

## La interlocución en el teatro del Siglo de Oro: una poética de la interferencia

Nadine Ly

Universidad de Burdeos

Antes de tratar de enfocar mi reflexión sobre la interlocución en el teatro del Siglo de Oro desde una «poética de la interferencia», quisiera expresar mi agradecimiento a los organizadores del Seminario y al Director de la Casa de Velázquez. Veintidós años después de haber leído mi tesis, dedicada a la poética de la interlocución en el teatro de Lope de Vega, me alegro al ver que una estructura como la interlocutiva, fundamental en el género dramático y en la Comedia áurea, merece el reconocimiento institucional de un encuentro cuya sede es la Casa de Velázquez. Es preciso puntualizar que le doy al concepto *interlocución* el sentido bien concreto y específico de *tratamiento*, es decir la manera de nombrarse los personajes unos a otros según su papel, su categoría en la jerarquía socio-dramática, sus títulos, según las situaciones que los ponen en presencia interlocutoria y, más generalmente, según su *status* particular dentro de la comunicación teatral. Lo que estudié en la tesis y vuelvo a examinar aquí, pues, son formas pronominales o fórmulas de cortesía, sus ocurrencias, sus variaciones y el sistema que forman dentro de una comedia: se trata, obviamente, de uno de los aspectos más «gramaticales» del diálogo de teatro, pero no por eso menos significativo. En efecto, los tratamientos, que se pueden definir como deícticos socializados, ya que construyen la deixis socio-lingüística y socio-poética del discurso dramático, constituyen los elementos fundamentales de la dimensión pragmática del lenguaje, una de cuyas aplicaciones es el diálogo de teatro, y en esa perspectiva, no es de extrañar que un ideólogo y sociólogo de la literatura como Noël Salomon les haya dedicado unos estudios sugerentes y me haya propuesto emprender una tesis sobre los alocutivos en el teatro de Lope de Vega. Más generalmente, participan los tratamientos del trato mundano, que suscita hoy en día el interés de la pragmática. Es el trato mundano

fundamento y clave de lo que Oswald Ducrot llamó la *gran comedia de la palabra*, el *teatro de la lengua* o el conjunto o abanico de *papeles* interlocutivos que se reparten enunciador y receptor en la práctica conversacional<sup>1</sup>: si es teatro la lengua y comedia el discurso, si son lengua y discurso los diálogos dramáticos, el lugar común en que se encuentran convenciones teatrales y convenciones sociales de la práctica conversacional por fuerza tiene su centro en las modalidades morfológicas de la interlocución. Sin embargo, el sistema interlocutivo de teatro, o literario en general, que tantas implicaciones socio-literarias, socio-lingüísticas, socio-dramáticas y poéticas supone (estoy hablando de poética dramática), no es de los que llaman sistemáticamente la atención de los eruditos (al revés de lo que ocurre con la configuración métrica de las piezas, por ejemplo), salvo excepciones notables<sup>2</sup>, entre las cuales destaca hoy este encuentro, aunque es cierto que se tienen que analizar también otros aspectos de la interlocución, tan importantes como el de los tratamientos, como pueden ser, por ejemplo, la elocuencia, las estrategias de la argumentación, la teatralidad del intercambio que oscila entre la seca esticomitia, la prolija tentación monológica y la suspensión de la palabra o aposiopesis, también llamada la retórica del silencio. Aspectos todos ellos que se someten en última instancia al dialogismo y al diálogo que se entabla entre la voz dramatúrgica y su receptor inmediato: el público.

#### DESCRIPCIÓN GENERAL DEL SISTEMA INTERLOCUTIVO EN LA COMEDIA DE LOPE DE VEGA

La poética de la interlocución, tal como pude definirla a partir del análisis detallado de unas cien comedias de Lope de Vega, forma un sistema coherente regido por tácitas leyes que no impiden una relativa flexibilidad en el manejo de los tratamientos y en lo que constituye su principal característica: la variación o la alternancia de pronombres y fórmulas de cortesía. Ningún cuerpo de prescripciones, ninguna preceptiva digamos explícita o institucional rigen la práctica dramática del enfrentamiento interlocutivo. Bien sabemos que el *Arte nuevo* sólo le dedica unos escasos veinte versos al decoro lingüístico, a la adecuación del lenguaje al papel que desempeñan los personajes, y en esos pocos versos no se hace mención de los tratamientos. Sin embargo, a modo de compensación de ese vacío teórico, abundan y se multiplican, dentro ya de los diálogos e intercambios de teatro, juicios y observaciones de las personas acerca del empleo de las cortesías. Se formulan tales juicios en aquellas situaciones en que se da una ruptura en el trato conversacional o se usa un tratamiento inadecuado, o tan adecuado que le merece un comentario al personaje así designado. Con preceptiva o sin ella, las comedias de Lope de Vega siguen obviamente un modelo implícito cuyas características generales son las siguientes:

<sup>1</sup> Ducrot, 1973 y 1984.

<sup>2</sup> Remito a la bibliografía de mi tesis: *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*, Bordeaux, 1981, y más precisamente a los estudios de: Morel-Fatio (1900-1901), Navarro Tomás (1923), Plá-Cárceles (1923), Gillet (1925), Magendie (1925), Romera Navarro (1930), Weber de Kurlat (1941), Marichalar (1951), Castro (1957), Bataillon (1961, 1964), Salomon (1962, 1965), Maravall (1964, 1972), Muller (1969), Díez-Borque (1970, 1976), Lindley Cintra (1972), Heugas (1973), Joly (1974), etc. Más reciente, se debe señalar el estudio de Félix Carrasco (1983), y mi libro de 1999, que trata precisamente del enfrentamiento interlocutivo en dos obras: *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*.

1) en un conjunto de cien comedias y de 45.000 formas alocutivas, el tratamiento más empleado es el tuteo; en segundo lugar está el *vos*, aunque en proporciones muy inferiores; en tercer lugar, aparecen los pronombres *él* o *ella* y el tratamiento-cero de tercera persona, sólo perceptible en las desinencias verbales y en los posesivos; en fin las fórmulas compuestas: *merced*, *señoría*, *excelencia*, *alteza* y *majestad*, a las que se suman fórmulas fantasiosas, forjadas por bobos o graciosos, como *tu infantería*, a una infanta, o *su esquilencia real* del villano Belardo a la reina de Castilla en *La corona merecida* y el graciosísimo *su duquencia* del villano Doristo al Duque de Avero en *El vergonzoso en palacio*, o el *vuesa dueñería* del criado Ventura a la dueña Quiñones en *La celosa de sí misma* del mismo Tirso, fórmulas cuyo número total apenas si alcanza el número de tratamientos de tercera persona. Ofrece, pues, la interlocución lopesca los porcentajes siguientes: *tú*: 64%, *vos*: 24,5%, la tercera persona: 2,7% , las fórmulas compuestas: 2,3% y el colectivo *vosotros*: 6,5%. Esos promedios sólo tienen un valor general e indicativo y pueden variar en función de los tipos de comedias, invirtiéndose a veces las proporciones, y pasando a ser excepcionalmente el *vos* o la tercera persona el alocutivo dominante de escasas pero notables comedias de ambiente religioso (en *La madre Santa Teresa*, fechada entre 1590 y 1604 domina el *vos* y en *San Diego de Alcalá*, de 1613, la tercera persona), de comedias de ambiente militar (en *La contienda de don García de Paredes*, 1600, y en *Las cuentas del Gran Capitán*, 1614-1619, domina el *vos*) y hasta de comedias aristocráticas de capa y espada (*Las flores de don Juan*, 1610-1615, donde también predomina el *vos* y alcanza un número importante de ocurrencias de tercera persona)<sup>3</sup>;

2) se da la *variación de los tratamientos* hasta en las comedias en las que menos se esperaría. En las mitológicas, por ejemplo, se podría suponer que el único tratamiento adecuado es el *tú*, y sin embargo así no es, como lo demuestra la presencia notable del *vos* y del tratamiento de tercera persona en comedias como *Adonis* y *Venus* (*tú*: 87%, *vos*: 3,7%, 3ª pers.: 0,3%, *vosotros*: 9%), la *Fábula de Perseo* (*tú*: 83%, *vos*: 5%, 3ª pers.: 0,3%, *vosotros*: 11,7%), *Las mujeres sin hombres* (*tú*: 82%, *vos*: 5%, 3ª pers.: 1,5%, *alteza / majestad*: 0,5%, *vosotros*: 11%), *El marido más firme* (*tú*: 85,5%, *vos*: 6,5%, 3ª pers.: 0,5%, *vosotros*: 7,5%), *El Vellochino de oro* (*tú*: 66%, *vos*: 20%, *vosotros*: 14%) o *La bella Aurora* (*tú*: 80%, *vos*: 11%, 3ª pers.: 1%, *alteza*: 1%, *vosotros*: 7%). En cambio, comedias de ambiente militar o político, o de historia contemporánea, de las que se podría suponer que sólo le reservan al *tú* un papel reducido, modesto, presentan un porcentaje no desechable del tratamiento más familiar e íntimo;

3) los distintos niveles socio-dramáticos ponen de relieve una *relativa especialización de los tratamientos* en función de los tipos de personajes y de las situaciones interlocutivas. El tuteo se puede considerar como tratamiento universal, ya que todos,

<sup>3</sup> Se puede consultar el análisis cuantitativo detallado de los tratamientos en la Comedia de Lope en la versión mecanografiada de la tesis que fue leída bajo el título: *L'affrontement interlocutif dans le théâtre de Lope de Vega. Systèmes internes et contraintes socio-linguistiques et littéraires*, 1981, Capítulo III: «Analyse quantitative et statistique des allocutifs dans cent comedias de Lope de Vega», pp. 258-318. En la versión impresa de la tesis, este capítulo se reduce a unas doce páginas de conclusiones (pp. 170-182), que pueden parecer incomprensibles o apriorísticas, ya que quedan completamente ocultos el detalle del método, los resultados cuantitativos y la exposición del cálculo estadístico.

amos y criados, reyes y bobos rústicos, damas y galanes, soldados y santos, padres e hijos, títulos o señorías y esclavos, lo usan. Sin embargo, la proporción en que se usan tanto el tuteo como los demás tratamientos varía en función de los personajes, situaciones y tipos de comedias:

a) *comedias urbanas o palaciegas:*

- el tuteo absoluto, sin ninguna alternancia posible con otro pronombre, es exclusivo de la relación amo-criado o dama-criada;
- en los diálogos entre damas y galanes domina la variación *tú / vos* (*tú*: 60%, *vos*: 36%), aunque también pueden usarse la tercera persona (2,3%) y la cortesía *vuesa merced* o *señoría* (1,7%); un caso límite de la relación galán-dama es la relación rey-reina, que invierte radicalmente las proporciones entre *tú* y *vos*: en las ocho comedias analizadas (*La obediencia laureada*, *La corona merecida*, *La hermosura aborrecida*, *Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *El Príncipe Perfecto*, I, II, *El mayor imposible*) en que salen parejas reales (entre las que destacan Isabel y Fernando), alcanza el *tú* un 5%, el *vos* un 83%, y fórmulas ceremoniosas como *alteza* y *majestad* un 12%;
- los diálogos entre criado y criada, contrapunto paródico y cómico de los diálogos entre caballeros y damas, privilegian el tuteo (64,5%) y, en proporción digna de interés, los pronombres *él* y *ella* (25%); el *vos* sólo alcanza un 7,5%, porcentaje muy inferior al promedio observado, mientras que *vuesa merced* llega al 3% de los alocutivos empleados en ese tipo de relación;
- los lances y encuentros callejeros, las altercaciones y desafíos entre caballeros embozados o los intercambios entre damas tapadas ofrecen un porcentaje muy importante de pronombres de tercera persona (46%) y una proporción muy superior al promedio general de la fórmula *merced* (8,5%), un 35% de *vos*, y sólo un 10,5% de *tú*;

b) *comedias de ambiente rústico:*

- los labradores honrados usan en un 78% el *tú* y en 21,5 % el *vos*, no llegando la tercera persona más que a un 0,5% del número total de tratamientos; las escenas de requiebros alternan el *tú* (82,5%), el *vos* (17%) y, en menor grado, la tercera persona (0,5%);
- los diálogos entre villanos bobos presentan un 88% de *tú*, un 8,5% de *vos*, y una proporción interesante de pronombres de tercera persona (3,5%); los requiebros cómicos alternan el *tú* (82%), la tercera persona (13%) y, en menor grado, el *vos* (4%);

c) *comedias de ambiente militar o religioso:*

- la cortesía dramática en los diálogos entre soldados trastoca las proporciones generales: el *vos* alcanza un 38% de los tratamientos, el *tú* un 36 %, la tercera persona un 20 % y *merced* un 6%;
- la cortesía dramática en los diálogos entre religiosos presenta tratamientos específicos como *Reverencia*, *Caridad* o *Paternidad* en un 5%, un porcentaje asombrosamente elevado de tratamientos de tercera persona (60%), y muy inferior de *tú* (21%) y de *vos* (14%);

4) al mezclarse y enfrentarse tipos pertenecientes a niveles socio-dramáticos diferentes y desiguales, se fraguan relaciones interlocutorias entre personajes superiores y otros inferiores, que pueden, en ciertas ocasiones, convertirse en relaciones de enfrentamiento y violencia. En el marco del teatro, la violencia, muchas veces, no pasa de ser verbal, y en ese caso se hace patente por medio del tratamiento, vehículo idóneo del desprecio, de la arrogancia, de la insolencia y rebeldía por una parte, o, si no se da tal violencia, de la admiración, del acatamiento y del respeto más formal (y / o servil) por otra. Otra característica de la Comedia de Lope de Vega es, pues, la multiplicación de las fórmulas compuestas en los diálogos que ponen en presencia a personajes de

niveles desiguales y, más generalmente, la multiplicación de los tratamientos que no alcanzan el grado de aleatoriedad del tuteo (alocutivo casi totalmente semiotizado y mero «accesorio» lingüístico de los diálogos de teatro). El *vos* se convierte en tratamiento clave de las escenas de conflictos de toda clase: amorosos, políticos, socio-dramáticos, etc. La tercera persona, *vuesa merced* y sus avatares *vuesasted*, *vuesarced*, *vusted*, *vucé* y hasta, excepcionalmente, *usted*, funcionan como vectores esenciales de ironía o de distanciamiento meta-lingüístico en ambos niveles socio-dramáticos, el superior (también llamado «serio») y el inferior (o «cómico»); las cortesías *vues(tr)a señoría*, abreviada ésta, en ciertos contextos, en *vusiñoría* o *vusía*, *vues(tr)a excelencia* (también abreviada en *vuecelencia* o *vuecencia*), *alteza* y *majestad*, marcan el respeto si se usan morfológicamente íntegras mientras que, abreviadas, también sirven de motor a la expresión de la ironía, la parodia o el irrespeto.

Para no demorarme más en la descripción general y cuantitativa del sistema lopesco, sólo recordaré que, en un afán de rigor «científico» y movida por no sé qué desconfianza en promedios, cifras y números, decidí aplicarle al análisis cuantitativo el método estadístico que permite prever para las cuatrocientas comedias de Lope las probabilidades de aparición de los tratamientos, con un porcentaje previsible de errores. El resultado más interesante y sorprendente que me deparó ese método de cálculo fue que el tuteo, y sólo él, ocupa un lugar aparte en la distribución de los allocutivos: su repartición más probable se sitúa entre 190 y 385 ocurrencias por comedia (70 comedias de las cien estudiadas), siendo los valores extremos 96 y 510, y es el único tratamiento cuyo empleo es aleatorio en un 80% de los casos, lo que supone que, en un 80% de los empleos, el *tú* no da ninguna información particular acerca del tipo de situación ni sobre el *status* de los interlocutores. Queda un 20% de empleos en que se puede percibir realmente una motivación bien precisa en el uso del *tú*: la experiencia enseña que se percibe, por ejemplo, tal motivación en los intercambios en que irrumpe el tuteo interfiriendo en el uso de otro pronombre o fórmula que constituía, en el contexto particular del intercambio, la manera «normal» de tratar al otro o de tratarse uno a otro. *Vos* y las demás cortesías se separan del *tú* por su grado reducido de aleatoriedad, y dentro de ese segundo grupo destaca el *vos*, por alcanzar un grado de aleatoriedad de un 20%, lo que implica que, en un 80% de los casos, su empleo es motivado y da una información sobre el tipo de situación, el tenor del diálogo y el *status* de los interlocutores. La repartición más probable del *vos* varía entre 50 y 170 (72 comedias de las cien estudiadas), siendo los valores extremos: 16 y 280. En cuanto a la tercera persona y las fórmulas de tratamiento, el grado de aleatoriedad es nulo: esas cortesías, siempre motivadas, dan informaciones precisas sobre el tipo de situación o la variedad limitada de tipos situacionales en que se emplean, así como sobre el *status* de los personajes.

El sistema aquí expuesto no concierne más que al teatro de Lope de Vega. Convendría someter el corpus de las obras dramáticas de Tirso de Molina, de Calderón, de Alarcón, de Solís y de unos cuantos más a otros tantos estudios sistemáticos que permitirían definir la especificidad, si es que la hay, de cada uno. Actualmente están en preparación en Burdeos dos tesis sobre el teatro de Tirso de Molina y de Calderón, cuyos resultados no se conocen todavía. Hasta aquí, pues, la descripción del sistema

lopeveguesco. La segunda y última parte de mi exposición la voy a dedicar a la poética interlocutiva de la interferencia.

#### LA POÉTICA DE LA INTERFERENCIA

Si mal no recuerdo, no aparece casi la palabra *interferencia* en los análisis que hice del sistema de la interlocución en el teatro de Lope. Sin embargo, ese concepto es hoy el que me parece imprescindible para dar cuenta legítima de la complejidad de las tensiones interlocutorias que se perciben al leer los diálogos de teatro y se exponen explícitamente en los comentarios metadramáticos. La interferencia entre tales códigos, además, está relacionada directamente con el diálogo transtextual que se entabla entre la voz dramatúrgica y el público-receptor.

#### *Los códigos interlocutivos y la cuestión de la interferencia*

Si tengo que hacer el balance tardío de la tesis, me parece que:

1) quedan netamente deslindados los tres códigos recogidos y confundidos como en un crisol por la interlocución del teatro áureo: el sistema lingüístico<sup>4</sup> propiamente dicho, el código socio-lingüístico que se usaba en la sociedad en tiempos de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón y su formación progresiva a lo largo de la historia<sup>5</sup>, y el código literario, poético y dramático heredado por Lope<sup>6</sup>; a esos tres códigos habría que añadirles, al estudiar la interlocución en las obras de los Tirso, Calderón, Alarcón, etc., otro código: el de la Comedia lopesca, del que se benefician los dramaturgos cuyo modelo es y sigue siendo, a lo largo del siglo XVII, el sistema edificado por Lope de Vega;

2) la descripción del código mundano, fundada en diversos tipos de documentos y testimonios (gramáticas, diccionarios, epistolarios, cartas, pragmáticas etc.), me parece hoy en día bastante completa aunque carece, por cierto, de la información debida acerca del trato familiar en el campo y las capas más modestas de la sociedad;

3) la descripción del o de los códigos literarios es la que menos me satisface: debería ampliarse extendiéndose a todas las obras conocidas de cualquier tipo y género, anteriores a las primeras comedias de Lope, dedicándose una atención particular a todas las obras teatrales o de tipo dramático. Tarea inmensa que necesitaría un esfuerzo colectivo de revisión y escrutinio de los textos;

4) resultan identificados los códigos y referentes a que remite, en cada caso analizado, la alternancia de los tratamientos; en situaciones bien precisas, el *tú* de teatro puede coincidir, por ejemplo, con un *tú* socio-lingüístico contemporáneo, y el *vos*, tanto con la convención de la poesía del amor cortés como con la insolencia de los diálogos entre caballeros y pastores en el teatro primitivo o aun con la convención sociológica contemporánea que lo reducía a cortesía muy descortés y a tratamiento familiar;

5) en relación con la reconstrucción de la cortesía a lo largo de la historia, pude mostrar cómo las comedias de Lope vuelven a reactivar el matiz ceremonioso del *vos* arcaico o de las fórmulas *Alteza* o *Señoría* dirigidas normalmente a un Rey en el siglo

<sup>4</sup> Ly, 1981b, pp. 7-16.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 27-96.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 97-168.

xv y, en todo caso, antes del «golpe» protocolario efectuado por Carlos I de España<sup>7</sup> en 1519;

6) queda demostrado también cómo se evidencia en esas comedias un asomo de semiotización de la tercera persona y de *Vuesa merced*, usados tanto por damas y caballeros en escenas de celos y despecho amoroso o en encuentros callejeros, como por criados y criadas en escenas de requiebros paródicos, igualándose así, por medio del registro cómico, el nivel superior y el nivel inferior de personajes, y coincidiendo además el uso dramático con la cortesía socio-lingüística media, usualmente practicada entre caballeros, letrados y artesanos en ambientes urbanos;

7) y, en fin, espero haber mostrado que la interlocución dramática en su dimensión lingüística compone una verdadera «poética», una como gramática interlocutoria, con sus leyes y sus libertades, su coherencia y su complejidad.

Pero, a pesar de todo ello, no había dado con la palabra justa, la de *interferencia*, para calificar no sólo el paso de un código a otro, sino la confusión o la extraordinaria coincidencia y superposición que se da, no sólo entre códigos de diferente índole y no sólo entre valores y empleos contemporáneos, pero distintos, de los alocutivos de un código y otro, sino principalmente entre los valores y empleos transhistóricos, transgenéricos y transsociológicos de los alocutivos de los diversos códigos, confusos en la práctica interlocutoria de la Comedia. De hecho, los comentarios metalingüísticos de esa práctica, hechos por los mismos personajes, si bien atañen al efecto afectivo de rechazo o proximidad que produce el empleo de las cortesías, lo que ponen de relieve en realidad es la superposición, aparentemente inestable y en todo caso dinámica, de códigos distintos, y, dentro de cada uno de ellos, de valores pertenecientes a épocas, capas sociales y géneros diferentes. Voy a dar unos ejemplos, recordando primero rápidamente las zonas de contacto entre los diversos códigos:

1) el tuteo de teatro es, en el sistema lingüístico, el alocutivo fundamental del intercambio dialogado, alocutivo no distanciador que, por percibirse como esencialmente igualitario fue sustituido por formas cada vez más complicadas, desde el plural *vos* hasta sintagmas metonímicos compuestos, primero variables e intercambiables y luego, ya sometidos a decretos y pragmáticas, dotados de legalidad jurídica; el tuteo pues, ya lo dije, abarca en la literatura todas las épocas, todas las situaciones, todas las capas sociales y socio-dramáticas, y puede equipararse con cualquier tratamiento familiar y con todas y cada una de las fórmulas ceremoniosas del trato mundano; una larga tradición literaria, bien definida por Marcel Bataillon, hace del *tú* el pronombre característico de la comedia humanística y, más cerca de la Comedia, el tratamiento casi exclusivo de las tragedias del siglo xvi;

2) el *vos* de teatro oscila entre: a) el valor respetuoso y hasta ceremonioso, pero históricamente pretérito, que tenía en la Edad Media y hasta finales del siglo xv y principios del xvi; b) el valor respetuoso y cortesano que tiene en la literatura sentimental y cortesana; c) el valor grosero y rústico que tiene en las *Eglogas* de un Juan del Encina o en los *pasos* de un Lope de Rueda, por ejemplo; d) el valor insultante que

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 78-82, y, en la p. 78, la nota 45 que trae una cita de Maravall, 1972, en que se establece una distinción importante entre la calidad mayestática y el título jurídico, ambos representados por la palabra *Majestad*.

tiene en el empleo inadecuado o intencionado que se puede hacer de él en la práctica del siglo XVII; e) el valor familiar, pero siempre más distanciado que el del tuteo, puesto de relieve por gramáticas y diccionarios: valor ambiguo pues, que se debe a su *status* lingüístico de pronombre morfológicamente plural y nocionalmente singular, ya que, si hasta el siglo XIV se usaba como pronombre plural capaz de designar a varios receptores, empieza a ceder ante la progresión del compuesto *vosotros(as)* hasta confirmarse en el siglo XV como tratamiento singular;

3) la tercera persona, en el sistema lingüístico, es aquella de quien se habla, el objeto del discurso y, en cuanto objeto, la persona excluida del intercambio; sin embargo, en la primera mitad del siglo XVI, se usa como tratamiento menos insultante que *vos* y menos ceremonioso que *vuestra merced*; su empleo en el teatro de Lope puede coincidir con su empleo socio-lingüístico, pero como tiene poco uso en la tradición dramática y la literatura no había logrado ennoblecerlo o semiotizarlo, se especializa en contextos de insolencia o situaciones cómicas; coincide con el código mundano en los diálogos entre religiosos;

4) *vuestra / vuesa merced* es la primera de las fórmulas compuestas y, en el trato mundano, la única que se puede usar con «todos» menos, claro está, con señores titulados notorios, Grandes de España, miembros de la familia real y reyes; desde un punto de vista lingüístico, designa al interlocutor por medio de una metonimia —una cualidad del receptor— que define su calidad y superioridad; siendo alocutivo relativamente nuevo en los diálogos de teatro, sus empleos coinciden muchas veces con los del uso, aunque Lope de Rueda, en un *paso* (el cuarto) de *El deleitoso*, se deleita en asentar su valor cómico y hasta ridículo y torpe en una petición de Licenciado (que le quiere pedir prestados dos reales) a Bachiller: «porque yo para conbidalle, no tengo blanca, ni bocado de pan, ni cosa, ofrézcola a Dios, que de comer sea, y por tanto querría suplicar a vuesa merced me hiziesse merced de me hazer merced, pues estas mercedes se juntan con esotras mercedes que vuesa merced suele hazer, me hiziesse merced de prestarme dos reales»<sup>8</sup>; en ciertas comedias de Lope, de argumento histórico-novelesco, el empleo de *merced* coincide con el valor muy ceremonioso del tratamiento, ya pretérito desde la segunda mitad del siglo XV, época antes de la que se usó para designar a los reyes;

5) en cuanto a las cortesías *Señoría*, *Excelencia*, *Alteza* y *Majestad*, mucho más estables en el uso (aunque se había creado la *Excelencia* para distinguir, dentro del grupo de los señores titulados, a los que gozaban de la Grandeza) y objeto de sucesivos y numerosos decretos legales, su empleo en la Comedia coincide con el uso contemporáneo y, en comedias de temas históricos, con el empleo que se hacía de ellas en el siglo XV, para designar a los reyes.

#### *El cuestionamiento metadramático de la interferencia*

Ya es tiempo de volver a los diálogos de teatro y a algunos ejemplos de comentarios intratextuales en los que los personajes sacan a la luz el inevitable encuentro entre código semiótico y teatral y código mundano, dando testimonio explícito y metateatral del motor de la interferencia en la interlocución dramática.

<sup>8</sup> Ly, 1981b, p. 158.



En una comedia de 1612-1614, *¿De cuándo acá nos vino?*, el Alférez Leonardo requiebra a su prima Ángela. Ésta acaba de enterarse de que Leonardo no es su primo, sino su hermano, y se esfuerza por rechazar al galán. Se dirige a él usando de la cortesía *merced* que, mucho más ceremoniosa que los pronombres *tú* y *vos*, y menos familiar que la tercera persona, marca la toma de distancia y el alejamiento de Ángela con respecto al caballero. El Alférez reacciona en el acto:

LEONARDO Prima, ya son tres mercedes  
que tienes. Por vida mía,  
que dejes la cortesía;  
que las mayores mercedes  
son el tú, donde hay amor.  
(RAE, XI, p. 670)

La que responde no es Ángela, sino Beltrán, el criado del Alférez, lo que permite postergar la reacción de la dama y la revelación del secreto. Se crea así el suspense por medio de una usurpación de la palabra por Beltrán: tomando pie en la observación metalingüística (y en el más que consabido juego sobre *merced(es)* de Leonardo, Beltrán desvía momentáneamente la atención de los personajes y del público hacia la cuestión del tratamiento. Pero los argumentos que alega para abogar a favor de la fórmula *vuesa merced* remiten a la jerarquía sociológica en que se edifica el código del trato mundano, mientras que los reparos de Leonardo más bien se fijaban en las impresiones afectivas producidas por el empleo de los tratamientos de teatro:

BELTRÁN Antes vives engañado,  
que el *tú* y el *vos* se han usado  
para el desprecio y rigor;  
el *vuesa merced*, jamás  
fue de nadie desmentido,  
ni enojado ni ofendido.  
Pues dime: si riñen dos,  
¿dice el uno al otro: miente  
*vuesa merced*? Ni aun la gente  
grave, pues que *mentís vos*  
o *mientes tú*. Luego es  
el *tú* enojo y no es amor:  
*vuesa merced* es favor,  
y el *tú*, infame y descortés.

El criado, obedeciendo a las convenciones de su *status* dramático, descarta el código poético que permite alternar un *tú* con los tratamientos más respetuosos y ceremoniosos, y se atiene a la cortesía mundana no familiar, no íntima, sino social y lingüísticamente jerarquizada. Además, desmiente las leyes tácitas del sistema de la interlocución de teatro, afirmando que no se usa *merced* en las escenas en que riñen dos galanes, y termina reanudando con la anfibología de *merced*, más liberal y generoso que *señoría* ya que significa ‘favor’, apuntando tras el análisis semántico al tratamiento

*señoría*, odioso muchas veces en las comedias de Comendador porque se vincula con la arrogancia y tiranía injusta de unos titulados:

BELTRÁN      [...] que el rey dice cada día,  
no «yo os hago *señoría*»  
sino «yo os hago *merced*».

Al mismo tiempo, al afirmar, haciéndose el inocente pero en realidad con ironía, que el rey nunca dice «yo os hago *señoría*», provoca un choque de interferencias entre contextos léxico, semántico, socio-lingüístico, político y, según se infiere de los estudios que le dedicó Noël Salomon<sup>9</sup> al problema, contextos en los que también interfiere el escándalo, directamente contemporáneo, de la desmesurada ascensión social de ciertos personajes famosos por su descarado afán de medrar, como fue por ejemplo don Rodrigo Calderón, supuesto modelo del Comendador de Ocaña en la comedia *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (fecha entre 1609-1612, es decir un poco anterior a *¿De cuándo acá nos vino?*). El efecto cómico es inevitable, ya que Beltrán, por medio de una ostentosa preterición, afirma lo que está negando: el que el rey dé el título de *señoría* a ambiciosos notorios y literalmente *los* «haga *señoría*». Sin embargo, inmediatamente después, corrige el equívoco gramatical provocado por el pronombre *os*, que tanto puede ser acusativo como dativo, orientándolo hacia el dativo: «yo os hago *merced*». Rebota entonces el equívoco en el verso anterior, recalcando lo torpe que resultaría la oración: \* *yo les* (dativo) *hago señoría* (en vez de *merced*).

Menos complicado y sutil pero no por ello menos eficiente, un comentario metalingüístico de Labrador, en el auto calderoniano *El gran teatro del mundo*, recalca del modo más escueto y depurado, y por lo tanto más espectacular, la confluencia e interferencia dentro de esa red particular de palabras que se llama personaje (y, en el caso que aquí nos importa, personaje inferior en la jerarquía socio-dramática), del intertexto de la interlocución teatral propiamente dicha con el intertexto de la interlocución social y mundana. Después de la representación de la comedia titulada *Obrar bien, que Dios es Dios*, los actores le devuelven a Mundo los trajes y atributos que corresponden a los papeles que acaban de interpretar. Al Labrador, Mundo le había dado un *azadón* pero, al dirigirse al actor a quien le cupo en suerte ese papel, Mundo, excepcionalmente (no lo hace con ninguno de los otros), le saluda con un título humillante y despectivo:

*Sale el Labrador*

MUNDO      Tú, *villano*, ¿qué hiciste?  
LABRADOR      Si *villano*  
era fuerza que hiciese, no te asombre  
un Labrador, que ya *tu estilo vano*  
a quien labra la tierra da ese nombre.  
*Soy a quien trata siempre el cortesano*

<sup>9</sup> Salomon, 1965, 1961, 1962, y también la síntesis que presenté en *Hommage des Hispanistes français à Noël Salomon*, 1979, pp. 553-561.

*con vil desprecio y bárbaro renombre  
 y soy, aunque de serlo no me aflijo,  
 por quien el él, el vos y el tú se dijo.*  
 MUNDO Deja lo que te di.  
 LABRADOR Tú ¿qué me has dado?  
 MUNDO Un azadón te di.  
 LABRADOR ¡Qué linda alhaja!  
 MUNDO Buena o mala, con ella habrás pagado.  
 LABRADOR ¿A quién el corazón no se le raja,  
 viendo que de este mundo desdichado  
 de cuanto la codicia vil trabaja  
 un azadón, de la salud castigo,  
 aun no le han de dejar llevar consigo?  
 (Vv. 1334-1350)

En palabras del Labrador, Calderón parece hacer aquí la síntesis de los numerosos testimonios que, en el siglo XVII, definen el valor y empleo de los tratamientos. Es de notar que, por ser el único a quien se le aplica un *título*<sup>10</sup>, Labrador es también el único que, si no restituye, por lo menos menciona, además del azadón, los pronombres alocutivos con que los cortesanos suelen designar a los villanos en el trato mundano. Ahora bien, el auto presenta un sistema de interlocución en el que sólo intervienen el *él*, el *vos* y el *tú*<sup>11</sup>, que a los oídos del villano suenan como bofetones, ya que ni Rey es designado por *Alteza*, ni tampoco por *Majestad*, ni Rico por *Señoría*, ni a Hermosura y a Discreción nadie jamás las llama *Vuesa merced*. Labrador se desentiende totalmente del sistema que pudo experimentar en la representación de la comedia de la vida humana y, a la hora de la verdad, lo que le sale es la serie más baja de la escala de tratamientos al uso en el siglo XVII. El comentario que hace, pues, define dos sistemas coexistentes, absolutamente idénticos en cuanto a sus componentes morfológicos, pero también absolutamente opuestos en cuanto a la aplicación que se hace de esos componentes dentro del marco dramático y dentro del marco social.

Por otra parte, al denunciar el «estilo vano» del mundo y la arrogancia del cortesano, Labrador saca a la luz el *status* complejo de Mundo en el auto: Creación y Criatura, teatro y escenario, encargado de la guardarropía y de la puesta en escena de la comedia interior, espectador y mosquetero, pero también encarnación del trato mundano —definido por Covarrubias como «trato de aquellos que atienden tan sólo a las cosas temporales [...]. Algunas veces significa la inestabilidad de las cosas, y la mudançã dellas y de los estados»—, y trato mundano encarnado a su vez por cada uno de los personajes que salen al escenario del globo terrestre y por todos ellos, Mundo no podía suscitar sino un comentario amargo y desengañado del personaje más ambiguo y controvertido de la comedia humana acerca de la marca lingüística de la vanidad mundana: los tratamientos y cortesías.

<sup>10</sup> Sobre títulos y vocativos que se aplicaban a los miembros de cada una de las categorías sociales, ver Ly, 1981b, pp. 83-96.

<sup>11</sup> Ver Ly, 1999, donde estudio detalladamente la interlocución en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo* (ver, para el auto, pp. 109-144).

INTERFERENCIA ENTRE LO PARTICULAR HISTÓRICO  
Y LO UNIVERSAL POÉTICO:  
¿CÓMO LEER LOS TRATAMIENTOS DE TEATRO?

La Comedia áurea, en lo que atañe a la interlocución y a la gramática del tratamiento, nos brinda la muestra más clara y convincente del encuentro y de las relaciones entre lo universal poético (la convención tradicional del tuteo y la ya notable semiotización del *vos* o sólo incipiente de los demás tratamientos) y lo particular histórico (la intervención en los diálogos de teatro del empleo, perfectamente adecuado, de tratamientos y cortesías pertenecientes al código socio-lingüístico contemporáneo). En una comedia como *El perro del hortelano*, la promoción social de Teodoro, forjada por Tristán, se fragua literalmente en la conquista del título *Vuesa Señoría*, pero, al mismo tiempo, el carácter increíble y milagrosamente providencial de tal promoción, cuya legitimidad le parece más que sospechosa a Diana de Belflor, acarrea inmediatamente una alteración algo burlesca del tratamiento (*Vusiñoría*) y la adopción, por parte de la Condesa de un *tú*, aquí sí familiar e íntimo, que borra las implicaciones jerárquicas y sociales de la fórmula (así como las sospechas que siempre en el teatro de Lope pesan sobre el acceso indebido al tratamiento *Señoría* y a los títulos adjuntos). En cuanto a Teodoro, mantiene el *vos* cortesano y cortés antes de adoptar, también él, el tuteo, tratamiento capaz de sellar la armonía amorosa, tanto en el uso teatral como en el trato común:

DIANA	Apartaos, dadme lugar, no le digáis necedades. Déme <i>vuestra señoría</i> las manos, señor Teodoro.
TEODORO	Agora esos pies adoro, y sois más señora mía.
DIANA	Salíos todos allá; dejadme con él un poco. ..... No dice <i>vusiñoría</i> : «Yo me voy, señora mía, yo me voy, el alma no».
TEODORO	<i>Burlas</i> de ver los favores de la fortuna.
DIANA	Haz extremos.
TEODORO	<i>Con igualdad nos tratemos,</i> <i>como suelen los señores,</i> <i>pues todos lo somos ya.</i>
DIANA	Otro me <i>pareces</i> .
TEODORO	Creo que <i>estás</i> con menos deseo; pena el ser <i>tu</i> igual <i>te</i> da. <i>Quisiérasme tu</i> criado, porque es costumbre de amor querer que sea inferior lo amado.



ANTONIO Heme criado  
con don Antonio de Barcelos, conde  
de Penela, y os traigo cartas suyas,  
en que mis pretensiones favorece.

DUQUE Quiero yo mucho al conde don Antonio,  
aunque nunca le he visto. ¿Por qué causa  
no me las *habéis* dado?

ANTONIO No acostumbro  
pretender por favores lo que puedo  
por mi persona, y quise que me viese  
primero *vueselencia*.

DUQUE Camarero:  
su talle y buen estilo me ha agradado.  
*Mi secretario sois*; cumplan las obras  
lo mucho que promete esa presencia.

ANTONIO Remítome, señor, a la experiencia.  
(Vv. 429-443)

Conviene matizar algo la exquisita cortesía de don Antonio: a ojos de un lector avezado, no puede pasar desapercibida la alteración constante del tratamiento *Vues(tr) a Excelencia*. El *Vueselencia* sí suena a tratamiento algo corrupto, aunque ceremonioso, y no es de extrañar que lo repita obstinadamente don Antonio; al público, acostumbrado a esas escenas de embuste y trampa, el *Vueselencia*, y sobre todo su reiteración, le confirmarían el carácter cómico del intercambio, alcanzando éste su grado máximo cuando el duque afirma su amor al conde don Antonio a pesar de que nunca le ha visto y el mismo don Antonio le contesta que, antes de entregarle las cartas de aquel don Antonio, su primo fingido, quería que le viese a él. No es pues de menoscabar la insistencia del *Vueselencia* en la respuesta irónica y jocosamente de don Antonio a la ingenuidad del duque.

Después de ese primer diálogo, el duque le pregunta a doña Juana por sus dos hijas y la incita a conversar con «el mensajero de Lisboa [que] conoce / al conde de Penela, vuestro primo», ignorando que esos dos personajes no son más que su nuevo secretario a quien ahora le nombra por el título de su función. El clímax de la escena se da con el advenimiento del *tú* poético que don Antonio, el “inferior” (aunque embustero) le da al “superior” (aunque engañado), cuando éste le nombra oficialmente su secretario:

DUQUE Yo gusto deso.  
*Secretario: quedaos.*

ANTONIO *Tus plantas beso.*  
(Vv. 462-463)

Este último es buen ejemplo de las tensiones a que se ve sometida la lectura de los tratamientos en los diálogos de teatro. Sería absurda y falsa una lectura —es decir una interpretación— del *tú* de don Antonio en función del código socio-lingüístico al uso: ningún secretario novel, por feliz que se sintiera al obtener el cargo, se hubiera atrevido a tratarle a un duque de *tú*, aunque le estuviera engañando. Resultaría insuficiente la lectura estrictamente lingüística: la reducción radical de cualquier distancia, operada

por el tuteo, no implica aquí, ni mucho menos, familiaridad ni intimidad, ya que el *tú* de don Antonio forma parte de una declaración de humildad y respeto ('besar las plantas') que coincide con el júbilo del amante que acaba de allanar el camino para poder acercarse a la dama a quien secretamente quiere. La última lectura y, a mi parecer, la más satisfactoria, es la de la interferencia entre el código teatral y poético, representado por *tú*, cuyo empleo aquí no coincide con ninguno de los que se conocen en el siglo XVII pero sí con todas las situaciones —del máximo respeto a la mayor insolencia— en las que surge en la Comedia, y unos tratamientos mucho más arraigados en el código social cuyas distinciones jerárquicas representa la alternancia entre *vueselencia* (del inferior al superior) y *vos* (del superior al inferior), siendo indicio de la relativa semiotización de *vos* el uso que don Antonio hace del pronombre cuando le dice al duque de Averó: «os traigo cartas tuyas».

En *Don Gil de las calzas verdes*, el encuentro entre código socio-lingüístico (en cuanto muestra de lo particular histórico) y recuerdos literarios (en cuanto universal poético) no afecta a los distintos códigos interlocutivos varias veces señalados en la ponencia, sino que más bien iguala la modalidad interlocutiva más "moderna" y sacada del contexto más exactamente contemporáneo con el relato de toda una tradición literaria, haciendo que la tradición literaria tenga todas las apariencias de lo particular histórico y los elementos pertenecientes al entorno histórico directo todas las apariencias de la semiosis poética. Después de darle cuenta a su confidente Quintana de sus amores con don Martín, de la traición del galán y de las peripecias de su vida enterándole —así como al público— de sus proyectos (el argumento de la comedia), doña Juana, en la segunda "escena", sale al tablado ya disfrazada de don Gil. Está buscando un criado y da con Caramanchel, gracioso, con cuya aparición cambian tono y lenguaje. Se hacen estos más libres, más apicarados, y Caramanchel le llama «hidalgo» al joven (que se le hace paje y a quien llama «capón hasta en el nombre»), designándolo con el tratamiento más nuevo, insolente y «usé des idiots» (como lo define César Oudin): *usté* (v. 261), y tratándole también de *vuesasted* (v. 407), tratamientos que alterna con el *tú* y el *vos* dramáticos:

DA. JUANA	¡Hola! ¿Qué es eso?
CARAMANCHEL	Oye, hidalgo: eso de hola, al que a la cola como contera le siga; y a las doce sólo diga: «Olla, olla», y no «hola, hola».
DA. JUANA	Yo que hola agora os llamo, daros esotro podré.
CARAMANCHEL	Perdóneme, pues, <i>usté</i> .
DA. JUANA	¿Buscáis amo?
CARAMANCHEL	Busco un amo; que si el cielo los lloviera, y las chinches se tornaran amos; si amos pregonaran por las calles; si estuviera Madrid de amos empedrado, y ciego yo los pisara,

nunca en uno tropezara,  
según soy de desdichado.  
DA. JUANA           ¿Que tantos *habéis* tenido?  
CARAMANCHEL    Muchos, pero más inormes  
que Lazarillo de Tormes.  
(Vv. 254-273)

Sigue una relación jocosa y convencional de más de 230 versos del criado de muchos amos que contrapesa la novedad socio-lingüística del tratamiento *usté* (que apenas se usaba en 1614) con el recuerdo y el desfile de todos los tipos socio-poéticos satirizados por la literatura (el médico, el abogado, el clérigo, etc.). El cuento de Caramanchel y su práctica interlocutiva brindan buena muestra de cómo se barajan códigos y convenciones para hacer burla de ellos, igualándolos con un brío y una soltura que hacen del tablado y del texto teatral el “interfacial” privilegiado en el que interfieren todo cuanto concierne a la cultura dramática y folclórica del público y lo que pertenece a su circunstancia socio-lingüística.

INTERFERENCIA ENTRE EL PLANO DE LA VOZ DRAMATÚRGICA  
Y EL PLANO DEL PÚBLICO:  
EL DIALOGISMO EN LA INTERLOCUCIÓN DE TEATRO

Recordando una propuesta sensata y prudente de Ignacio Arellano<sup>12</sup>, que sintetiza la conducta científica que me esforcé por mantener en el análisis de la interlocución en el teatro de Lope y en dos obras de Calderón, quisiera mostrar ahora cómo la interferencia no sólo actúa, dentro de los diálogos, entre códigos distintos, sino también en el diálogo supratextual o supraescenográfico de las propuestas dramatúrgicas y las reacciones (comprobadas o supuestas) del público, entre códigos compartidos. El problema se me planteó, muy concretamente, a la hora de analizar el intercambio violento entre Segismundo y Astolfo, en el Acto segundo de *La vida es sueño*, durante la prueba de palacio a la que Basilio somete a su hijo, ignorando éste que es actor de una comedia efímera en la que tiene que representar el papel de Príncipe de un día. Baste resumir aquí las observaciones que me sugirió el diálogo<sup>13</sup>. La piedra de toque de la *fiereza* de Segismundo es, en el horizonte de expectativas del público, su enfrentamiento con la etiqueta cortesana y el trato palaciego. Más aún que al personaje de Segismundo es al dramaturgo y a su manera propia de tratar un tema más que trillado (el conflicto entre *discreción* y *necedad*) a los que el lector y el espectador prestan una atención tanto más aguzada y exigente cuanto que comparten, desde mucho tiempo ya, con las grandes voces dramatúrgicas a las que suelen frecuentar en los corrales, el modo poético y dramático de tratar el tema, la puntilliosidad de sus coetáneos en materia de cortesía y las convenciones rígidas y constantemente denunciadas de la jerarquía socio-lingüística. Lo que están esperando, pues, es como en una ópera, el «aria de los tratamientos», ya

<sup>12</sup> Arellano, 1999, p. 8: «la construcción de una determinada pieza dramática se rige por convenciones ordenadas según ciertos códigos, asumidos tanto por el emisor (dramaturgo y compañía teatral) como por el receptor (público y lector del Siglo de Oro). [...] Ninguna lectura que ignore estos códigos puede resultar coherente».

<sup>13</sup> Ly, 1999, «Le vos de Segismundo au palais», pp. 48-69.



que, excepcionalmente, no es un villano o un bobo de teatro el que aquí se enfrenta con el ritual protocolario de la Corte, sino el mismísimo príncipe heredero, criado en el monte entre fieras y alevosamente llevado a palacio por Basilio y Clotaldo. Dentro del desfile de los cortesanos que saludan a Segismundo, ocupa Astolfo una posición céntrica y es el único que designa a su rival con un *vos*, usando los demás personajes el título jurídico *Alteza* o su equivalente poético *tú*. Bien sabemos que el ambiguo *vos* es a la vez ceremonioso (si se remite al código pretérito de la cortesía palaciega, al código literario de la literatura cortesana y a los diálogos aristocráticos de la Comedia lopesca) e insultante (si se remite al uso del siglo XVII y a los documentos de gramáticos, lexicógrafos y moralistas, a los testimonios de labradores honrados y villanos del teatro de Lope de Vega, a los *pasos* de Lope de Rueda y a las églogas rústicas de Juan del Encina). El contenido de las redondillas con que Astolfo hace la salva a Segismundo remotivan primero el valor cortés del tratamiento para desembocar, luego, en una interpretación injuriosa y humillante del pronombre:

ASTOLFO                    ¡Feliz mil veces el día,  
oh príncipe, que *os mostráis*  
sol de Polonia, y *llenáis*  
de resplandor y alegría  
todos estos horizontes  
con tan divino arrebol,  
*pues que salís como el sol*  
*de debajo de los montes!*  
Salid, pues, y aunque tan tarde  
se corona *vuestra* frente  
del laurel resplandeciente,  
tarde muera.

SEGISMUNDO                    *Dios os guarde.*  
(Vv. 1340-1351)

La reacción de Segismundo y su violenta réplica al insulto no sólo dan a entender que percibió perfectamente la perfidia de Astolfo; también, y más aún, encarnan en el verbo segismundiano el desdoblamiento de la voz dramática que asume a la vez su papel de Autor y la respuesta del público a la grosería de Astolfo, cuyo parlamento hiere su vivísima sensibilidad a la cuestión del pundonor y del trato social. A semejante provocación no se responde sino con mayor insulto. A mi parecer, la densa y lapidaria réplica de Segismundo no puede sino desatar el júbilo y el estupor de un público mezclado y acostumbrado a ese tipo de duelos verbales. En términos de verosimilitud, el saludo rústico y *necio* que responde a la salva aparentemente cortesana y *discreta* de Astolfo no se funda en ninguna coherencia psicológica ni en lo que sabemos de la educación de Segismundo: no se crió entre rústicos y, así, no sabe nada de la burda cortesía villana, sino que fue educado por Clotaldo que, supuestamente, le enseñó algunas reglas del *savoir-vivre* cortesano y palaciego. El saludo rústico que tantos comentarios suscitó en la literatura de los siglos áureos es como la satisfacción que le da el teatro al público, a través de un personaje en el cual este último puede proyectar su propia reacción contra el peso de la jerarquía social. Es más, en el código teatral y en el

código social, compartidos por la voz dramática y por el público, tal injuria exigiría lavarse en sangre. Trata entonces Astolfo de suavizar la necia afrenta, alegando que Segismundo no podía conocerle y, en consecuencia, tratarlo como se trata a un Grande, que gozaba de privilegios protocolarios y merecía, por parte del príncipe heredero, un tratamiento igualitario. Pero Astolfo es el enemigo de Segismundo, su rival ambicioso, el pretendiente extranjero al trono de Polonia, favorecido por Basilio. Compendio y suma de la arrogancia nobiliaria, de la ilegitimidad política y de la hipocresía amorosa, Astolfo concentra en sí mismo el odio del público, cuya expectativa, precisamente, es ver cómo un príncipe que es fiera y villano, poco o mal educado pero sincero, está tomando venganza de la humillación. De la respuesta de Astolfo al saludo rústico, toma pie la voz del dramaturgo para permitir el desempeño de la dificultad y para ofrecerle al público por medio de Segismundo, portavoz de la complicidad entre teatro y receptor, la esperada, siempre bienvenida y absolutamente tópica interpretación literal de la fórmula:

ASTOLFO	El no haberme conocido sólo por disculpa os doy de no honrarme más; yo soy Astolfo, duque he nacido de Moscovia, y primo vuestro. Haya igualdad entre los dos.
SEGISMUNDO	<i>Si digo que os guarde Dios, ¿bastante agrado no os muestro?</i> Pero ya que, haciendo alarde de quien sois, desto os quejáis, otra vez que me veáis <i>le diré a Dios que no os guarde.</i> (Vv. 1352-1363)

#### CONCLUSIÓN

Discursos metalingüísticos que recalcan con irónica distancia la aparente incompatibilidad entre código social y código literario; juego entre el sistema poético convencional de la interlocución y las audacias de los tratamientos nuevamente importados al teatro, insolentes y groseros; diálogo entre la voz del dramaturgo y el público por medio de los tratamientos y cortesías; aparente “normalidad” de la interlocución de teatro, que apenas llama la atención de los estudiosos de la Comedia mientras que, si se mira de cerca, constituye un mundo de complejidades, interferencias, leyes tácitas y comentadas; impacto del *status* lingüístico y socio-lingüístico: tales son los aspectos que quise presentar hoy, aunque no son los únicos y me interesaría averiguar si, como pasa en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, la organización de los tratamientos, su presencia y su desaparición, su alternancia obedecen a la arquitectura de la comedia o, mejor dicho, la revelan. Mientras tanto, les agradezco a vuesarcedes, vusiñorías y vuecelencias su benévola paciencia y les pido disculpa por haber sido tan prolija.

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- BATAILLON, Marcel, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, Didier 1961.
- , «Unas reflexiones sobre Juan de la Cueva», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 206-213.
- DÍEZ-BORQUE, José María, *Aspectos de la oposición «Caballero-Pastor» en el primer teatro castellano (Lucas Fernández, Juan del Enzina, Gil Vicente)*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1970.
- , *Sociología de la comedia española del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DUCROT, Oswald, *La preuve et le dire*, Paris, Mame, 1973.
- , *Le dire et le dit*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.
- CARRASCO, Félix, «La interlocución en el teatro calderoniano: manipulación dramática de la práctica socio-lingüística», en *Calderón, Actas del congreso internacional 1981*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1091-1099.
- CASTRO, Américo, *Hacia Cervantes*, Madrid, 1957 (pp. 99-100 sobre la cortesía rural).
- CINTRA, F. Lindley, *Sobre «Formas de tratamiento» na lingua portuguesa (Ensaio)*, Livros de Horizonte, 1972.
- GILLET, Joseph, «Notes on the language of the rustics in the drama of the xvith century», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, 1925, I, pp. 422-452.
- HEUGAS, Pierre, «*La Célestine*» et sa descendance directe, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1973.
- JOLY, André, «Personne et temps dans le récit romanesque», *RANAM* (Strasbourg), 7, 1974, pp. 3-56.
- LY, Nadine, «Note sur l'emploi du *tratamiento Señoría* dans le théâtre de Lope de Vega», en *Hommage des Hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 553-561.
- , *L'affrontement interlocutif dans le théâtre de Lope de Vega. Systèmes internes et contraintes socio-linguistiques et littéraires*, Lille, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1981a.
- , *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1981b.
- , *Pedro Calderón: «La vie est un songe», «Le grand théâtre du monde»*, Paris, Messene, 1999.
- MOREL-FATIO, Alfred, *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*, Paris-Toulouse, Alphonse Picard-Édouard Privat, 1900-1901.
- MAGENDIE, M., *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au xvii<sup>e</sup> siècle, de 1600 à 1660*, Paris, PUF, 1925.
- MARAVALL, José Antonio, *El mundo social de La Celestina*, Madrid, Gredos, 1964.
- , *Estado moderno y mentalidad social. Siglos xv a xvii*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- MARICHALAR, Antonio, «El uso de *Don* en Garcilaso», *RFE*, 35, 1925, pp. 128-132.

- MULLER, Charles, «Les pré-noms de dialogue», en *Actes du X<sup>e</sup> Congrès de Linguistique Romane*, 1969.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, «*Vuested>Usted*», *RFE*, X, 1923, pp. 310-311.
- PLÁ-CÁRCELES, José, «La evolución del tratamiento *vuestra Merced* y *vuestra merced>usted*», *RFE*, 1923, pp. 245-280 y 402-403.
- ROMERA NAVARRO, Miguel, «Apuntaciones sobre viejas fórmulas castellanas de saludo», *Romanic Review*, XXI, 1930, pp. 218-223.
- SALOMON, Noël, «Simple remarque à propos du problème de la date de *Peribáñez* y el *Comendador de Ocaña*», *Bulletin Hispanique*, LXX, núms. 3-4, 1961, pp. 342-412.
- «Toujours la date de *Peribáñez* y el *Comendador de Ocaña*, tragicomedia de Lope de Vega», en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les Hispanistes français*, *Bulletin Hispanique*, LXIX bis, 1962, pp. 613-643.
- *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1965.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Fórmulas de tratamiento en la lengua de Buenos Aires», *RFH*, 3, núm. 2, 1941, pp. 105-139.

\*

LY, Nadine. «La interlocución en el teatro del Siglo de Oro. Una poética de la interferencia». En *Críticón* (Toulouse), 81-82, 2001, pp. 9-28.

**Resumen.** La descripción sintética del sistema interlocutivo en la Comedia de Lope de Vega da paso a la exposición de una poética de la interferencia entre los varios códigos (lingüístico, socio-lingüístico y literario) de la interlocución (los tratamientos) del teatro áureo, para llegar a la formulación de una «gramática interlocutoria», con sus leyes y sus libertades, su coherencia y su complejidad. Análisis de varios ejemplos de Lope, Tirso y Calderón.

**Résumé.** La description synthétique du système interlocutif propre au théâtre de Lope de Vega conduit à l'élaboration d'une poétique de l'interférence entre les divers codes (linguistique, sociolinguistique et littéraire) qui régissent l'interlocution dans le théâtre du Siècle d'Or. Est proposée une grammaire de l'interlocution, avec ses lois et ses licences, sa cohérence et sa complexité. Avec l'analyse de plusieurs exemples empruntés à Lope, Tirso et Calderón.

**Summary.** The synthetic description of the interlocutive system in Lope de Vega's *Comedias* gives rise to a poetics of interference between the various codes (linguistic, socio-linguistic and literary) that operate in the theatre of the Golden Age, so as to arrive at the formulation of an "interlocutionary grammar", with its rules and licence, coherence and complexity. The analysis is based on several examples taken from Lope, Tirso and Calderón.

**Palabras clave.** CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *¿De cuándo acá no vino?* (Lope de Vega). *Don Gil de las calzas verdes* (Tirso de Molina). *El gran teatro del mundo* (Calderón). Interlocución. *El perro del hortelano* (Lope de Vega). TIRSO DE MOLINA. Tratamientos. VEGA, Lope de. *El vergonzoso en palacio* (Tirso de Molina). *La vida es sueño* (Calderón).