

Verso español y verso checo

Traducción del teatro polimétrico de Calderón de la Barca

Jan Darebný

De D. Pedro Calderon de Barca.

Personas que hablan en ella.

Rosaura dama.

Segismundo Principe.

Clotaldo viejo.

Estrella Infanta.

Soldados.

Sale en lo alto de un monte T...

y en ref...

Rof. Hipogr...

que corre...



FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA

#484





#484

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

muni
PRESS

A VIDA

ES SUEÑO.

COMEDIA FAMOSA:

De D. Pedro Calderon de Barca.

Personas que habella.

Rosaura dama.

Segismundo Principe.

Clotaldo viejo.

Estrella Infanta.

Soldados.

Sale en lo alto de un monte Rosaura.

y en refugio.

Ros. Hipogrijo

que correte

donde rayo

paxar

y brue

natu



Verso español y verso checo

Traducción del teatro polimétrico
de Calderón de la Barca

Jan Darebný



FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA

#484

BRNO 2018

© 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>																											
221		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	dy	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	0	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	0	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	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	0	1	0	
237		_cho	val	by	ses	_lip?	Ty	_jis	tě.		1	0	0	0	1	0	1	0		1	1	1	1	1	1	1	0	
238		_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).