categoría gramatical, pero semánticamente también se trata de una pareja bastante gastada. Esta solución traductora no está lejos del tópico calderoniano «rey» + «ley», pero es necesario tener en cuenta que las convenciones de la época y el público difieren en el caso de Calderón y en el de Bezděková.

Examinemos el problema de la extensión silábica de la rima. Según Levý (1998: 286) la rima bisílaba se considera como una norma en las lenguas con la mayoría de las palabras paroxítonas. Son por ejemplo el español, el italiano o el polaco. En ellas, la rima monosílaba se percibe como marcada. En cambio, las lenguas que tienen la mayoría del léxico oxítono –por ejemplo el inglés (en que prevalecen las palabras monosílabas) o el francés (en que el acento aparece en la última sílaba)– prefieren la rima monosílaba, sintiéndose la bisílaba como marcada. En las lenguas con el acento en la primera sílaba, como es el checo o el húngaro, los dos tipos de rima son equiparables.

A este respecto constata Levý que «si se traduce de una lengua con las posibilidades de rima limitadas (por ejemplo del inglés, italiano o español) a una lengua con una mayor posibilidad de elección, no tiene sentido limitarse al tipo de rima del original: el que en el inglés predominen las rimas monosílabas y en el italiano las bisílabas no depende de una libre elección del autor, sino que es una consecuencia de la dependencia de la rima en la lengua¹²⁰» (Levý, 1998: 287).

En los análisis del octosílabo y del endecasílabo hemos visto que Calderón en las secuencias examinadas de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* utiliza solamente los endecasílabos con la cláusula paroxítona, ya que los terminados en una palabra aguda se calificaban de mal gusto en la época. En cambio, en los octosílabos de los romances aparecen ya unos cuantos versos oxítonos (recordemos el romance con la asonancia oxítona en *El médico de su honra*, en que los versos agudos prevalecen) y en las redondillas su número crece notablemente: en la secuencia analizada de *El alcalde* incluso predominan.

Así, los traductores no vacilan al traducir las redondillas o el romance: pueden alternar los versos masculinos y femeninos sin correr algún riesgo, porque también en el original aparecen las dos variantes (oxítonas y paroxítonas). En el caso del endecasílabo la cuestión se complica un poco más y por tanto se observan ciertas discrepancias entre las traducciones: mientras que por ejemplo Vrchlický o Hořejší mantienen rigurosamente todos los versos femeninos en las silvas (pero no en las octavas reales), Mikeš y Pokorný alternan las cláusulas. Y no cometen ningún error, porque en el checo las cláusulas (y las rimas) femeninas equivalen desde el punto de visto estilístico a las masculinas.

La situación en la lengua checa es distinta de la española en la cláusula versal: si nos limitamos a medidas de dos tiempos, el verso femenino puede terminar ya con un grupo rítmico paroxítono, ya con un grupo de cuatro sílabas. El verso masculino puede tener una cláusula oxítona, pero también proparoxítona. Según Červenka (2006: 122), la probabilidad de aparición de la cláusula femenina paroxítona es de aprox. el 75 %, quedando el resto del 25 % para la superproparoxítona; en el caso de la cláusula masculina, la oxítona aparece teóricamente en un 20 % de los casos, mientras que mucho más probable es la proparoxítona (80 %). En el análisis de la redondillas traducidas por varios autores hemos demostrado que las cláusulas femeninas proparoxítonas efectivamente oscilan alrededor del 75 %, pero la frecuencia de las masculinas oxítonas crece bastante. Hemos explicado este hecho por el intento de los traductores de imitar la impresión de los versos oxítonos españoles.

120 «Když se překládá z jazyka s omezenými rýmovými možnostmi (např. z angličtiny, italštiny, španělštiny) do jazyka s většími možnostmi výběru, nemá smysl omezovat se na rýmový typ předlohy: to, že v angličtině převažují jednoslabičné rýmy a v italštině dvojslabičné, nezávisí na svobodném uvážení autorově, nýbrž je to důsledek vázanosti rýmu na jazyk.»

¿Qué relación tienen estas averiguaciones con la naturaleza de la rima en ambas lenguas? En el español la situación está bastante clara: la coincidencia normalmente (si no se trata de la rima intensa) se da a partir del último acento. Así, el verso oxítono posee una rima monosílaba, el paroxítono una bisílaba y el proparoquítono una trisílaba, dactílica. La coincidencia casi siempre empieza junto con el acento. En el checo, por otro lado, la correspondencia del principio de la rima con el último acento del verso no es automática:

Rodrigo	(...)	
	por la mañana estaré	<i>a</i>
	en la tal carbonería,	<i>b</i>
	en la tienda a mediodía	<i>b</i>
	y luego a la tarde iré	<i>a</i>
	al Rastro; de allí vendré,	<i>a</i>
	anocheciendo, al portal;	<i>c</i>
	y a las once, pese a tal,	<i>c</i>
	en la calle, si es que hay quien	<i>d</i>
	a una mujer quiera bien	<i>d</i>
	el rato que huele mal.	<i>c</i>
	<i>(El hombre pobre todo es trazas)</i>	

Rodrigo	Ráno letím k uhlří,	<i>a</i>
	v poledne jsem zase v krámě,	<i>b</i>
	odpoledne – je to správně?	<i>b</i>
	asi ve čtvrt na čtyři	<i>a</i>
	moje touha zamíří	<i>a</i>
	k vetešníkům. Po setmění	<i>c</i>
	budu hlídat vaše snění,	<i>c</i>
	s touhou hledět na vrata,	<i>d</i>
	za nimiž jste zajata!	<i>d</i>
	Kdo má ženskou, ten se změní!	<i>c</i>
	<i>(El hombre pobre todo es trazas, trad. Černý-Hvíždala, 1956)</i>	

Hemos elegido a propósito una décima en que abundan las rimas oxítonas y su traducción más o menos correspondiente: solo la rima *c* de Černý y Hvíždala no es masculina cuando en el original es así. En Calderón, las palabras que entran en rimas masculinas, «estaré» + «iré» + «vendré», «portal» + «tal» + «mal» y «quien» + «bien» son o bien monosílabas, o bien bisílabas y una es hasta trisílaba. Pero aun así, en todas el acento coincide con el principio de la rima. No es así en la traducción: los grupos rítmicos «k uhlří» + «na čtyři» + «zamíří» y «na vrata» + «zajata» todos son trisílabos, teniendo el acento en la primera sílaba. La rima, a pesar de ser masculina, no es oxítona como en el español, y la coincidencia además es bisílaba en *a* y trisílaba en *d*.

Si volvemos la mirada a los resultados del análisis de la acentuación en el tetrametro trocaico de las redondillas traducidas, podemos añadir otra explicación de una frecuencia de acentuación relativamente alta de la última posición fuerte en algunos traductores: estos tratan de buscar rimas con un efecto semejante al que tienen las rimas oxítonas de Calderón. El ejemplo sacado de Černý y Hvizďala representa el caso contrario a dicha intención, pero se trata solo de un caso ilustrativo, no disponemos de ningún análisis estadístico de su traducción. Veamos otro ejemplo, el de Hořejší y su traducción de *La vida es sueño*:

Segismundo	Nehas, co tě nepálí... Také tebe stihne trest, budeš-li se věčně plést do mých věcí. Třeba-li (...)
------------	---

(*La vida es sueño*, trad. Hořejší, 1938)

Hořejší imita la cadencia oxítona del original en la pareja «trest» + «plést». Para poder hacerlo, necesita de palabras monosílabas, así que su elección es mucho más limitada que la de Calderón (quien puede emplear en este lugar las palabras oxítonas de cualquier extensión silábica), ya que la probabilidad teórica de la aparición de un monosílabo en la última posición fuerte es de un 9% según la investigación de Červenka (2006: 121).

Sin embargo, las rimas masculinas oxítonas no son predominantes en ninguna de las traducciones analizadas: su frecuencia oscila alrededor del 45%, pero aun así la tendencia descrita es evidente si tenemos en cuenta que la frecuencia teórica es del 20%.

Levý dice que «la rima masculina suena en todas las lenguas más enérgica y fuertemente, da la sensación de una terminación más definitiva. La rima femenina suena más blanda, disueltamente, concluye el verso de una manera menos concreta¹²¹» (Levý, 1998: 289). Así que algunas formas estróficas con una organización fija cambian de efecto según la distribución de las rimas masculinas y femeninas. Levý da como ejemplo una forma de cuatro versos: si tiene el esquema *FMFM*, la estrofa se divide en dos dísticos cerrados y si tiene el esquema *MFMF*, la tendencia está invertida. Nosotros podemos observar algo parecido en las redondillas, cuya rima es *abba*: si la disposición es *MFFM*, la estrofa empieza y termina con un verso cerrado y en su centro se encuentran dos versos más abiertos; si es *FMMF*, en el centro se encuentra el dístico más cerrado. La configuración neutral es la *FFFF*, pero también hallamos casos de la *MMMM*, cuyos finales versales suenan bastante

121 «Mužský rým zní ve všech jazycích energičtěji, tvrději, působí dojmem definitivnějšího zakončení. Ženský rým zní měkčeji, rozplývavěji, méně určitě zakončuje verš.»

bruscamente. Comparemos las cuatro configuraciones en cuatro redondillas sacadas de *La vida es sueño*:

FFFF
Segismundo ¡Válgame el cielo, qué veo!
 ¡Válgame el cielo, qué miro!
 Con poco espanto lo admiro,
 con mucha duda lo creo.

FMMF
Segismundo Pero sea lo que fuere,
 ¿quién me mete en discurrir?
 Dejarme quiero servir,
 y venga lo que viniere.

MFFM
Segismundo ¿Yo despertar de dormir
 en lecho tan excelente?
 ¿Yo en medio de tanta gente
 que me sirva de vestir?

MMMM
Clotaldo Vuestra Alteza, gran señor
 me dé su mano a besar;
 que el primero le ha de dar
 esta obediencia mi honor.
 (*La vida es sueño*)

Las estrofas tienen diferentes efectos según la distribución de rimas femeninas y masculinas, pero a la hora de comparar estas configuraciones con las soluciones de Mikeš y Vrchlický nos damos cuenta de que los traductores componen las estrofas independientemente del original: la primera estrofa traducida por Vrchlický tiene la distribución *FFFF* y la tercera *MFFM* –igual que en Calderón– pero la segunda y la cuarta (ambas *FFFF*) difieren; Mikeš mantiene la misma configuración que Calderón solo en la tercera estrofa (*MFFM*), en las demás son distintas sus soluciones traductoras (primera *FMMF*, segunda *FFFF*, cuarta *MFFM*). Se trata de una estrategia común. No hemos encontrado ningún caso de una imitación absoluta del original respecto a la distribución de rimas femeninas y masculinas.

Detengámonos en otro gran tema «que ha producido tantos dolores de cabeza a los traductores extranjeros» (Bélič, 1999: 603): el de la rima asonante. En ella, la coincidencia se da solo en las vocales a partir de la última vocal tónica, mientras que en la consonante coinciden o equivalen tanto las vocales como

las consonantes a partir de la última vocal tónica¹²² (Domínguez Caparrós, 1993: 114–120).

La asonancia española se somete a ciertas convenciones: 1) En los diptongos y triptongos se toma en cuenta solamente la vocal, pero no la semivocal o semi-consonante, entonces riman por ejemplo las palabras «vengo» y «aprieto» o «causa» y «agua». 2) Las palabras esdrújulas pueden rimar con las llanas, pero en este caso no se atiende a la sílaba postónica de las esdrújulas: asuenan así por ejemplo las palabras «análoga» y «lata». 3) En la sílaba final de palabras llanas o esdrújulas equivale la vocal «i» a la «e» y la «u» a la «o», así que riman por ejemplo las palabras «lino» y «tifus» (Domínguez Caparrós, 1993: 122). La convención 3) se basa en la evolución de la lengua española, ya que la «i» en una sílaba átona tiene origen en la «e» del latín vulgar, al igual que la «u» evolucionó de la «o» latina. Dice Levý que «esta equivalencia se extiende también a las parejas de origen etimológico muy distinto¹²³» (Levý, 1998: 303).

Domínguez Caparrós afirma: «En ninguna de las literaturas románicas tiene la rima asonante la vitalidad que muestra en la poesía española, donde su uso conoce una historia ininterrumpida desde la poesía medieval a la contemporánea» (Domínguez Caparrós, 1993: 122). Añadimos que en la literatura checa tampoco se trata de un recurso muy común, aunque Levý admite que la asonancia es una forma básica de la rima popular checa, es corriente en la poesía checa y se basan en ella algunos tipos de la rima decanonizada (Levý, 1998: 306). Sin embargo, unas páginas más abajo confiesa que para el oído checo se trata de una rima poco intensa y difícilmente perceptible (Levý, 1998: 308).

La asonancia aparece en las obras de Calderón de la Barca en la forma más frecuente, la del romance. Una tirada de romance puede constar de cientos de versos, asonando los pares; la combinación vocálica es idéntica a lo largo de la tirada entera, en lo cual estriba otro problema para la traducción: en la poesía checa no es normal que rimen igualmente tantos versos en una serie sin variación, suena mecánico.

Černý (2008) se dedica a la traducción del romance al checo en la época del romanticismo: los poemas compuestos en esta forma se empiezan a traducir en la segunda fase del romanticismo checo, es decir, en los años 50 del siglo XIX, y los primeros autores que se encargan de la tarea son los hispanistas Václav Bolemír Nebeský (1818–1882), Josef Rodomil Čejka (1812–1862) y Josef Bojislav Pichl (1813–1888). Ya estos pioneros de la traducción del español se dan cuenta

122 En la distinción entre los conceptos de consonancia y asonancia estriba otra confusión terminológica (hemos enumerado algunas en el cap. 2.3.): en la versología checa la consonancia es una coincidencia o equivalencia solo de las consonantes, mientras que en la métrica española es la coincidencia o equivalencia tanto de las consonantes como de las vocales. Declaramos pues que bajo el término de «rima consonante» o «consonancia» entendemos el sentido que le da la métrica española.

123 «Tato ekvivalence se rozšiřuje i na dvojice, které mají etymologický původ zcela odlišný.»

de lo difícil que es la forma del romance. Admiten que el oído checo no está acostumbrado a la asonancia y ensayan varias soluciones: 1) traducen sin rima, 2) sustituyen la rima asonante del original por la consonante checa, 3) conservan la asonancia bisílaba como en el original, 4) la mayor parte de los romances traducidos por Nebeský, Čejka y Pichl mantiene la asonancia, pero todos los versos pares (rimados) son masculinos, asonando solo las vocales de la última sílaba (Černý, 2008: 135–139).

Veamos algunas soluciones traductoras dentro de nuestro corpus de obras de Calderón de la Barca. Hay que tener en cuenta que se trata de obras de teatro, no de colecciones de poemas, como en el caso examinado por Černý. Repetimos que la decisión del traductor depende del fin y del público de la traducción teatral (traducción textocéntrica vs. escenocéntrica, traducción destinada a la publicación en forma de libro vs. traducción para la puesta en escena, etc.)

Josef Král se da cuenta de la asonancia en *El mágico prodigioso*, pero la considera como difícilmente perceptible, entonces la rechaza. No obstante, regulariza la acentuación de sus versos: sustituye el octosílabo (verso silábico) utilizando el tetrametro trocaico (verso silabotónico). Así comenta Král su decisión: «Lo que el verso checo perdió no haciendo caso de asonancias, en cambio lo ganó gracias a la acentuación precisa.¹²⁴» (citado por Levý, 1996b: 58).

Disponemos de varias traducciones de Jaroslav Vrchlický en nuestro corpus, pero en ninguna de ellas emplea la rima en los romances de una manera sistemática. Él mismo dice en el prefacio de su versión de *La dama duende*: «Solo evité la asonancia; al oído checo o se pierde o más bien le parece una rima mala [...]»¹²⁵ (Vrchlický, 1899: 4). Es sorprendente que Vrchlický no enlace con las soluciones pioneras de Nebeský o Čejka, quienes experimentan con varias posibilidades de traducción de la asonancia, como ya hemos advertido más arriba. Según Černý (2008: 165) Vrchlický conoció sus traducciones, pero optó por la solución más fácil, es decir, sin rimas.

Sin embargo, a pesar de que la mayoría de los romances traducidos por Vrchlický resulta en versos sueltos, hemos encontrado varios pasajes que vale la pena comentar:

En el romance de la primera jornada de *La dama duende* aparece muchas veces la asonancia monosílaba en *-i*:

Cosme	a pan doktor Mira Mésqua
	Moh si práci uspořiti,
	dobře psanou komedii
	obohatit naši scenu;

124 «Co verš český nedbáním asonancí ztratil, na druhé straně přesnou přízvukost nabył.»

125 «Pouze asonanci jsem nechal padnouti; českému uchu se buď ztrácí anebo spíš často špatnému rýmování podobá [...]»

nesměla též Amarylis
 přirozeně tak v ní hráti,
 kejklířka že masopustu
 (jiní jsou to v době postní)
 odcházela, to ne jednou,
 ruce na rozbité hlavě.

(*La dama duende*, trad. Vrchlický, 1899)

Algunos versos asuenan en *-i* («uspořiti», «komedií», «Amarylis», «hráti», «postní»), en algunos incluso coinciden las dos últimas vocales (*i-i*: «uspořiti», «komedií», «Amarylis»), pero normalmente en este pasaje la asonancia es monosílaba. Además, la distribución de la rima es irregular, no aparece en todos los versos pares.

En *La hija del aire* Vrchlický a veces sustituye la asonancia por la rima consonante:

Tiresisas	Z jedné strany trouby s kotly, válečný to Marta hluk, z druhé strany flétny, písně, lichotný to lásky zvuk, slyším a co vpíjím uchem nesvorných těch zvuků sbor, chvátám, abych obdivoval, obou co vznítilo spor.
-----------	--

(*La hija del aire*, trad. Vrchlický, 1901)

En este pasaje los versos pares son masculinos (en el ejemplo todos son oxítonos, pero a continuación aparecen asimismo los proparoxítonos), coincidiendo en la rima consonante. La rima cambia, sus vocales y consonantes no se mantienen iguales o equivalentes a lo largo de la tirada entera («hluk» + «zvuk», «sbor» + «spor»). Esta manera de rimar es mucho más cercana al público checo aunque, por otro lado, se pierde lo específico del romance español. En otros romances de la misma traducción las rimas no aparecen.

No obstante, Vrchlický no utiliza las mencionadas soluciones muy sistemáticamente. Normalmente no emplea ningún tipo de rima en sus romances. Es sorprendente si tenemos en cuenta que Vrchlický es uno de los traductores que más recurren a la «fidelidad formal», tratando de transmitir a su público lo canónico de las piezas del dramaturgo español.

Los romances en las traducciones de *El alcalde de Zalamea* por Jan Červenka y Tůma y Schorsch; de *El médico de su honra* por Stankovský; y de *Antes que todo es mi dama* por Eva Bezděková tampoco riman.

Jindřich Hořejší tradujo tres obras de Calderón (*El alcalde de Zalamea*, *La dama duende*, *La vida es sueño*), pero en ninguna mantuvo la polimetría de manera texto-

céntrica y canónica. En *El alcalde* alterna prosa con pentámetros yámbicos, así que en este caso la forma del romance se pierde absolutamente. En *La vida* traduce los romances sin rima y las demás formas octosilábicas –originalmente rimadas según algún esquema fijo– las estructura de manera más o menos libre; con lo cual conserva la diferencia entre el romance y las demás formas (no rimada vs. rimada), pero ya se pierde, por ejemplo, la oposición entre las décimas, las quintillas y las redondillas. En *La dama duende* la situación resulta igual, pero, por ejemplo, en el principio del primer romance (en la jornada I) observamos el siguiente intento:

Don Manuel	Vida, Infant Baltasar už nedočká se o svých křtinách, v Madridě bych holdoval mu. A to všecko, že je pozdě, pro hodinu jednu pouhou!
Kosma	Hodinu po hodokvasu objevit se u tabule, to je, jak se říká, pane, přijít s křížkem po funuse. Proto nám to budiž, pane, Výstrahou a poučením: když jsme zmeškali už slavnost, nepropasme aspoň chvíli, střechu nad hlavou si najít... (<i>La dama duende</i> , trad. Hořejší, 1940)

Primero aparecen tres asonancias bisílabas en *a-u* («Baltasar už», «holdoval mu», «hodokvasu»), pero la tercera está en el verso impar. Luego asuenan dos versos en *u-e* («u tabule», «po funuse») y entre tanto aparece una rima idéntica en dos versos, («pane», «pane»). En el final observamos también varias asonancias monosílabas en *-i* («poučením», «chvíli», «najít»), pero tampoco se trata de la disposición regular del romance, en que las rimas están en los versos pares. Aparte de este caso, Hořejší normalmente no usa rimas asonantes ni consonantes en sus romances.

Podemos observar algo parecido en la traducción de *El hombre pobre todo es trazas* por Černý y Hvíždala. Sus romances aparecen normalmente sin rima, pero en algunos lugares los versos coinciden en una rima consonante:

Diego	Tváře měla jako růže, zmrzlá růže v jarním poli – ústa jako řada perel s lemem rubínových retů vydechují vůni květů.
-------	--

Ruce její lilie jsou,
ne, ne, snítky jasmínu –
ale to už pominu –

(*El hombre pobre todo es trazas*, trad. Černý-Hvížďala, 1956)

En el pasaje del ejemplo riman las palabras «retů» + «květů» y «jasmínu» + «pominu» en pareados, pero no se trata de un caso corriente. También en otros lugares de la traducción de Černý y Hvížďala aparecen algunos versos rimados en consonancia, de manera no sistemática. A veces se borra la diferencia entre el romance y las redondillas, ya que esta forma resulta en algunas series rimada como en el original, pero a veces también según el esquema *aabb* o incluso sin rima.

Por otro lado, dentro de nuestro corpus hay tres traductores que tratan de conservar la rima asonante del romance: son Jaroslav Pokorný, Miloslav Uličný y Vladimír Mikeš.

La traducción de *El alcalde de Zalamea* por Pokorný publicada en forma de libro en 1959 sigue con cierta exactitud la estructura formal del original, es por tanto una edición textocéntrica. En los romances, Pokorný conserva incluso las combinaciones de vocales que son posibles y frecuentes en checo: cuando Calderón emplea la asonancia en *-é-a* o *-í-a*, Pokorný usa las mismas vocales. En la última jornada Calderón tiene un romance en que los versos pares son todos oxítonos, asonando en la vocal *-á*; Pokorný traduce todos esos versos empleando las variantes masculinas (que tienen la misma extensión silábica que los versos oxítonos españoles) con la misma vocal asonante. Por otro lado, las combinaciones que en checo son difíciles de realizar (o sea, cuando la frecuencia de las vocales en las posiciones dadas en checo es baja) las sustituye con otras vocales: por ejemplo, donde Calderón emplea la asonancia en *-í-o*, Pokorný usa la combinación *e-e*.

Hay que mirar la problemática desde dos puntos de vista: primero, conservando la asonancia los traductores intentan presentar de manera fiel la forma original, hacen de intermediarios de lo específico del original al público checo, lo educan («los españoles riman así»); en una traducción textocéntrica, publicada en forma del libro, tiene su justificación. Segundo, en una representación teatral, el oído del espectador normalmente no es capaz de percibir la asonancia, así que hay que preguntarse si tiene sentido utilizarla en las adaptaciones teatrales. Veamos un ejemplo:

Don Lope	Éste es el alcalde, y es su padre.
Crespo	No importa en tal caso; porque, si un extraño se viniera a querellar, ¿no había de hacer justicia?

Calderón son muy frecuentes en las posiciones dadas de las palabras españolas, pero no de las checas; en cambio, la combinación que emplea Mikeš le permite ocupar el lugar de la cláusula de los versos pares con muchos sustantivos en plural («děti», «vědy», «věci»...), verbos en varias formas («kreslí», «cením», «měly»...), etc.

En *El médico de su honra* traducido por Mikeš nos encontramos con varias innovaciones que no se observan en las demás traducciones: el traductor cambia de combinaciones vocálicas a lo largo de la tirada.

Doña Mencía	Sí, señor. No os levantéis, deteneos; ved que no podéis estar en pie.
Don Enrique	Sí puedo, sí puedo. (<i>Sale don Arias</i>)
Don Arias	Dame, gran señor, las plantas que mil veces toco y beso, agradecido a la dicha que en tu salud nos ha vuelto la vida a todos. (<i>La vida es sueño</i>)
Doña Mencía	Manžel. Nevstávejte! Pamatujte na zranění. Postavit se nemůžete!
Don Enrique	Můžu! Můžu! Nic to není. (<i>Vejde don Arias</i>)
Don Arias	Ach, Výsosti, lepší se to? Stokrát padám na kolena, modlím se za tvoje zdraví, buď tu s námi, uzdrav se nám, žijem, jen když ty jsi živý. (<i>La vida es sueño</i> , trad. Mikeš, 2008)

La serie del primer romance del acto I asuena entera en *é-o*, como vemos en el ejemplo del original, pero Mikeš primero combina las vocales *e-i* y luego (con la entrada de don Arias) pasa a *e-a*. Cambia así el tono del romance y tiene consecuencias en la estructura de la polimétrica¹²⁶, pero por otro lado, la sucesión de tantas rimas equivalentes en una secuencia tan larga como es el romance puede causar cierta monotonía en el verso checo, que es lo que Mikeš evita con su solución.

126 En Calderón, si cambia la combinación vocálica de la asonancia, es siempre cuando empieza una serie nueva; este fenómeno se da por ejemplo entre actos, cuando uno termina con el romance y el nuevo empieza con la misma forma, pero de asonancia diferente.

La primera jornada termina con un romance que asuena en *-é*, es decir, se trata de una asonancia oxítona. Mikeš, igual que Pokorný, mantiene la rima masculina (pero no siempre oxítona), pero además va cambiando la vocal asonante: primero es la *-e* como en Calderón, luego pasa a la *-a*, la *-i* y al final, incluso, emplea la vocal *-u*.

En otros lugares, Mikeš utiliza la rima consonante en vez de la asonante:

Coquín	Jako by dnes večer hrálo Veličenstvo komedii Anděl král nebo Král anděl? No, abych ho roz dováděl, povím žert o jednom známém, který končí epigramem. (<i>El médico de su honra</i> , trad. Mikeš, 2008)
--------	---

Este romance tiene en Calderón la asonancia regular en *á-e*, mientras que Mikeš emplea de vez en cuando las rimas consonantes en pareados (lo cual vemos en el ejemplo) o de manera encadenada.

La traducción más reciente de Calderón es la que más experimenta con la rima asonante, aunque lleva a cierta deformación de la forma del romance (las diferentes secuencias no están traducidas de manera unificada). Esto demuestra que la cuestión de la asonancia en la traducción al checo todavía no está solucionada, todavía se están buscando caminos y esperamos que los futuros traductores sigan tratando de descubrir todas las posibilidades del idioma checo y no se contenten con soluciones fáciles.

3.6 Polimetría en las puestas en escena de *La vida es sueño* por Vladimír Mikeš

En este capítulo enlazamos con los dedicados 1) a la polimetría en el teatro de Calderón, comparado con su predecesor, Lope de Vega (cap. 2.2.), 2) a la historia de la traducción de Calderón al checo (cap. 3.1.) y 3) al análisis de *La vida es sueño* y de sus traducciones (segunda parte del cap. 3.2.). En el primer caso nos hemos concentrado en las preferencias de Lope y de Calderón en cuanto a los usos de formas estróficas, no estróficas y fijas para variadas situaciones dramáticas y en las diferencias entre los dos dramaturgos. En el segundo caso nos hemos ocupado de las soluciones de diferentes traductores, examinando si conservan o no la polimetría del original y de qué manera lo hacen. En el tercer caso hemos enfocado con más detalle *La vida es sueño* y sus traducciones, analizando primero la estructura formal de las dos piezas y examinando luego las estrategias de traducción.

Este capítulo se basa exclusivamente en la traducción de *La vida es sueño* por Vladimír Mikeš, que fue publicada en 1981 en la editorial Odeon (pero realizada ya mucho antes, como veremos), y sus versiones aplicadas en diferentes puestas en escena en los teatros checos.

Partimos de dos puntos de vista: 1) *La vida es sueño* es una obra polimétrica. En el capítulo 2.2. hemos mostrado que el uso de una u otra forma estrófica, no estrófica o fija siempre tiene su fundamentación: la estructura formal nunca puede separarse de la estructura interna; la forma estrófica, no estrófica o fija, por tanto, no es una mera decoración, sino que está íntimamente relacionada con los demás componentes de la obra. 2) *La vida es sueño* es una obra de teatro. Recuerdese la distinción de Drábek (2012) entre la traducción textocéntrica y escenocéntrica, presentada en el capítulo 2.4.: la textocéntrica conserva lo canónico de la obra (en nuestro caso, entonces, también la polimetría) mediante los equivalentes adecuados, mientras que la escenocéntrica se orienta a la puesta en escena. Sin embargo, esto no significa que la traducción textocéntrica no se pueda emplear en una representación y que la escenocéntrica no se pueda publicar en forma de libro (Drábek, 2012: 47–53).

La traducción de Mikeš publicada en 1981, en que se basan diferentes puestas en escena que vamos a analizar a continuación, la consideramos textocéntrica. En cuanto a la polimetría, Mikeš es bastante fiel al original: sus formas estróficas suelen coincidir con las del original de manera que tienen los mismos números de versos (las redondillas tienen cuatro versos, las quintillas cinco, las octavas ocho¹²⁷, las décimas diez), los metros tienen un número equivalente de sílabas¹²⁸ y el ritmo acentual correspondiente con las cadencias rítmicas originales pero adaptado al sistema de versificación silabotónico checo (octosílabos: tetrámetros trocaicos, heptasílabos: trímetros yámbicos, endecasílabos: pentámetros yámbicos), y las rimas coinciden respecto a la oposición entre la consonancia y asonancia. En las asonantes incluso a veces aparecen las mismas combinaciones vocálicas que en Calderón.

La traducción de Mikeš fue publicada –aparte de la primera publicación de 1981– también en el año 2008 en la editorial Artur, pero esta segunda versión no difiere mucho de la primera, aparte de una cantidad notable de errores de prensa. Sin embargo, Mikeš tradujo *La vida es sueño* ya mucho antes, en el año 1969. Según nos dijo el mismo traductor en una entrevista que le hicimos (12 de febrero de 2015; la entrevista entera se encuentra entre los apéndices), la primera traducción fue para el Teatro Nacional de Brno y se la pidió a Mikeš el director Ludvík Kundera. Sin embargo, la censura, que en la época de la normalización era bas-

127 Aunque a veces Mikeš renuncia a la precisión formal: por ejemplo en las octavas reales algunas estrofas no mantienen el número de ocho versos.

128 Sin embargo, también en este respecto nos encontramos con casos excepcionales, por ejemplo en las silvas traducidas por Mikeš, donde aparecen algunos (muy pocos) tetrámetros o hexámetros yámbicos; véase el capítulo 3.4.

tante estricta, prohibió la puesta en escena. Se realizaron unas cuantas funciones en el Teatro de E. F. Burian en Praga bajo la dirección de Evžen Sokolovský, pero después de poco también fueron prohibidas. Por último se planteaba publicarla en Odeon, pero hubo que esperar hasta el año 1981; las primeras representaciones después de que la obra fuera permitida de nuevo se realizaron en Cheb en 1985 y en el Teatro Realista de Zdeněk Nejedlý en 1986.

Así que el fin primario de la traducción era la puesta en escena, no la publicación. A pesar de ello es bastante fiel a la forma del original, como hemos constatado más arriba. Se trata de una traducción académica que refleja los valores canónicos del original.

La vida es sueño fue estrenada en la traducción de Mikeš varias veces: aparte de las primeras representaciones ya mencionadas ha habido puestas en escena por ejemplo en Zlín, Most, Brno, Hradec Králové, Ostrava, Pilsen y sobre todo en Praga.

Se ofrece una pregunta: ¿Qué consecuencias tuvo la traducción textocéntrica en las puestas en escena concretas? El primer problema que surge es que la obra es bastante larga y ningún teatro hoy día puede permitirse representar el texto entero. El recurso corriente entre los directores y dramaturgos es recortarlo; vamos a ocuparnos sobre esta problemática a continuación.

En el el archivo del Instituto de Arte - Departamento de Teatro en Praga es posible encontrar varias versiones de la traducción que sirvieron como texto para actores en algunas representaciones mencionadas; además, en uno de los casos el texto forma parte del programa que obtenían los espectadores de la función y uno fue publicado en una antología. El objeto de nuestro análisis fueron los textos de las siguientes representaciones:

- Teatro Realista de Zdeněk Nejedlý, Praga (1986¹²⁹). (Calderón de la Barca, 1986)¹³⁰.
- Teatro Nacional Moravskoslezské de Ostrava (2002); programa. (Calderón de la Barca, 2002)
- Teatro U Stolu, Brno (2003); antología *Texty II*. (Calderón de la Barca, 2006)
- Teatro Disk, Praga (2005). (Calderón de la Barca, 20-)
- Teatro de Josef Kajetán Tyl, Pilsen (2011). (Calderón de la Barca, 2011)

En estos textos nos concentramos en varias secuencias (o partes de ellas), cada una representando una forma estrófica o no estrófica concreta:

- Silvas: acto I, vv. 1-102.
- Décimas: acto I, vv. 103-172.
- Romance: acto I, vv. 273-474.
- Quintillas: acto I, vv. 475-599.

129 Las fechas indican el año del estreno, no de la publicación.

130 Las referencias entre paréntesis remiten a las adaptaciones tal como las recogemos en la lista de bibliografía primaria. Las fechas de publicación pueden ser diferentes de las de estreno.

3.6 Polimetría en las puestas en escena de la traducción de *La vida es sueño* por ...

- Redondillas: acto II, vv. 239–354.
- Octavas: acto III, vv. 241–304.

El resultado de la reducción por parte de los directores o adaptadores se puede observar en la siguiente tabla:

	Original	Odeon, 1981	RDZN, 1986	Plzeň, 2011	DISK, 2005	Ostrava, 2002	U Stolu, 2003
Silvas	102	105	52	65	37	47	0
Décimas	70	70	50	32	22	45	24
Romance	202	202	122	130	109	90	71
Quintillas	125	125	84	84	80	67	56
Redondillas	116	116	81	80	94	80	65
Octavas	64	56	49	46	39	36	43

Tabla XXIII: Número de versos de diferentes secuencias analizadas de *La vida es sueño*, de la traducción por Mikeš publicada en Odeon (1981) y de varios textos de representaciones en teatros checos.

Los datos en la tabla representan el número de versos de diferentes secuencias. Vemos que, por ejemplo, la secuencia de silvas en el original tiene 102 versos, Mikeš incluso la amplió, pero en las representaciones este número fue reducido más o menos a la mitad, en el teatro Disk a un tercio y en el teatro U Stolu fue incluso suprimida la secuencia entera.

Para conservar la estructura estrófica a la hora de reducir el texto, y eso sobre todo en las estrofas más complejas como son las redondillas, las quintillas, las octavas o las décimas, la única solución que se nos ocurre (sin la necesidad de traducir la obra de nuevo) sería tachar algunas estrofas enteras, como en el siguiente ejemplo:

	Original	Odeon, 1981	Disk, 2005
Astolfo	Bien al ver los excelentes rayos, que fueron cometas, mezclan salvas diferentes las cajas y las trompetas, los pájaros y las fuentes;	Krásně šlehají ty blesky, zářící jak létavice, jako kdyby v salvách třesky plameny a holubice s trubkami: jak hrají hezky!	Krásně šlehají ty blesky, zářící jak létavice, jako kdyby v salvách třesky plameny a holubice s trubkami: jak hrají hezky!
	siendo con música igual, y con maravilla suma, a tu vista celestial, unos, clarines de pluma, y otras, aves de metal;	a hudba se tiše vrací, to je hrané na pápěří. Ó, ty stojíš za tu práci: jedny jsou polnice z peří a druhé kovoví ptáci.	

3 Tercera parte: análisis

y así os saludan, señora, como a su reina las balas, los pájaros como a Aurora, las trompetas como a Palas, y las flores como a Flora;	Tak vás pozdravují v chóru královně platí ten halas, ptáci pějí pro Auroru, pro trubky jste jejich Pallas, květy ve vás vidí Flóru,	Tak vás pozdravují v chóru královně platí ten halas, ptáci pějí pro Auroru, pro trubky jste jejich Pallas, květy ve vás vidí Flóru,
--	---	---

En el ejemplo vemos tres quintillas, estrofas que tienen cinco versos octosílabos con rima consonante *ababa*; el esquema de la rima a veces cambia en esta secuencia, pero no en nuestro ejemplo. La traducción de Mikeš respeta la forma y las tres estrofas las traduce empleando tetrámetros trocaicos con rima consonante equivalente a la del original. Al director Pavel Khek del teatro U Stolu digamos que no le vino bien la segunda estrofa o la consideró prescindible, motivado por la necesidad de reducir el texto, de forma que la tachó entera y no alteró la cadena estrófica.

Sin embargo, en la mayoría de los casos la forma no se respeta. Según las palabras del propio traductor Vladimír Mikeš (entrevista del 12 de febrero de 2015; la entrevista entera se encuentra entre los apéndices), los actores e incluso los directores frecuentemente ni siquiera se dan cuenta de que el drama está escrito en verso; solo pocas veces el traductor fue invitado a los ensayos para la consulta.

El resultado de ello son graves alteraciones de la forma estrófica; vamos a presentarlas a continuación en algunos ejemplos:

	Original	Odeon, 1981	Disk, 2005
Clot.	Todos os cubrid los rostros; 8- que es diligencia importante 8a mientras estamos aquí 8- que no nos conozca nadie. 8a	A pozor, nesmí vás poznat: 8- nejmenovat, zakrýt tváře, 8a zvýšit bdělost, ostražitost, 8- a železnou kázeň, jasně! 8a	A nikoho nejmenovat, 8- zakrýt tváře, zvýšit bdělost! 8-
Clarín	¿Enmascaraditos hay? 8-	To je ale maškaráda. 8-	To je ale maškaráda. 8-
Clot.	¡Oh vosotros, que ignorantes 8a de aqueste vedado sitio 8- coto y término pasasteis 8a contra el decreto del Rey, 8- que manda que no ose nadie 8a	Co tu děláte? Vy, zdá se, 8a nevíte, že tady platí 8- přísné nařízení krále: 8a do tohoto prostoru je 8- vstup zakázán, žádné ale, 8a	Nevíte, že tady platí 8- přísné nařízení krále? 8a Vstup zakázán, žádné ale, 8a

Comparando el original con la traducción de Mikeš podemos apreciar una imitación formal bastante fiel. El traductor sustituye los versos octosílabos del romance por el tetrámetro trocaico y la rima la distribuye de modo igual que Calderón: asonancias en los versos pares; los impares quedan sueltos. El número de versos es el mismo. A esta fidelidad formal acaso se somete la expresión del sentido mismo, que resulta un poco modificado. Se ve bien en los primeros cuatro versos: en el original, Clotaldo manda a sus soldados que se cubran los rostros y que es importante que no les conozca nadie; el Clotaldo de Mikeš termina con

el mismo mensaje ya en el segundo verso y luego tiene que añadir la información nueva de vigilancia y disciplina que en el original no está.

La adaptación del teatro Disk reduce los primeros cuatro versos a dos, abreviando la información dicha por Clotaldo, por lo que se acerca más al original en cuanto a la cantidad de órdenes que les da Clotaldo a sus soldados. Por otro lado, se cancela la asonancia en el segundo verso, porque las palabras «zakrýt tváře», donde «tváře» forma parte de la rima, fueron desplazadas al principio del mismo verso y el lugar de la rima lo ocupa la palabra «bdělost», trasladada del verso tercero. La segunda rima asimismo queda cancelada, ya que el verso «a železnou kázeň, jasně!» está suprimido entero, al igual que el verso «Co tu děláte? Vy, zdá se,». Falta pues tres rimas, dos de ellas suprimidas por reducción, una por modificación del verso. En los últimos dos versos, sin embargo, hay dos rimas seguidas y falta el verso suelto, lo cual es también consecuencia de la reducción del penúltimo verso de la versión de 1981.

No obstante, en los romances las modificaciones no tienen consecuencias tan graves, porque la rima asonante es poco perceptible para el oído checo y la estructura es bastante simple.

En el caso de las redondillas tampoco registramos muchas modificaciones que causen serias alteraciones formales, porque esta forma estrófica tiene una estructura más familiar al oído checo: según Ibrahim et al. (2013: 91), las estrofas de cuatro versos son las más frecuentes en la poesía checa; la distribución de rimas *abba* es más reciente y no tan frecuentemente empleada como por ejemplo la *abab*, pero a pesar de ello es una estructura conocida y cultivada por los poetas checos. Por lo tanto, opinamos que los directores y adaptadores perciben esta forma estrófica y tratan de conservarla.

Solo pocas veces aparece alguna estrofa de redondillas con el esquema de rimas transformado:

	Original	Odeon, 1981	RDZN, 1986
Segismundo	¡Válgame el cielo, qué veo!	Co vidím, na co to sahám?	Co to vidím, nač to sahám? <i>8a</i>
	¡Válgame el cielo, qué miro!	Bože můj, jsem naživu?	Bože můj, já věřit váhám... <i>8a</i>
	Con poco espanto lo admiro,	Neláká to k obdivu,	
	con mucha duda lo creo.	Víc než věřím, věřit váhám.	
	¿Yo en palacios suntuosos?	Já v nádherné komnatě?	Já v nádherné komnatě? <i>8b</i>
	¿Yo entre telas y brocados?	Já obskakován a v kruhu	
	¿Yo cercado de criados	olivrejovaných sluhů?	
	tan lucidos y briosos?	Já v hedvábí, v brokátě?	V hedvábí a v brokátě? <i>8b</i>

Mikeš conserva la disposición de rima del original, *abba*, mientras que el Teatro Realista de Zdeněk Nejedlý la transforma de manera que quita los dos últimos versos de la primera redondilla y dos versos centrales de la segunda, quedando

como resultado una estrofa de cuatro versos con rima pareada (*aabb*). También podemos observar que el ritmo trocaico se regulariza en la adaptación de RDZN, en comparación con la traducción de Mikeš.

En las silvas los versos se reúnen normalmente en parejas (verso breve + verso largo; o verso largo + verso breve; o dos versos largos), la rima es normalmente pareada, por lo tanto, en este caso, las modificaciones tampoco causan muchas alteraciones formales. El verdadero problema surge con las estrofas más complejas:

	Original	Odeon, 1981		
Segismundo	Sólo quisiera saber, <i>8a</i> para apurar mis desvelos <i>8b</i> (dejando a una parte, cielos, <i>8b</i> el delito de nacer), <i>8a</i> qué más os pude ofender, <i>8a</i> para castigarme más. <i>8c</i> ¿No nacieron los demás? <i>8c</i> Pues si los demás nacieron, <i>8d</i> ¿qué privilegios tuvieron <i>8d</i> que yo no gocé jamás? <i>8c</i>	Jedno chtěl bych vědět jen, <i>8a</i> když nemám už na vybranou, <i>8b</i> vědět (a nechávám stranou <i>8a</i> ten přečin, že vůbec jsem), <i>8b</i> v čem jsi mnou víc uražen, <i>8a</i> že jsem trestán víc než druzí, <i>8c</i> v narození moji druzi. <i>8c</i> Proč se jim dostává výsad, <i>8d</i> a já mám jak rána hnisat, <i>8d</i> zrozený pro větší hrůzy? <i>8c</i>		
RDZN, 1986		ND Moravskoslezské, 2002	U Stolu, 2003	
Jedno chtěl bych vědět jen, <i>8a</i>	Jedno chtěl bych vědět jen, <i>8a</i> když nemám už na vybranou, <i>8b</i> vědět, a nechávám stranou <i>8b</i> ten přečin, že vůbec jsem, <i>8a</i> v čem jsi mnou víc uražen, <i>8a</i> že jsem trestán víc než jiní , <i>8;b?</i> co se taky narodili? <i>8;b?</i> Proč jim dostává se výsad <i>8c</i> a já mám jak rána hnisat, <i>8c</i> zrozený pro větší hrůzy? <i>8-</i>	Jedno chtěl bych vědět jen, <i>8a</i> když nemám už na vybranou, <i>8b</i> vědět, a nechávám stranou <i>8b</i> ten přečin, že vůbec jsem, <i>8a</i> v čem jsi mnou víc uražen, <i>8a</i> že jsem trestán víc než jiní , <i>8;c?</i> co se taky narodili? <i>8;c?</i>	Jedno chtěl bych vědět jen, <i>8-</i> proč jsem trestán víc než druzí? <i>8a</i> Proč se jim dostává výsad, <i>8b</i> a já mám jak rána hnisat, <i>8b</i> zrozený pro větší hrůzy? <i>8a</i>	

En estos ejemplos de tres adaptaciones es posible observar una notable indiferencia hacia la forma: en el original se trata de décimas dichas por Segismundo, el principio de su famoso soliloquio de índole filosófica. La décima es una estrofa elegida cuidadosamente por Calderón para transmitir el mensaje. Su estructura compleja se adecua al ornamentalismo barroco y no es una mera decoración caprichosa, sino que lleva su propio significado semántico. Mikeš entiende la forma así y traduce todas las décimas exactamente con el mismo esquema de rimas, conservando el número de versos y sustituyendo el metro español octosílabo por el equivalente checo.

Los directores, motivados otra vez por la necesidad de brevedad, claridad y «digestibilidad» por el espectador contemporáneo, reducen los versos que «no les vienen bien» o están «de más». Así, en la muestra del Teatro Realista de Zdeněk Nejedlý, quedan siete versos de los diez y el esquema de rimas es *aabbcc*; el último verso queda suelto (en una forma en que todos los versos vienen siempre entrelazados); los dos versos que riman con el último en Mikeš, resultan modificados en la adaptación. En la versión del Teatro Nacional de Ostrava, que parte además de la publicación de Odeon también del texto del Teatro Realista, podemos ver la reducción por el final de la estrofa, que se queda también con siete versos. La última muestra, la del Teatro U Stolu en Brno, resulta cortada a cinco versos: el primero es suelto y los cuatro siguientes parecen una redondilla.

	Original	Odeon, 1981
Basilio	Poco reparo tiene lo infalible, Y mucho riesgo lo previsto tiene; si ha de ser, la defensa es imposible, que quien la excusa más, más la previene. ¡Dura ley! ¡Fuerte caso! ¡Horror terrible! Quien piensa que huye el riesgo, al riesgo viene, con lo que yo guardaba me he perdido; yo mismo, yo mi patria he destruído.	Do budoucnosti vidět je tak hrozné, když to, co má být, nevyvrátí nic, a nezbytnému nikdo nevyklouzne, a když je přijme, předejde mu víc, ty náhodo, zákone, trpký hrozne, kdo nebezpečí prchá, jde mu vstříc. Teď padám pod tím, čemu jsem se přičil, a nejen sebe, já i zemi zničil.
	RDZN, 1986	ND Moravskoslezské, 2002
Basilio	Předvídat budoucnost - jak je to hrozné, když co má být, už nevyvrátí nic. z toho, co nutné , nikdo nevyklouzne - spíš když to přijme, předejde mu víc. Zákone schválnosti, ty trpký hrozne! kdo nebezpečí prchá, jde mu vstříc. Teď padám pod tím, čemu jsem se přičil, a nejen sebe, já i zemi zničil.	Předvídat budoucnost, jak je to hrozné. z toho, co má být , nikdo nevyklouzne. Teď padám pod tím, čemu jsem se přičil, a nejen sebe, já i zemi zničil.
	U stolu, 2003	Plzeň, 2011
Basilio	Do budoucnosti vidět je tak hrozné, a když to, co má být, nevyvrátí nic, 11sil. a nezbytnému nikdo nevyklouzne, kdo nebezpečí prchá, jde mu vstříc. 10sil. Teď padám pod tím, čemu jsem se přičil, a nejen sebe, já i zemi zničil.	Do budoucnosti vidět je tak hrozné, Teď padám pod tím, čemu jsem se přičil, a nejen sebe, já i zemi zničil.

En este ejemplo de una de las estrofas de octavas, se observa que Mikeš otra vez mantiene la estructura del original, con la excepción de combinar los versos femeninos con los masculinos: los endecasílabos de Calderón son exclusivamente

paroxítonos (véase el capítulo 3.4.); rima según el esquema *ABABABCC*. En el Teatro Realista de Zdeněk Nejedlý el texto resulta bastante adaptado, pero la estructura de la octava queda conservada. Sin embargo, en los demás ejemplos faltan algunos versos: en la versión del Teatro Nacional Moravskoslezské de Ostrava, que parece influida por la de RDZN, quedan solo cuatro versos de rima *AABB*. En el caso de la adaptación del teatro *U stolu* el director tachó dos versos de manera que el resto rima según el esquema *ABABCC* (que se acerca al de la octava), pero además aumentó el segundo verso, así que tiene 11 sílabas y no es compatible con su pareja que se queda con 10. En el teatro de Pilsen la estrofa tiene solo tres versos, el primero no tiene rima.

En los ejemplos presentados más arriba hemos mostrado cómo los directores y dramaturgos de varios teatros modifican el texto traducido de *La vida es sueño*. La indiferencia hacia la versificación es muy llamativa, pero más que criticar es importante preguntarse: ¿tiene algún sentido que las obras polimétricas se representen en verso? ¿No sería más conveniente traducirlas en prosa?

A la práctica de la traducción teatral checa y su empleo en las representaciones seguro le sería de provecho el procedimiento del que habla Drábek (2012: 282): «Crear dos versiones de las piezas clásicas: una destinada para el teatro y la segunda para la publicación libresca¹³¹». La versión meramente teatral tendría que ser compuesta de tal manera que las eventuales reducciones no alterasen la consistencia de las formas originales.

131 «Vytvářet u klasických dramát dvě verze: jednu určenou pro divadlo, druhou pro knižní vydání.»

CONCLUSIONES

En los capítulos precedentes hemos tratado la problemática de la traducción del verso de Calderón de la Barca al checo desde varios puntos de vista: después de una parte teórica –en que hemos presentado los conceptos fundamentales para poder realizar nuestros análisis (el tema de la polimetría, la teoría del verso estructuralista, los problemas de la traducción teatral)– hemos profundizado en diferentes áreas de la mencionada problemática mediante estudios que a primera vista pueden resultar un tanto dispersos, fragmentados:

El primero (3.1.) se dedica a la presentación de los traductores de las obras calderonianas¹³², cuyas traducciones hemos recogido en el corpus dividido en dos partes: una principal (*El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*) y otra auxiliar (seis obras). A todos los traductores les hemos dedicado algunos párrafos en los que hemos descrito brevemente sus estrategias de traducción, concentrándonos sobre todo en la cuestión del mantenimiento de la forma del original (polimetría, rimas, etc.) El resultado es un esbozo cronológico, que empieza con los pioneros de la traducción calderoniana encabezados por el poeta y traductor Jaroslav Vrchlický, a continuación presenta a los personajes del periodo de entreguerras como Antoinín Klášterský o Jindřich Hořejší, y se concluye con los traductores contemporáneos como Miloslav Uličný o Vladimír Mikeš.

En el siguiente capítulo (3.2.) nos hemos centrado en las dos obras más traducidas al checo (*El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño*). Primero hemos analizado

132 Pero solo de las obras traducidas más de una vez; tampoco hemos recogido los autos sacramentales en el corpus. Hemos procedido así para que el corpus no fuera demasiado extenso y además para poder comparar las traducciones entre sí. Para completar el panorama de la traducción calderoniana checa, recomendamos el trabajo de Miloslav Uličný (2005): *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*, parte 6.0., «Teatro español». En su final se halla también una bibliografía exhaustiva de las traducciones teatrales del español al checo.

la polimetría de las dos piezas y luego hemos dedicado la atención a sus traducciones al checo: son de diferentes tipos, desde las traducciones textocéntricas muy precisas en cuanto a la forma versal, hasta las adaptaciones muy libres (Jindřich Hořejší y su *El alcalde de Zalamea*, en que alternan pasajes en prosa con tiradas en pentámetros yámbicos). Mediante este capítulo hemos mostrado la variedad de soluciones y hemos advertido que lo fundamental a la hora de traducir alguna obra teatral es determinar el fin y el público al que se orienta la traducción.

Los capítulos 3.3 y 3.4. son puramente versológicos: hemos profundizado en ellos en la problemática de la relación del metro y el ritmo tanto en el original como en las traducciones (de *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*). En el capítulo 3.3. hemos analizado primero el octosílabo de Calderón y luego el tetrámetro trocaico de las traducciones, en el 3.4. hemos hecho lo mismo con el endecasílabo y el heptasílabo calderonianos y sus equivalentes checos: el pentámetro y el trímetro yámbicos. En los dos capítulos nos hemos limitado solamente a las traducciones en que se emplean estos equivalentes para poder comparar su ritmo. Mediante los análisis estadísticos verticales y horizontales hemos trazado una imagen del verso de Calderón –que pertenece a dos sistemas de versificación: silábico (octosílabo, heptasílabo) y silabotónico (endecasílabo)¹³³– en cuanto a su variación rítmica; esta se nota sobre todo en los versos de arte menor, es decir, silábicos o, como establece Volek (1970), dinámico-clausulares: la cláusula¹³⁴ crea un campo dinámico específico en el interior del verso debido al acento principal en la penúltima sílaba; gracias a la tensión entre este acento fijo, constante, y los demás, distribuidos más o menos libremente, el octosílabo español consigue una rica variabilidad y flexibilidad que en el caso del tetrámetro trocaico checo es impensable. En el endecasílabo ya observamos cierto silabotonismo. Estos versos de arte mayor se basan en el modelo italiano: son o bien de tipo *a maiori*, o bien *a minori*, pero siempre tienen un claro eje yámbico, destacado por los acentos en las sílabas 6ª y 10ª o 4ª, 8ª y 10ª, respectivamente. El heptasílabo aparece en las silvas, combinado con el endecasílabo. Hemos descubierto que la presencia de este verso de arte menor tiene influencia en el ritmo del endecasílabo: según el análisis estadístico, este se acentúa más frecuentemente en la sexta sílaba que el endecasílabo de octavas reales (en esta forma estrófica no aparece en combinación con otro metro).

En las dos partes de los capítulos 3.3. y 3.4. dedicadas al verso checo primero hemos presentado el tetrámetro trocaico, y después el pentámetro (y el tríme-

133 Aunque, como hemos apuntado ya en el capítulo 2.3., no es posible considerar estos sistemas como aislados: hay cierto *continuum* entre ellos y en cada lengua se constituyen basándose en diferentes plataformas prosódicas.

134 Otra vez recordamos que en este estudio utilizamos el término cláusula en el sentido que la da la teoría del verso moderna (el final del verso). En la métrica española tradicional se llama así el pie métrico.

tro) yámbico checos, respectivamente, que se suelen utilizar como equivalentes al octosílabo y al endecasílabo (el heptasílabo), respectivamente. El problema del tetrámetro trocaico es que se trata de un metro silabotónico y algunos traductores tienden a distribuir sus acentos como es debido, es decir, acentuando las posiciones impares y desacentuando las pares. Pero este procedimiento tiene graves consecuencias en la coloquialidad del verso: como el tetrámetro trocaico es bastante corto, la acentuación trocaica regular en él suena de manera muy monótona y no conviene a la dicción teatral. Un verso así pierde la vivacidad, flexibilidad y dinamismo que tiene el octosílabo calderoniano (en que además se da la sinalefa y las palabras no se separan mediante la oclusión, lo cual apoya el mencionado dinamismo). Consideramos las soluciones de Pokorný y, sobre todo, la de Mikeš como más acertadas rítmicamente: estos traductores de *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño* varían el ritmo del tetrámetro trocaico de manera que en algunos versos alteran la regularidad trocaica y actualizan así la expresión, hacen los conjuntos compuestos en redondillas, romance, décimas y quintillas más variados, vivos. En el pentámetro yámbico la situación es diferente, porque también el endecasílabo del original tiende a una mayor regularidad en cuanto a la distribución de acentos, así que en este caso el equivalente checo no contrasta tanto con su modelo: en las octavas reales o silvas es apropiado que los versos suenen de una manera más solemne, grave, hasta patética. En el análisis de este metro además nos hemos centrado en las posibilidades del principio versal («puramente yámbico» o «dactílico») y del final masculino: el traductor puede matizar el verso gracias a estos recursos.

En el capítulo 3.5. hemos estudiado la rima y sus tres funciones (eufónica, rítmica y semántica) que el traductor debe tener en cuenta a la hora de traducir las obras de Calderón. A continuación hemos profundizado en la problemática de la traducción de la asonancia en los romances: ¿es más conveniente dejar los versos sueltos, sustituir la rima asonante por la consonante o mantener la asonancia? Hemos ofrecido un panorama de soluciones en que todas esas opciones están representadas. En los traductores más jóvenes –Uličný, Mikeš y Pokorný– quizá sorprende el hecho de que mantienen la asonancia, los dos últimos incluso utilizan las mismas combinaciones de vocales que Calderón. Esta precisión contrasta con el ritmo bastante libre de sus tetrámetros trocaicos (ante todo de los de Mikeš).

El capítulo 3.6. es una especie de síntesis, que se centra solamente en la traducción de *La vida es sueño* por Vladimír Mikeš. Como hemos mostrado en los capítulos precedentes, Mikeš es rítmicamente más libre que los demás traductores. Sin embargo, en cuanto a la polimetría, la mantiene bastante precisamente. El resultado es una traducción textocéntrica que respeta lo canónico de la forma calderoniana. La obra fue representada varias veces en su traducción en diferentes teatros checos, pero los directores o adaptadores modificaron el texto de manera que la forma del original resulta alterada. En algunas formas esta modificación no

tiene consecuencias tan graves (romances, redondillas), en otras sí: por ejemplo, la octava real es una estrofa cerrada y muy compleja y si el director tacha uno o más versos (y nosotros sabemos que de vez en cuando tiene que hacerlo, porque la obra entera es por su longitud irrepresentable en las condiciones teatrales contemporáneas), su estructura se viene abajo.

Para concluir este estudio nos atrevemos a proponer varias soluciones de traducción: omitimos ahora la traducción libresca, cuyo fin es hacer de intermediario de los aspectos canónicos de Calderón. Nos limitamos a proponer principios de una traducción escenocéntrica, representable, pero al mismo tiempo respetuosa con el juego polimétrico.

En cuanto al ritmo del verso, insistimos que hay que tener en cuenta la evolución de la versificación checa: cuando Vrchlický traducía las obras de Calderón, el sistema silabotónico checo moderno era un fenómeno bastante reciente: lo introdujo Josef Dobrovský a finales del siglo XVIII (Dobiáš, 2010: 513–514), pero durante todo el siglo XIX esta versificación se desarrolla y, además, no linealmente; basta con mencionar el intento de Šafařík y Palacký de establecer el sistema cuantitativo en 1818 (Ibrahim et al., 2013: 108). Así que Vrchlický (o Červenka, Stankovský, etc.) traduce a Calderón en una época cuando el silabotonismo sí es un sistema prestigioso y predominante en la literatura checa, pero el contexto es muy diferente del de la época de Mikeš (o Pokorný, Uličný, etc.), unos cien años más tarde. El siglo XX está dominado por el verso libre y el silabotonismo ya se percibe como marcado. También el verso de los traductores modernos se libera, se desregulariza la acentuación, como hemos podido observar en los capítulos 3.3. y 3.4., aunque no suele desviarse mucho del marco silabotónico.

Nuestra propuesta es seguir liberando el verso, porque en el teatro de nuestra época se requiere sobre todo la coloquialidad, naturalidad en la expresión (si dejamos aparte el teatro experimental, poético, etc.); el verso debe privarse de excesiva regularidad. En cuanto al equivalente del octosílabo, el tetrametro trocaico es oportuno, pero tiene muchas desventajas en comparación con su modelo: como es bastante corto, la acentuación regular trocaica lleva a cierta monotonía, a veces hasta insoportable. En cambio, el octosílabo es, rítmicamente, muy flexible, dinámico. Proponemos seguir el procedimiento de Mikeš, quien no se abstiene de utilizar de vez en cuando los versos dactílicos (por ejemplo, 10010010), poner el acento de un polisílabo en una posición débil (por ejemplo, 01001010) o yuxtaponer dos o más sílabas tónicas (por ejemplo, 10110010). Incluso es recomendable desregularizar el factor silábico: si se añade o quita un pie a algún verso (pero conservando el curso trocaico), la serie se hace más ligera y viva.

Por otro lado, el pentámetro yámbico como equivalente del endecasílabo puede mantener cierta regularidad en la distribución de acentos. Así contrastaría mejor con los versos cortos compuestos según nuestra propuesta. El traductor

también puede aprovecharse del productivo recurso de alternar los principios versales «puramente yámbicos» y «dactílicos». Asimismo es favorable alternar las cláusulas femeninas y masculinas, a pesar de que en Calderón los finales versales suelen ser paroxítonos (solo excepcionalmente son oxítonos).

Si el traductor quiere conservar la polimetría también en las puestas en escena, tiene que pensar en la flexibilidad de las formas estróficas, no estróficas y fijas. Empecemos con la más frecuente, el romance: se trata de la forma más neutral, menos marcada, Calderón la utiliza para toda variedad de situaciones. Proponemos liberar el ritmo de su verso o incluso sustituir, experimentalmente, el verso por prosa. De esta manera se destacaría la diferencia entre el romance y las demás formas compuestas en tetrametros trocaicos. En una traducción libresca o textocéntrica este procedimiento sería impensable, pero en una adaptación destinada directamente a la puesta en escena opinamos que podría ser provechoso.

Como el público checo no tiene mucha conciencia de las estrofas españolas tradicionales, difícilmente reconoce la diferencia entre la décima y la quintilla: simplemente dicho, la décima parece dos quintillas juntas y aunque las reglas de rima impiden esta confusión (la quintilla no puede terminar en pareado y la primera mitad de la décima sí termina en pareado: *abbaa...*), para el espectador «corriente» este detalle es casi imperceptible. Por lo tanto, proponemos reducir la décima a cinco versos con la rima de disposición *ababb* o, mejor dicho, dividir la estrofa en dos partes idénticas (*ababb ababb*). La ventaja del acortamiento consistiría en que las estrofas serían más flexibles de manera que los directores tendrían la posibilidad de tachar estrofas enteras y no alterar su estructura (es muy diferente eliminar una estrofa de diez versos y una de cinco). A continuación proponemos rimar la quintilla según algún esquema fijo, pero diferente del de la décima (modificada según nuestra propuesta), por ejemplo *aabba*. La redondilla puede quedarse con la disposición original *abba* o ir en versos sueltos, gracias a que contrastaría mejor con las demás formas de tetrametros trocaicos. En las redondillas sin rima incluso se podrían tachar versos concretos. Las octavas reales, que se componen en versos largos, podrían dividirse en dos partes de cuatro versos (*ABAB ABAB*). Recomendamos mantener la estructura original del soneto, porque el público checo conoce bien esta forma fija; suele variar solo la disposición de rimas de los dos últimos tercetos. En cuanto a la silva, esta no causa muchos problemas a la hora de descartar versos del texto de representación, porque también en el original es bastante libre y los endecasílabos con los heptasílabos no alternan regularmente; los versos se suelen reunir en pareados, fácilmente eliminables sin alterar la estructura.

La solución propuesta más arriba es una de muchas, pero opinamos que podría facilitar el trabajo a los directores y adaptadores a la hora de acortar la obra. Sin embargo, lo ideal sería que el traductor preparase el texto en colaboración con el director: el segundo podría indicar qué pasajes preferiría eliminar y el primero atendería a que la forma no se alterase.

Concluimos el estudio. Su objetivo ha sido presentar la manera de versificar del dramaturgo español del Siglo de Oro Calderón de la Barca e ilustrar con su ejemplo la naturaleza de los sistemas versificatorios españoles de la época; presentar los sistemas de versificación checos, orientarnos en la historia de la traducción de las obras calderonianas al checo y analizar cómo los traductores conciben el problema de la traducción del verso; comparar los sistemas de versificación españoles y checos (o sea, el verso de los originales de Calderón y el verso de las traducciones) mediante el método versológico; ofrecer una visión de cómo los directores y actores manejan el verso traducido en las puestas en escena concretas; al final, proponer algunas soluciones traductorales concretas para que las futuras traducciones sean representables en los teatros checos contemporáneos y fácilmente modificables por los directores.

Opinamos que el presente estudio puede aportar tanto en el campo de la teoría del verso y versología comparada como en la práctica de la traducción y dirección teatral.

Deseamos a los futuros traductores de Calderón que su labor sea siempre bien apreciada, ya que traducir obras de teatro en verso es una tarea muy complicada y poco reconocida.

SUMMARY

Spanish Verse and Czech Verse Translation of the Polymetric Plays of Calderón de la Barca

This study deals with the topic of verse translation from the Spanish to the Czech language and is focused on a comparison between the original and the translated verse. The objective is to examine the verse of Calderón's polymetric plays, to compare the Spanish and Czech versification systems (which are based on different prosodies) and to analyse the strategies of Czech translators.

The text is divided into the following parts: the first part is introductory; the second part deals with the life and work of Calderón de la Barca and presents some general concepts; the third part is analytical and the final part is the conclusion.

The objectives of the study, presented in the Introduction, are: to introduce the verse of the Spanish playwright Calderón de la Barca and to describe the Spanish versification systems of the given period (17th century); to describe the Czech versification systems into which Calderón's plays have been translated since the second half of the 19th century; to provide a basic orientation of the history of translation of Calderón's plays and to analyse how translators approach the issue of translating theatrical verse; to compare the Spanish and the Czech versification systems using methods provided by versology; to offer an insight into the practice of Czech theatres, which often do not respect polymetry; and finally, to propose some solutions for future translators.

The second part of this study briefly presents the life and work of Calderón de la Barca, followed by an introduction of the concepts which are necessary for the subsequent analytical part. The chapter "Polymetry in Calderón's Theatre" ("Polimetría en el teatro de Calderón") aims to describe the playwright's techniques in composing his *comedias*. The polymetry consists of the fact that certain dramatic situations are related to certain metres and strophic, non-strophic or solid forms: for example, *romance* is a non-strophic form constituted by octosyllabic verses, where every second verse has an assonant rhyme; *redondilla* is a strophic form also constituted by octosyllables, but the rhyme (in this case consonant)

has the *ABBA* scheme; *sonnet* is a traditional solid form composed according to the Italian model: its 14 hendecasyllables have the *ABBA ABBA CDC CDC* rhyme scheme, with the disposition of the last two tercets being variable, etc.

Polymetry was introduced into Spanish theatre by Lope de Vega, with Calderón following his formula, but modifying it. The objective of the next chapter is to compare the techniques of both playwrights. In this chapter, we primarily follow the research by Diego Marín (1962, 2000), who dealt with the polymetry in the plays by Lope, as well as by Calderón. The objective of the chapter is to prove that the polymetry in the *comedias* of the Spanish Golden Age has not merely an ornamental function, but is a significant element of the composition.

The objective of the next chapter is to present the field of study of Versology or the Theory of Verse. This is a modern discipline, bordering on the Theory of Literature and Linguistics. Its basis was founded by Russian Formalists and developed by Structuralists. Members of the Versification Research Group from CAS – the Institute of Czech Literature – in the footsteps of their predecessors, are putting their research activities into practice in individual and collective projects. For example, they have developed a computer program called *Květa*, able to do an automatic statistical analysis of thousands of verses, working with the Corpus of Czech Verse. In Spain, the discipline which deals with verse studies is called *métrica*. The problem is that both disciplines differ in their methodology and conceptual apparatus (one of the reasons for this difference is the fact that the Czech verse of translations is syllabotonic, while the Spanish verse of the Golden Age is syllabic in the case of short metres and syllabotonic in the case of long metres). So the aim of this chapter is to compare both disciplines and to establish a cohesive method, usable for our comparative analysis.

The third, main part of the study is analytical. The methodology varies depending on the type of analysis.

The first chapter is a presentation of the corpus that serves as the basis for our analysis; it is divided into two parts, principal and auxiliary. The first part contains the following translations of Calderón's plays: *El alcalde de Zalamea*, translated by Jan Červenka in 1899, Mirko Tůma and Gustav Schorsch in 1946, Jan Pilař in 1959 and Jindřich Hořejší in 1965; *La vida es sueño*, translated by J. J. Stankovský in 1870, Jaroslav Vrchlický in 1900, Jindřich Hořejší in 1938 and Vladimír Mikeš in 1981. The auxiliary part of the corpus contains translations of *Antes que todos es mi dama* (trans. by Jaroslav Vrchlický, 1902; Eva Bezděková, 1958), *La dama duende* (J. Vrchlický, 1899; Ivan Jelínek, 1936; Jindřich Hořejší, 1940), *La hija del aire* (J. Vrchlický, 1901; K. M. Walló, 1957; V. Mikeš, 1998), *El hombre pobre todo es trazas* (Antonín Klášterský, 1920; Jiří Šrámek, 19–; Jindřich Černý and Vladimír Hviždala, 1956), *El mágico prodigioso* (Josef Král, 1892; Miloslav Uličný, 1994) and *El médico de su honra* (J. J. Stankovský, 1871; V. Mikeš, 2008). Those *comedias* that were translated only once have been omitted, because of the impossibility of comparison; the religious one-act plays, *autos sacramentales*, were also not analysed.

The second part of this chapter is a diachronic overview of all the translations used in this study: they are identified and inserted into the historical context.

The next chapter deals with a verse composition analysis of all the Czech translations of *El alcalde de Zalamea* and *La vida es sueño* (contained in the principal corpus). After summarising the plots of both plays, their polymetry is analysed. The conceptions of dramatic syntax by Ruano de la Haza (1988) and Mark Vitse (1998) are also presented; the latter

theorist opposes the former, preferring the structuration of Calderón's *comedias* according to the metrical criterion. When approaching the polymetric plays according to Vitse's theory, it can be proved that the verse composition of Calderón's plays is not arbitrary; on the contrary, it is elaborated and well-considered.

Next, the fidelity of the translations to the originals from the point of view of polymetry is considered: for example, Jaroslav Vrchlický (Czech poet and translator, member of the Lumír generation; his translations were published at the turn of 19th century) maintains the original metres and strophic, non-strophic and solid forms, maintains the original rhyme disposition, etc., but his translations are almost unrepresentable in theatres. On the other hand, the translations by Jindřich Hořejší are freer; for example, in his version of *El alcalde de Zalamea*, Hořejší completely cancels Calderón's polymetry, alternating the passages written in prose with a series of iambic pentameters.

The two following chapters, "Spanish Octosyllable and Czech Trochaic Tetrameter" ("El octosílabo español y el tetrametro trocaico checo") and "Spanish Hendecasyllable and Heptasyllable, Czech Iambic Pentameter and Trimeter" ("El endecasílabo y el heptasílabo españoles, el pentámetro y el trímetro yámbico checos") are strictly versological and constitute the main and most extensive part of this study. The chapters are divided into two sections each. The first section deals with the verse of the originals, the second section with the verse of the translations. The goal was to offer an insight into the relation between the chosen metre and the rhythm of specific realisations. In these chapters, the two plays and their translations contained in the principal corpus: *El alcalde de Zalamea* and *La vida es sueño*, are investigated.

Statistical analysis is utilised, inspired by the researches of Czech versologists Jiří Levý, Miroslav Červenka (among others) and the Versification Research Group from the Institute of Czech Literature, CAS. Using a script prepared in MS Excel, thousands of verses were analysed. The syllables of each verse were handwritten into the cells; the prosodic properties of the syllables were defined using the special characters: "_" for an initial stressed syllable; a space for an initial unstressed syllable; "." for a non-initial stressed syllable (only in the analysis of Spanish verse). In the case of oxytonic Spanish verse (ending with a stressed syllable) and Czech masculine verse, which both have only seven (octosyllable) or ten (hendecasyllable) syllables, the character "0" was used. Thereafter, the script was automatically assigned two numerical codes, consisting of ones and zeros for each verse. In the case of oxytonic and masculine verse, the code ends with the letter "m". The first code represents the distribution of stresses in the verse, the second one indicates the distribution of boundaries between words. So, for example, the verse "Dejarne quiero servir" enunciated by Segismundo in *redondillas* in Act II of *La vida es sueño* was inscribed as follows: |De|. jar|me|_que|ro| ser|.vir|0|. The program generated these strings: 0101001m for the distribution of stresses and 1001010 for the distribution of boundaries between words.

Thereafter, a statistical analysis was done of the rhythmical variation of different sequences (*romances* and *redondillas* in the case of octosyllabic verse, *octavas reales* and *silvas* in the case of hendecasyllabic verse). Two methods were employed: vertical and horizontal statistics. The first method consists of counting all the stressed syllables in vertical columns, where each column represents one position in verse; next, the percentage of accentuation of each position was able to be determined, as well as the observation of how the poet or translator follows the given metrical scheme. For example, the Spanish octosyllable has a different scheme from the Czech trochaic tetrameter, despite the fact that both metres

are octosyllabic: the Spanish octosyllable is categorised as syllabic versification, while the Czech trochaic tetrameter is syllabotonic. The horizontal analysis shows the frequencies of particular rhythmical variants of the verse. So, for example, in the case of the Czech trochaic tetrameter, the number of realisations are counted of the variant 10101010 (and 1010101m), which is the “saturated” tetrameter, with all the strong positions stressed and all the weight positions unstressed. However, there are more possible variants of this metre according to Miroslav Červenka’s (2006) correspondent rules. Therefore, the frequencies of all metrical variants were observed. Finally, the non-metrical variants were concentrated on, because these realisations can also appear in the translations and are very important as indicators of the translation style.

The next chapter deals with the translation of rhyme. According to Hrabák (1978), rhyme has three functions: semantic, rhythmical and euphonic. We are of the opinion that a translator should respect all the functions of rhyme. Nevertheless, on the other hand, he should take into consideration the fact that these functions may acquire different importance depending on the language, genre, epoch or author. At the same time, the translator must consider the goal of the translation, the targeting: who will be the audience? Will it be the reader of a book or the spectator in a theatre? The subsequent steps concentrate on the problems of grammatical rhyme, the syllabic extent of rhyme and assonant rhyme. This topic is very important, because in the Spanish literary tradition, assonance is used much more often than in the Czech tradition. To the Spanish audience, this type of rhyme is natural and normal, while Czech readers/listeners do not even perceive it.

In the last chapter of the analytical part of the study, there is a focus on the polymetry in some actual stagings of the translation of *La vida es sueño* by Vladimír Mikeš. For this purpose, a special corpus is used (neither the principal nor the auxiliary one used in the previous analysis), comprising the texts of different stagings that follow on from the translation by Mikeš. However, they have been modified by directors or editors.

After the analysis, it was possible to observe how the modifications (deletions, reductions, substitutions, etc.) affect the polymetry of the translation. It is important to state that the modifications are necessary, because Mikeš translated the play in its whole extent, so it is unrepresentable in actual theatres. However, on the other hand, in many cases these modifications cancel the polymetric structure; this occurs mainly in the case of longer forms such as *octavas reales* or *décimas*. The conclusion is that the translation by Mikeš is very accurate (with some exceptions) from the point of view of the maintenance of polymetry. It is textocentric and quite faithful to the original. In actual stagings, this composition is so disrupted that the solutions by Mikeš almost lose their sense. So the ideal is a double translation of the plays: the first translation which is intended for the theatre, the second one for publication.

In the Conclusion of the study, proposals are formulated which could make the work easier for future translators of Calderón. Some of Mikeš’s rhythmical solutions of trochaic tetrameter are recommended, because the verses of his translation are the best approximation to Calderón’s flexible and dynamic octosyllable. In the case of iambic pentameter as an equivalent to the hendecasyllable, the appropriate alternation of different types of incipits and clauses is recommended. In addition, some possible solutions are proposed for the maintenance of the polymetry of translation, using equivalents of some strophic, non-strophic or solid forms. Nevertheless, the ideal would be a close collaboration between translators and directors.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Bibliografía primaria

Originales de Calderón

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1997). *La vida es sueño*, edición de Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Espasa-Calpe, disponible en <<http://cervantesvirtual.es>>.
- (1999a). *El alcalde de Zalamea*, edición de José María Ruano de la Haza. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, disponible en <<http://cervantesvirtual.es>>.
 - (1999b). *La hija del aire*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, disponible en <<http://cervantesvirtual.es>>.
 - (2000). *La dama duende*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, disponible en <<http://cervantesvirtual.es>>.
 - (2001). *El mágico prodigioso*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, disponible en <<http://cervantesvirtual.es>>.
 - (2002). *Antes que todo es mi dama*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, disponible en <<http://cervantesvirtual.es>>.
 - (2007a). «El hombre pobre todo es trazas», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias II*, edición de Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 651–735.
 - (2007b). «El médico de su honra», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias II*, edición de Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 387–477.
 - (2009). «*El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca. Introducción, edición y notas», edición de Stefano Arata, en *Teatro de palabras*, 3/2009, disponible en <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal>>.

Traducciones y adaptaciones

En esta lista recogemos las traducciones o adaptaciones de las obras de Calderón de la Barca al checo y una al alemán, que 1) forman parte del corpus de las traducciones (véase el capítulo 3.1.), 2) forman parte del corpus de las adaptaciones para teatros checos, que se basan en la traducción de *La vida es sueño* por Vladimír Mikeš (véase el capítulo 3.6.), y 3) no forman parte de ningún corpus (no las hemos analizado), pero remitimos a ellas en el texto de este estudio. En algunas, la fecha de publicación es desconocida o discutible: para más información véanse las notas a pie de página en la parte del capítulo 3.1. dedicada a la presentación del corpus.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1822). *Der Richter von Zalamea*, traducción de Johann Diederich Gries. Projekt Gutenberg.de, disponible en <<http://gutenberg.spiegel.de/>>.

- (1870). *Život pouhý sen*, traducción de Josef Jiří Stankovský. Praga: Jaroslav Pospíšil.
- (1871). *Lékař své cti*, traducción de Josef Jiří Stankovský. Praga: I. L. Kober.
- (1892). *Divotvorný kouzelník*, traducción de Josef Král. Praga: J. Otto.
- (1899a). *Dáma skřítek*, traducción de Jaroslav Vrchlický. Praga: Grosman a Svoboda.
- (1899b). *Soudce Zalamejský*, traducción de Jan Červenka. Praga: Wiesner.
- (19–a). *Chudás ať má za ušima*, traducción de Jiří Šrámek. Praga: Universum.
- (19–b). *Dáma skřítek*, traducción de Ivan Jelínek. Brno: Zemské divadlo v Brně.
- (19–c). *Sudí Zalamejský*, traducción de Jan Pilař. [Inédito].
- (19–d). *Život je sen*, traducción de Jindřich Hořejší. Praga: ČDLJ.
- (1900a). *Lékař své cti*, traducción de Jaroslav Vrchlický. Praga: Grosman a Svoboda.
- (1900b). *Život jest sen*, traducción de Jaroslav Vrchlický. Praga: Grosman a Svoboda.
- (1901). *Dcera vzduchu*, traducción de Jaroslav Vrchlický. Praga: Grosman a Svoboda.
- (1902). *Moje dáma nade všecko*, traducción de Jaroslav Vrchlický. Praga: Grosman a Svoboda.
- (1920). *Chudý muž musí mít za ušima*, traducción de Antonín Klášterký. Praga: Zora.
- (1938). *Život je sen*, traducción de Jindřich Hořejší. Praga: Universum.
- (1940). *Dáma skřítek*, traducción de Jindřich Hořejší. Praga: Universum.
- (1951). *Zalamejský sudí*, traducción de Jindřich Hořejší. Praga: ČDLJ.
- (1956). *Chudás ať má za ušima*, traducción de Jindřich Černý y Vladimír Hvizďala. Praga: Orbis.
- (1957). *Dcera vichřice*, traducción de Karel Michael Walló. Praga: Dilia.
- (1958). *Moje dáma nade všecko*, traducción de Eva Bezděková. Praga: Dilia.
- (1959). *Zalamejský rychtář*, traducción de Jaroslav Pokorný. Praga: Orbis.
- (1965). «Zalamejský sudí», traducción de Jindřich Hořejší, en Jindřich Hořejší, *Překlady*, edición de Milan Blahynka. Praga: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- (1981). *Život je sen*, traducción de Vladimír Mikeš. Praga: Odeon.
- (1986). *Život je sen*, traducción de Vladimír Mikeš. Praga: RDZN/Teatro Realista de Zdeněk Nejedlý. Estreno en 1986.

- (1994). *Zázračný mág*, traducción de Miloslav Uličný. Praga: Národní divadlo (Teatro Nacional).
 - (1998). *Dcera vichřice*, traducción de Vladimír Mikeš. Praga: Divadlo Komédie.
 - (20–). *Život je sen*, traducción de Vladimír Mikeš. [Inédito]. Texto de representación para el Teatro Disk en Praga, estreno en 2005.
 - (2002). *Život je sen*, traducción de Vladimír Mikeš. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě/Teatro Nacional Moravskoslezské de Ostrava. Estreno en 2002.
 - (2006). «Život je sen», traducción de Vladimír Mikeš, en Josef Bubeník, František Derfler e Ilona Holešinská (ed.), *Texty II. Divadlo U stolu. Scéna centra experimentálního divadla. 2003–2006*. Brno: CED. Estreno en 2003.
 - (2008). *Život je sen. Lékař své cti*, traducción de Vladimír Mikeš. Praga: Artur.
 - (2011). *Život je sen*, traducción de Vladimír Mikeš. Pilsen: Teatro de Josef Kajetán Tyl. Estreno en 2011.
- TŮMA, Mirko (19–). *Rychtář Zalamejský*, adaptación según Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*. Praga: Pávek.

Bibliografía secundaria

- ALATORRE, Margit Frenk (1968). «Historia de una forma poética popular», en Carlos H. Mangis (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: Colegio de México, pp. 371–377.
- ALBORG, Juan Luis (1974). *Historia de la literatura española, época barroca*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Dámaso (2000). «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. 1. Madrid: Istmo, pp. 290–350.
- ARATA, Stefano (2009). «Introducción a *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca», en *Teatro de palabras*, 3/2009, pp. 21–67. Disponible en <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal>>.
- BARTOŠ, Lubomír (1960). «Zvukový obraz španělštiny ve srovnání s češtinou na podkladě fonémových statistik», en *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské university, Řada jazykovědná (A)*, 8/IX, pp. 123–132.
- BĚLIČ, Oldřich (1999). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- BLAHYNKA, Milan (1965a). «Jindřich Hořejší překladatel básník», en Jindřich Hořejší, *Překlady*. Praga: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, pp. 528–547.
- (1965b). «Poznámky – Calderón», en Jindřich Hořejší, *Překlady*. Praga: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, pp. 615–624.
- CANTERO SERENA, Francisco José (2002). *Teoría y análisis de la entonación*. Barcelona: Ediciones de la Universitat de Barcelona.
- ČERNÝ, Václav (2008). *Studie o španělské literatuře*. Praga: Cherm.
- ČERVENKA, Miroslav (1991). «Polymetrie Fausta v polských a českých překladech», en *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii*, 60, pp. 87–101.

- (2006). *Kapitoly o českém verši*. Praga: Karolinum.
- ČERVENKA, Miroslav – Sgallová, Květa (1995). *Z večerní školy versologie III*. Praga: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- DAREBNÝ, Jan (2015). Entrevista a Vladimír Mikeš en Choceň, 12 de febrero de 2015. Disponible en el Apéndice IV.
- DAREBNÝ, Jan (2016). *Verso español y verso checo. Traducción del teatro polimétrico de Calderón de la Barca* (tesis doctoral). Brno: Universidad Masaryk.
- DOBIÁŠ, Dalibor (2010). «Dobrovského Česká prozódie v kontextu soudobého studia verše», en L. Jungmannová (ed.), *Česká literatura rozhraní a okraje. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky*. Praga: ÚČL AV ČR / Akropolis, pp. 513–522.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- (2001). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- DRÁBEK, Pavel (2012). *České pokusy o Shakespeara*. Brno: Větrné mlýny.
- DROZD, David (2011). «Tělo chvějící se v tichu aneb Hledání tragického gesta. *Lékař své cti* v režii Hany Burešové», en *Divadelní revue*, 1/22, pp. 77–107.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor (2008). «La silva: forma métrica clave en la obra de Calderón», en *Anuario calderoniano*, 1/2008, pp. 105–126.
- FROLDI, Rinaldo (2002). *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <<http://cervantesvirtual.es>>.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- HALA, Arnold (1969). «Notas hispánicas de F. X. Šalda», en *Études romanes de Brno*, 4/1969, pp. 97–117.
- HORÁLEK, Karel (1942). «K theorii předrážky v českém verši», en *Naše řeč*, 4/26, pp. 107–110. Disponible en <<http://nase-rec.ujc.cas.cz>>.
- HRABÁK, Josef (1978). *Úvod do teorie verše*. Praga: SPN.
- IBRAHIM, Robert – PLECHÁČ, Petr – ŘÍHA, Jakub (2013). *Úvod do teorie verše*. Praga: Akropolis.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2002). «En el texto de Calderón: *La vida es sueño*», en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. II. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 517–532.
- LEVÝ, Jirí (1971). *Bude literární věda exaktní vědou?* Praga: Československý spisovatel.
- (1996a). *České teorie překladu (1). Vývoj překladatelských teorií a metod v české literatuře*. Praga: Ivo Železný.
- (1996b). *České teorie překladu (2)*. Praga: Ivo Železný.
- (1998). *Umění překladu*. Praga: Ivo Železný.
- MARÍN, Diego (1962). *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Castalia.
- (2000). «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. 1, Madrid: Istmo, pp. 351–360.

- MIKEŠ, Vladimír (1981). «Ovládnout skutečnost snem», en Pedro Calderón de la Barca, *Život je sen*, traducción de Vladimír Mikeš. Praga: Odeon, pp. 7–25.
- (2003). *Proč psát*. Praga: ISV.
- MONTESINOS, José F. (1989). «La paradoja del “Arte nuevo“», en Antonio Sánchez Rome-
ralo (ed.), *Lope de Vega: el teatro I*. Madrid: Taurus, pp. 145–168.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1991). *Métrica española*. Barcelona: Labor.
- PALKOVÁ, Zdena (1994). *Fonetika a fonologie češtiny*. Praga: Karolinum.
- (2012). «Rytmus řeči a verše v češtině», en *Česká literatura*, 3/2012, pp. 338–354.
- PARAÍSO, Isabel (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros.
- PARDO, Arcadio (2006). «El caso del endecasílabo agudo», en *Rhythmica*, III-IV/2006, pp. 209–251.
- PARKER, Alexander A. (2000). «Sobre *El alcalde de Zalamea*», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. 2. Madrid: Istmo, pp. 474–487.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. – Cáceres, Milagros Rodríguez (1980). *Manual de literatura española IV. Barroco: teatro*. Navarra: Cénlit.
- PLECHÁČ, Petr (2012). *Principy výstavby českého verše* (tesis doctoral). Olomouc: Univer-
sidad Palacký en Olomouc.
- QUILIS, Antonio (1978). *Métrica española*. Madrid: Alcalá.
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique (1999). «Estudio preliminar», en Pedro Calderón de la
Barca, *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, edición de Enrique Rodríguez Cepeda.
Madrid: Akal, pp. 5–72.
- ROZAS, Juan Manuel (2002). *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Alicante:
Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <<http://cervantesvirtual.es>>.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1988). «Hacia una metodología para la reconstrucción
de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», en *Cri-
tición*, 42/1988, pp. 81–102.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2010). *Historia de la literatura española. 3. El siglo del arte nuevo 1598–
1691*. Barcelona: Crítica.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2000). «Sobre *La vida es sueño*», en Javier Aparicio Maydeu (ed.),
Estudios sobre Calderón, vol. 2. Madrid: Istmo, pp. 352–439.
- SHAPIR, Maxim (2012). «Přiblížení k obecné teorii verše. Základní metody a pojmy», en
Česká literatura, 3/2012, pp. 371–384.
- STANKOVSKÝ, Josef Jirí (1870). «Připomenutí», en Calderón de la Barca, *Život pouhý sen*.
Publicado junto con *Jen moudře! Fraška v jednom jednání*, en *Divadelní biblioteka*, vol. 100.
Praga: Jaroslav Pospíšil, p. 1.
- (1871). «Poznámka», en Calderón de la Barca, *Lékař své cti*. Praga: I. L. Kober, pp. 1–2.
- TŮMA, Mirko (1946). «Autorova poznámka», en Mirko Tůma y Gustav Schorsch, *Rychtář
zalamejský*, según Calderón de la Barca. Praga: J. Pávek, p. 75.
- ULIČNÝ, Miloslav (2002). «VI. České překlady ze španělské literatury», en Milan Hrala
(ed.), *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praga: Karolinum, pp. 241–257.

Bibliografía consultada

- (2005). *Historia de las traducciones checas de literaturas de España e Hispanoamérica*. Praga: Karolinum.
- VÁLKOVÁ, Julie (2006). *Život a dílo Gustava Schorsche a divadlo v Terezíně* (tesina de grado). Brno: Universidad Masaryk.
- VEGA, Lope de (2003). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <<http://cervantesvirtual.es>>.
- VITSE, Marc (1998), «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», en Y. Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudio sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45–63.
- VOLEK, Emil (1970). «Oktosylabus romancí – brána k autochtonnímu španělskému verši», en *Časopis pro moderní filologii*, 1/52, pp. 139–156.
- (2006). «Hry typologie a studium verše: český a španělský verš v zápasu o charakter a tvar sylabotónismu», en *Česká literatura*, 2–3/2006, pp. 41–58.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav (1899). «Slovo úvodní», en Calderón de la Barca, *Dáma skříttek*. Praga: Grosman a Svoboda, pp. 3–5.
- WALLÓ, Karel Michael (1954). «Poznámka překladatele», en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Praga: ČDLJ, pp. 80–81.
- ZEMAN, Jiří (1980). «K přízvukování prvotních jednoslabičných předložek», en *Náše řeč*, 3/63, pp. 145–149.

APÉNDICE

ENTREVISTA A VLADIMÍR MIKEŠ

Entrevista a Vladimír Mikeš en Choceň, 12 de febrero de 2015 (Darebný, 2015)

Kdy vyšla první verze vašeho překladu?

V roce 69 jsem začal, vzniklo to pro Brno. Chtěl to Ludvík Kundera do Národního divadla, čili jsem to přeložil a pak to zakázali... Kunderu vyhodili po osmašedesátým, devětašedesátým... Sokolovský to hrál párkrát ještě, to bylo D..., nemůžu si vzpomenout na název toho divadla (Burianovo divadlo D34, od 1960 Divadlo E. F. Buriana; Evžen Sokolovský zde působil od 1968 – pozn. J. D.). Bylo to jako romantické, seškrtané, ale potom to vlastně tedy leželo a mělo to vyjít v Odeonu a tam to zakázali taky, takže to vyšlo až 1981 (Odeon).

Takže po roce 68 to zakázali?

Ano. Chtěli to hrát i v Liberci, tam to taky zakázali. Na ministerstvu měli takové seznamy, asi 800 autorů, a Calderón byl podle nich katolík, takže se to vyloučilo.

V roce 81 tedy došlo k určitému uvolnění, takže už bylo možné to vydat v Odeonu?

Ano, to došlo k takovému uvolnění. Ten překlad tam ležel už řadu let a nakonec ho vydali. Pak vlastně se to hrálo poprvé v Chebu, tam to hrál Pistorius (nebyl to Pistorius, ale Pecháček – pozn. J. D.), s tím byla strašná spolupráce, on chtěl, abych ty verše sypal z hlavy, ale bylo to pěkné představení. Počkejte – on to vlastně hrál v Realistickém, ten Pistorius (to je pravda – pozn. J. D.)

Já mám k dispozici verze z různých divadel, třeba v tom Realistickém...

Tam je to dost upravované, tam není Segismundo, ale Segismund, nebo tak nějak...

Sigismundo.

Ano. Ten začátek je celý v podstatě předělaný, pak se to zas vracelo, zkrátka jsem s tím Pistoriem měl velké patálie. Ale nakonec to bylo pěkné představení v tom Realistickém, to hrál Hartl a Marta Vančurová, a to hráli asi rok nebo dva roky...

Víte, tady pokud jde o tu verzifikaci, tak samozřejmě je tu jaksi odstup od toho lumírovského překladu, zvláště od té izochronie veršové, že každý verš je stejně dlouhý, což je nesmysl... pak jsem na to přišel sám, když jsem dělal Danta, Božskou komedii. Tam vidíte, že realita vstupuje tak úzce do toho verše: Dante potká Francesku Dirimini v tom kruhu pekelným a ona mu řekne: „Della meno gior dolore... che ricordarsi il tempo felice...“ (vlastní přepis – J. D.) – ona totiž vzlykne pětkrát, jeden přízvuk tónický, a ona polyká slzy... tam jsem vcelku přešel na to, že nejde o tu poetiku lumírovskou, že je to věčné, že tam vstupují přímo ty věci, je to pokus o nemožné... Tam mi ale svitlo, že se to musí dělat trochu jiným způsobem. Herci to neměli rádi, oni chtějí hladký přednes, aby se jim to dobře zapamatovalo. Kostka třeba odmítal, že každý verš je jinak dlouhý (v Moliérovi), že se dokonce zřekl role. Tady hraje roli to, co bychom mohli nazvat pohybový verš, nebo verš gesta jsem to nazval. Když vidíte jak třeba Molière, když jde herec na scénu, tak tam je přímo v textu markantní a hmatatelné, že on v Mizantropovi chrlí trsy veršů... a ten jeho Filín tam sedí, zatímco ten vzrušený tam běhá, je to skutečně verš gesta. A ten jak sedí, ten jeho verš má úplně jinou kadenci...

Pak je tam ještě to, čemu říkáme proxémika, ta sémiologie prostoru, že vás dovede přitáhnout do přítomnosti jazykem. V tom jazyce už je to gesto obsaženo a když se podaří... to je nádherné u Janáčka. Ten českou poetiku úplně převorál, proto ho taky nechtěli ze začátku poslouchat. Já jsem se zabýval Marií Tauberovou, která byla první Liška Bystrouška. Ona vyrostla na belle cantu, na té izochronii veršové, a ona říkala „to není možný, to se nedá zpívat“, ale Talich ji přesvědčil, aby si to hrála doma na klavír, a nakonec dostal za pravdu, že ten nápěvek je fantastický. Je to vlastně názvuk lidové písně, moravské hlavně, takové té hmatatelné, realistické. Ale je to ve spoustě písniček, že vás dokáže přitáhnout jaksi verzifikací, třeba: „Já nechci žádného jiného, jen Honzu samého, jenom Honzu. On mě bude vo-o-ozit“ a vidíte ji tam, už se houpe na tom péru toho čtyřválece. A vidíte, jak ta lidová písnička vás do toho vtáhne, stručně řečeno...

Vy když jste začal v tom roce 69, tak jste hodně dbal na tu formu. Ony ani ty verze z Odeonu a pak z Arturu se mezi sebou moc neliší...

Já jsem dbal hlavně na romanci, což je nejstrašnější útvar.

Ano, a na asonanci. Myslíte, že je reálné, aby český divák asonanci slyšel?

Ne, on ji neslyší... Oni vám pak říkají, že tam jsou špatné rýmy. Pak jsem dělal Lorcu a dokonce jsem tu romanci rozdělil na několik úseků, ale tady je nejhorší, že

vlastně nevíte, kde skončíte, to je třeba 300 veršů. Tady se mi snad povedla ta závěrečná část „hlava, když je mladá“, to je takové havlovské, to a-a. Ale v podstatě je to sázka do loterie, že tedy to musíte dělat od konce, aby vám vyšly, a to je nesmyslné podle mě... Na západě by tohle nedělali: překládali jsme s jedním básníkem italským Ortena, a on taky říkal, to není možné to překládat takhle, zachovat i ten veršový chod... dokonce by to znělo trochu dekadentně v té italštině...

Existuje spousta názorů, že by se mělo překládat nějakým funkčním ekvivalentem... Myslíte, že v té romanci opravdu ten funkční ekvivalent spočívá v imitaci oktosylabu T4 a tu asonanci imitovat tou českou asonancí?

O tom byly takové dohady, třeba s Fryntou jsme o tom hovořili, on říkal, že by tam stačilo dělat jednoslabičné asonance, ale tam si jaksi rozsekáte verš, klesnete na tom přízvuku jednoslabičném a máte jaksi kusy... Tady jsem to zachovával, ale pak v tom dalším Calderónovi, Lékař své cti, tam jsem tu romanci rozdělil, abych byl věrný hlavně obsahu... Je to kompromis.

A co se týče těch ostatních forem... hlavně tedy octavas reales a décimas, vy jste je také překládal, jak je to v originále, ale já jsem u těch verzí narazil na to, že ten úpravce nebo režisér tu formu nerespektuje...

To už neuhlídáte, oni často ani nepoznají, že je to veršované.

Ano, mě zarazilo, když jsem se podíval na tu např. na tu oktávu a pak jsem se podíval na nějakou z těch verzí a oni si z toho vlastně něco vyškrtnají a pak jedna strofa končí v půlce atd.

Bohužel, to je tím, že herci dneska nechtou poezii. Já to vím, co to je ty děti na DAMU.

Já jsem se chtěl zeptat, jaký je váš postoj k těm úpravám.

Dřív jsem to sledoval, když mě pozvali, ale někde to vzniklo až během zkoušek. Takže oni to vyškrtnou, pak to vydají znovu pro tu vlastní potřebu. Když jsem dělal toho Moliéra, tak Strnisko, jako ten Slovák, chtěl, abych seděl vedle něj od první zkoušky a když dělal úpravy, tak jsem to pohlídal. Tak jsem dva měsíce seděl v lavici s ním v Národním. Ale jinak už bohužel nemáte kontrolu.

Ikdyž tady v tom Lékaři své cti jsem to zachovával, tam jsou ty oktávy, a ono nacpat tam ten obsah... Ta forma je vlastně potíž. Jeden kritik napsal „... až na ty rýmy“, a ony to vlastně byly asonance. Teď musíte vymyslet asonanci, aby nebyla rýmem... No a to je mučení tohle, šílený.

Nešlo by romanci překládat třeba prózou?

Já myslím, že by stačilo v podstatě jenom naznačit, že tam je... třeba i rýmem, dát tam něco českého. Tohle je cizí... Oni si na to potom trochu zvyknou, když je nějak

upozorníte, že tam jsou asonance, tak to očekávají. Ale málokdo si toho všimne. Oni jsou to nečtenáři... herci vlastně už dneska nečtou, jenom své role.

Já tady mám třeba jednu verzi v ND Moravskoslezského (2002), a ta třeba je hodně seškrтанá. Ta dokonce i vyšla tiskem v takovém programu...

Jo jo jo, to tam dělali ti dva kluci (režie Petr Mančal, u úpravy uvedeno pouze „MANKA“ – pozn. J. D.), to je šíleně upravené, ten monolog je rozbitý, že nejde říkat v jednom kuse... tam jsem s nima jaksi se pokoušel, ale jak říkám, tak od té první zkoušky... když jste na první zkoušce, tak dostanete text, ale oni pak během zkoušky to proškrtají...

Což mi přijde nefér, ono tam figuruje vaše jméno, a ten text pak nejenže je proškrtaný, ale jsou tam i jiné úpravy, že už to vlastně ani není úplně váš překlad.

To je pravda... Ono vlastně i u toho Buriana to bylo celé změněné. Protože to bylo seškrтанé už z toho Brna, tam byly návrhy Kunderovy, a oni dostali už ten zkrácený text a... nakonec, zkrátit se to musí, ono je to 3000 veršů a to by bylo tak na 4 hodiny. Víte, ono divadlo je vlastně takový polotvar.

Když se to hrálo v tom 17. století, tak oni to hráli celé, ne? Ta představení tedy byla delší...

Ono to fungovalo i jako takové cestopisné zprávy... v Donu Juanovi, on tam třeba popisuje Lisabon, krásy Lisabonu. Ale je zvláštní, že oni si to pamatovali, oni ti lidi asi napjatě poslouchali a dokonce si třeba zapamatovali celou hru během tří představení. Fantastické. Popisuje to taková hezká knížka, Rennert, The Stage in the Time of Lope de Vega, a tam jaksi popisuje tu práci těch herců, to překotné psaní... On Lope de Vega zastavil v Toledu a napsal tam za 10 dní 5 her... Ale ta virtuozyta, víte, to je jaksi veliké trápení. Já jsem toto měl s Dantem, že jsem podepsal smlouvu na Peklo v šedesátých letech, tak jsem do toho koukal a říkal si, to je vyloučený to udělat, aspoň tak jak jsem si to představoval. Ale najednou mně se tam něco otevřelo, ta vnitřní melodie věcí. Víte, poezie se píše tělem, a překládá se taky tělem. Já ji nepřekládám hlavou, já musím do toho vstoupit fyzicky. Musím vidět toho člověka, jak se pohybuje po jevišti, jak chodí. A doslova jsou poezie, které jsou psány v chůzi, jako Majakovskij nebo Dante, a jiné, které jsou psány vsedě, Petrarca. Petrarca u toho sedí, kouká z okna, je tam jiné jazykové gesto. A toto je asi nejvíc vzrušující pro mě, že mě jaksi přitáhnou do té přítomnosti.

Já tu mám z Realistického divadla jednu verzi... ty verze jsou hodně podobné, shodují se s tím Odeonem a často jde jen o vyškrtané verze. Ale pak jsem našel v tom RDZN a Moravskoslezském, že některé části tam jsou úplně změněné („to varuje tě pud, že v poušti strmých skal je každý krok dál smrt“...)

Ano, to si pamatuju, že to bylo to nejhroší s tím Pistoriem, to jsem změnil přímo

pro to představení. A on po mě vlastně i chtěl, abych to změnil na místě, vychrlil, což je vyloučené. Tady (v ostatních verzích) je to vlastně podle originálu.

A pak je zajímavé, že hodně podobný je ten text z ND Moravskoslezského. Ony některé pasáže jsou tam stejné jako v RDZN 1986.

To už jaksí nerozlišuju, oni pochopitelně měli několik verzí...

Takže oni si je vzali a čerpali z nich, jak se jim hodilo.

Ono divadlo je jaksí zvláštní útvar... Ono se to občas špatně říká, ty věty jsou příliš dlouhé, takže se to musí škrtnout jednoduše... Pochopitelně filologie se hrát nedá, takže musíte vycházet vstříc i té jevištní formě.

Nevíte náhodou, jakým způsobem se hraje ta hra ve Španělsku? My se tu bavíme o proškrtaném překladu, ale jak to vypadá s tím originálem? Když hrají toho Calderóna. (Na otázku neodpovězeno, mluvil o něčem jiném... -pozn. J. D.)

Je záhada, že oni se to museli naučit... třeba Lope de Vega jednou píše hru a aby to stihl, tak si to rozdělí s tím kolegou Montalbánem tuším, a každý napíše polovinu, a ráno už to musí mít herci a večer to hrají. Takže to je nepochopitelné pro mě. Ale hráli to jaksí poctivě zároveň, protože tam byli kritikové, třeba švec nějaký, který udával tón, jestli ta hra propadne, nebo ne, ale oni si to zapamatovali zároveň. Já myslím, že tam bylo nějaké to geniální psaní a nějaká schopnost napsat tu hru za noc.

Pochopitelně už to nechci dělat, chtěli by, třeba v Kladně by chtěli Malconfiado por desconfiado, Zatracený pro malověrnost, to je krásná hra, ale to už není možné. To děláte půl roku a oni to pak třeba ani nezhrají. S tím mám zkušenosti, že mám několik barokních her, Corneilla třeba, Polyeucta, největší barokní drama, pro Národní divadlo pražské jsem to udělal, no a dramaturg umřel a od té doby je to jen v rukopise... Oni si taky myslí, že je to za 14 dní. Ono je to taky hodně šlendriánu v tom divadle... Jak kde. Třeba ta Burešová, v Dlouhé, ta dělala i v Brně Devoción de la Cruz, a ta jaksí to dělá poctivě. Dělala v té Dlouhé i Claudela, to hrají už asi dva roky, tam dbají na tu formu, tam je to bezpečnější, ale jak říkám... nejhorší jsou ty škrty, které přijdou až po schváleném textu. Oni jednoduše vezmou tužku a tohle Mařenko řekni až tady. Hop. To jsou někdy fantastické věci, oni někdy nepochopí ani v rýmovaném překladu, že tam by měl být rým... a ještě se pak zeptají „a ono to má být veršované?“

Ty úpravy jsou zajímavé, jak ta hra je pokaždé jiná...

No, třeba ten Adamíra, co hrál v tom realistickém krále, ten to říkal krásně ty romance třeba. To asi znáte, toho Lope de Vegu, Arte de hacer comedias, a i z toho se dá hodně vyčíst, jaký důraz kladli na tu formu. Ikdýž oni asi měli v hlavě, jako v commedia dell arte, trsy námětů i dikcí, a někde se to jaksí

podobá, ale je vidět, že je to pořád obměňované. Ale je to nadlidská námaha ty romance zachovávat...

Já jsem dělal Krvavou svatbu a tam jsem ty dlouhé romance... dejme tomu jsem udělal deset veršů a pak jsem tam dal rým a pak třeba znovu... ale asi se tam podařilo nechat tu realitu. Ten jazyk vás vede někam jinam. Ne všechny ty samohlásky, asonance, odpovídají tomu materiálu. Některé asonance nenajdete. Nejjednodušší je a-i pochopitelně, ale to nemůžete dělat pořád a dokonce i v tom originále je zajímavé, že ten jazykový materiál odpovídá obsahu. Když tam něco fičí, syčí, křičí, tak tam máte to i-i.

Když to říkáte, tak jsem si vzpomněl, že vy ta zakončení v Život je sen máte stejná jako v originále. Když tam má Calderón a-e, tak vy také.

No tak to bylo pod vlivem, jaksi podvědomě... ale například to a-e je těžká asonance... to a-a, ta mladá, to nevím, jak je v originále, ale to bylo jaksi takové havlovské, když se najednou octne ve vězení a ta hlava jak mladá, zprava zeď atd., a to a-a mi tam jaksi vyšlo, to se mi líbilo, že tam je najednou taková ta jásavá, osvobodivá melodie.

Teď ještě v těch asonancích je někdy taková podpurná souhláska. Šlape – křape... Ale bohužel to to české ucho neslyší... Právě to nějaký ten Griml (?) z Lidové demokracie psal o tom „až na ty rýmy“. A tak jsem mu vzkázal, že to jsou asonance.

Drábek rozdělil překlady na scenocentrické a textocentrické. Ale právě u toho Shakespeara, kterým se zabývá, je to něco jiného, on píše blankversy a když jich vyškrtnete pět, tak neporušíte žádnou strofu. Kdežto v té polymetrii je to trochu problém.

Právě, právě. Tam jde i o tu pozornost posluchače, když máte ty oktávy a je to celý špalek... to jsem si musel dokonce barevně značit, kam co šoupnout, aby tam byl ten obsah... Když jsem dělal třeba toho Halase a Orten s tím Giudicim, tak on tam naznačí ten rým, ale jinak to v podstatě neznásilňuje. Tady máte pocit, že se musíte znásilnit do nějaké tvaru, a to je velice pracné. Buď se musíte rozhodnout pro filologii, nebo občas musíte dát za pravdu tomu jevišti, jinak by to ti lidi neposlouchali...

Já jsem teď na tom DAMU 24 let a tam zjišťuju, jak se ta generace proměňuje. Jak je čím dál méně čtenářů a méně vnímavosti pro to interpretační divadlo. Pro ně je jednodušší vylézt na scénu a nacpat se tam, oni se nezajímají o hermeneutiku, co jsi ty, oni se tam chtějí nacpat sami na základě cizího textu. Ale když něco interpretuju, tak musím toho člověka pochopit.

Pro mě byl Dante jaksi partnerem rozhovorů. Já jsem s ním každý den mluvil od pěti hodin od rána a už jsem jaksi tušil, kam jde, tam bylo až něco fyzického... a to je pro mě vzrušující. Já nedokážu třeba přeložit kousek sonetu, to prostě

nejde. To se mi potvrdilo i v tom Dantovi, že pak byly chvíle, kdy jsem dokázal přeložit celé dlouhé kusy za jeden den, ale už jsem to musel mít v hlavě. Taky jsem u toho jezdil na kole, nosil jsem si papírky v kapse, zastavil jsem se... ten pohyb... je zvláštní, že některé ty hry, ten text je vlastně pohybový... je to vztah k času vlastně. Buď jsme obráceni do minulosti, nostalgie, jako Hrabal, Perlička na dně, má úzkost z přítomnosti, kdežto Havel vám řekne nejsem Hrabal, neumím psát příběhy, a je tam jaksi napětí do té budoucnosti. A to je důležité právě, vpravit se do té časové bytosti.

Ale režisér je veliká potíž. Měl jsem třeba i u toho Pistoria, i když to byla veliká dřina, tak tam bylo takové to vědomí, že bylo to mělo mít nějakou jevištní formu. Ale jindy jaksi, v té Ostravě třeba, to dělali dva kluci od nás, to je jako nacpat tam něco jiného. A pak záleží taky na tom, kdo to hraje.

Mě by zajímalo ještě, jestli když jste začal překládat *Život je sen*, zda jste se inspiroval i v těch předchozích překladech.

Já jsem měl nějakého Vrchlického, ne zrovna ten *Život je sen*, ale moc mně to nepomohlo, protože on někdy nerozuměl obsahu a přeložil to doslova, čili bylo vidět, že to porozumění z toho nevyplývalo.

Jinak ono tady moc nebylo těch překladů... Hořejšího jsem kdysi možná i viděl, ale už si nevzpomínám. Tohle byla taková okamžitá inspirace, vzpomínám si, jak jsem šel s Kunderou po Václaváku, on z nějaké schůze spisovatelů, a říká mi, no tak udělej něco pro Brno. A já, tak třeba *Život je sen*. A moc jsem o tom nepřemýšlel. A on mi hned poslal smlouvu, bohužel...

My jsme chtěli s Fryntou a Hrubínem dělat 15 her Lope de Vegy v Odeonu, už to bylo naplánované, a na mě padla Fuente Ovejuna. Mimo jiné jsem dělal i El mejor alcalde el Rey, ale to je nedodělané, mám jen dvě jednání... to taky zakázali, i toho Lope de Vegu. No... rozdělili jsme si ty hry, ale dělat Fuente Ovejunu po té... nevím, proč tu hru zakázali (Trochu nepochopitelná výpověď – pozn. J. D.)

Tohle už mohlo být v takových sedmdesátých letech. Ale jak říkám, byla to sázka do loterie vždycky. To ono je pořád, nevíte, jak to dopadne ta hra, nevíte, kdo to zprzní, zprzní doslova... Třeba u nás na škole hráli Krvavou svatbu na pláži... holky v bikinkách. Pochopitelně když je tam pak ti kluci zabijou, tak se diváci směli... to prostě nějaký trouba režisér to ozvláštní, že tam vpasuje sebe, ale proč to dělat na plovárně, to teda nechápu. Takovou baladu horského děvčete, na samotě, teď tam vidíte ty hory...

***Život je sen* se hrál vlastně i v divadle DISK.**

To jsem četl někde, že oni vystrkovali hlavu ze stolu, ne? Víím, že ono to snad bylo hrané u stolu, ve kterém byly vyřezané díry, a oni vlastně vždycky vystrčili hlavu z toho stolu... jenom jsem četl ty zprávy, co posílá ten ústav. Ale to je taky vlastně hrozný no...

Viděl jsem to v divadle U Stolu...

Ano, ano, ten Derfler to tam hrál dlouho, ne? Hrál tam taky Král umírá, od Ionesca, ale ten asi byl jaksi velice věrný, ne, u toho Derflera?

Určitě víc než vystrkování hlav ze stolu... ta výprava byla celkem strohá atd. Zajímavé ale je, že v tom textu je úplně vynechán ten úvod, ty silvy, a začíná to vlastně až Segismundovým monologem, décimas. Je zajímavé sledovat, co si z toho ten který režisér vybere...

To je pravda... Oni občas třeba ani nepochopí to baroko, hrají to jako romantickou hru, takovou siláckou, ikdyž pro mě je Život je sen krutá hra. To není žádná romantická povídka. Nakonec ten Segismundo by byl vrah. A byl vrah. Ale myslím, že to je jednak zajímavá hra, pokud jde o tu tvář – to je levinosovský termín té tváře... o tom někde píšu. Tvář Rosaury se poprvé objeví v těch horách, ona je převlečená, ale on si tu tvář zapamatuje. Pak ji chce znásilnit na tom zámku a pak se objeví znovu a sáhneš-li na mne, zabiju tě. To je u toho Calderóna zajímavé, ten objev té tváře. U Dona Juana na tváři nezáleží. Ale třeba u Braunera vidíte, jak tváře svítí...

Já jsem psal něco o alexandrinu třeba. Je to v nějaké ročence... Filozofie alexandrinu. A tam trošku srovnávám vývoj... je tam i Kaminský... jak se to rodilo těžce, oni nejdřív vůbec nechápali, že ten alexandrin je verš vlastně. A tam píšu i o tom pohybovém verši... třeba v tom Moliérovi, je zvláštní, jak on má smysl pro tu realitu rytmu a intonace, a tam ukazují, jak tam ta služka, Dorina, se najednou vyřítí proti tomu Tartuffovi a říká mu: „zasluhoval byste jó metál, sláva vlasti“. A jsou tam tři přízvuky. To hrála Janžurová, a to byl přesně popsán ten verš pohybový a bylo vidět to gesto. Ale rozhodně je to zajímavé, jak to rytmické povědomí chybělo, že to naše obrození vlastně tápalo, co to vlastně ten verš je.

Ano, tam byly i ty experimenty s časomírou atd.

Ano, pravda. Já jsem tady chodil vlastně do gymplu, kde byl ještě Vaňorný, když byl na penzi... My jsme jezdili vlastně do Mejta vlakem a šli jsme od vlaku a on chodil procházky ráno, boty přes rameno na tkaničce a brouzдал se bos v trávě, že to prý bystří paměť. No a tady byla vlastně ta líheň toho klasicismu, ve válce, když tedy vyhnali ty kantory z Prahy z univerzity, takže něco tam možná ve mně taky zbylo z toho. A byli tam jaksi i Fišer, Jan Fišer, který překládal Ovidia, to byla zajímavá sestava.

Ten rytmus se pere s tím metrem... Ještě jsem o tom psal, tady bych vám to mohl věnovat... (věnováno, Proč psát – pozn. J. D.) A tam je jaksi jak popisovat jazyk jazykem. A myslím, že tam je něco o tom rytmu.

CONSEJO EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD MASARYK

PhDr. Jan Cacek, Ph.D.
prof. Ing. Petr Dvořák, CSc. (Presidente)
Mgr. Tereza Fojtová (Vicepresidenta)
Mgr. Michaela Hanousková
prof. MUDr. Lydie Izakovičová Hollá, Ph.D.
doc. RNDr. Petr Holub, Ph.D.
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
doc. PhDr. Mgr. Tomáš Janík, Ph.D.
doc. JUDr. Josef Kotásek, Ph.D.

prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.
doc. RNDr. Jaromír Leichmann, Dr.
PhDr. Alena Mizerová (Secretaria)
doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.
doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.
Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.
doc. RNDr. Ondřej Slabý, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A.
doc. PhDr. Martin Vaculík, Ph.D.

CONSEJO EDITORIAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD MASARYK

prof. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D. (Presidenta)
doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.
prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.
prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.
doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.
(Secretaria)
prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
prof. PhDr. BcA. Jiří Raclavský, Ph.D.

Verso español y verso checo

Traducción del teatro polimétrico
de Calderón de la Barca

Jan Darebný

Publicado por la UNIVERSIDAD MASARYK, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno, CZ
en la Serie de Monografías **Opera Facultatis philosophicae Universitatis
Masarykianae (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity)** / número 484

Presidenta del Consejo de Redacción / doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

Editora / doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

Asistente editorial / Mgr. Vendula Hromádková

Diseño Gráfico / Mgr. Pavel Křepela

Maquetación / Dan Šlosar

Primera Edición / 2018

Tirada / 200 Ejemplares

Impresión / powerprint s.r.o., Brandejsovo nám. 1219/1, 165 00 Praha, CZ

ISBN 978-80-210-9071-2

ISBN 978-80-210-9072-9 (online : pdf)

ISSN 1211-3034

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9072-2018>



#484