

Traducir el teatro español del siglo XVII desde el Brasil del siglo XXI: un análisis de las formas de tratamiento

*Translating 17th century Spanish theater
from 21st century Brazil:
an analysis of the form of address*

Wagner Monteiro Pereira
Leandra Cristina de Oliveira

RESUMEN

El objetivo de este artículo es proponer un análisis lingüístico y contrastivo de las formas de tratamiento del siglo XVII a partir de la tarea de traducción de la comedia *Fuenteovejuna* (1619) al portugués brasileño. Analizaremos la expansión del trato solidario y la disputa de formas pronominales, considerando factores sociales y literarios sustanciales para comprender el panorama de producción de Lope de Vega en el Siglo de Oro español. La traducción propuesta en este artículo, emprendida por los articulistas, sopesará aspectos fundamentales para comprender los mecanismos de la versión del teatro del siglo XVII al público del siglo XXI (Piña, 2003; Cantero Garrido; Braga Riera, 2011). Esto es, el texto 01 y el texto 02 de una obra teatral, sea para la lectura o para la audiencia, son productos culturales en conflicto, idealizados para públicos diferentes. De esta suerte, será relevante en este trabajo presentar rasgos esenciales de la obra de Lope de Vega y del teatro áureo español (Sánchez Jiménez, 2018), para justificar, finalmente, por qué elegimos determinados pronombres de tratamiento en la traducción que abarcaran los roles jerárquicos y de género del texto 01.

Palabras-clave: *Traducción literaria; Lope de Vega; formas de tratamiento*

ABSTRACT

This article aims to propose a linguistic and contrastive analysis of the forms of address of the 17th century based on the task of translating the comedy *Fuenteovejuna* (1619) into Brazilian Portuguese. The expansion of solidarity address and the dispute of pronominal forms will be analyzed, considering substantial social and literary factors to understand the panorama of Lope de Vega's production in the Spanish Golden Age. The translation proposed in this article, undertaken by the authors, will

consider fundamental aspects to understand the mechanisms of the version of the 17th-century theater to the 21st-century audience (Piña, 2003; Cantero Garrido; Braga Riera, 2011). In short, text 01 and text 02 of a play, whether for reading or the audience, are cultural products in conflict, idealized for different audiences. Thus, it will be relevant in this work to present essential features of Lope de Vega's work and the Spanish golden theater (Sánchez Jiménez, 2018), to finally justify why we chose the specific form of address in the translation that covered the roles of hierarchical and gender of text 01.

Keywords: *Literary translation; Lope de Vega; forms of address*

1 Introducción

161

Al emprender la tarea de traducir una obra de teatro, se comparte una serie de desafíos con relación a otros géneros de la traducción literaria, con un importante incremento que es singular al género que nos interesa: el carácter privado o público que puede alcanzar una obra (Piña, 2003; Cantero Garrido; Braga Riera, 2011). Diferentemente de otros textos que pasan por una lectura visual, el teatro, más allá de la lectura íntima, puede, al ser escenificado, concebirse por los oídos, factor que exige, desde nuestro punto de vista, sensibilidad del traductor con relación a las elecciones lingüísticas que ayudan a caracterizar el habla de los personajes situados en espacios sociohistóricos específicos.

En este texto también proponemos un análisis lingüístico contrastivo entre el español y el portugués a partir de las formas de tratamiento de segunda persona singular. Más que analizar el fenómeno debatido considerablemente en el ámbito de la sociolingüística o de la Lingüística histórica, se antoja discutir estrategias traductológicas entre dos lenguas próximas, pero con una distancia de más de cuatro siglos entre el contexto de producción del

texto 01 y el 02. En lo que se refiere a las preocupaciones en la traducción, en un texto que debe ser leído, el uso de formas de tratamiento pronominales y nominales, en consonancia con los roles sociales desempeñados por los personajes, puede ser mucho más amplio y diversificado que en un texto que se escenificará. Esto es, el ritmo y la fluidez de los turnos de habla pueden imponer restricciones en el uso de formas nominales complejas, por ejemplo.

El texto 01 y el texto 02¹ de una obra teatral, sea para la lectura, sea para la audiencia, son, inherentemente, productos culturales en conflicto, pues el público previsto puede estar geográfica y temporalmente distantes. En lo que atañe a la problematización que estamos levantando, el debate sobre las negociaciones y problemas traductológicos de las formas de tratamiento de segunda persona tiene como objeto de análisis una propuesta de traducción de la comedia *Fuenteovejuna* (1619), del dramaturgo español Lope de Vega realizada por los autores de este texto.

Debemos subrayar que, en cuanto al proyecto de traducción, nuestra propuesta busca presentar un texto que tiene como lectores previstos hablantes del portugués brasileño, y que, aunque estén situados en el siglo XXI, sean capaces de transferirse al ambiente sociohistórico de la obra, por medio de algunos marcadores culturales y lingüísticos – y aquí se incluyen las formas de tratamiento, como debatiremos en este texto.

Al llevar al cabo la traducción de *Fuenteovejuna*, examinamos las negociaciones en la traducción del paradigma de las formas de tratamiento del español del Siglo XVII al portugués brasileño del XXI. Luego del debate teórico sobre la traducción del género teatral (Piña, 2003; Cantero Garrido y Braga Riera, 2011) en la segunda sección, contextualizamos en la tercera sección el teatro de Lope de Vega y de *Fuenteovejuna*. En la cuarte parte de este trabajo, volvemos a las cuestiones fundamentales de este texto: (i) ¿en qué medida es posible constatar el paradigma de tratamiento del siglo XVII en la comedia *Fuenteovejuna*?; (ii) de qué modo se observan los factores sociales como rol jerárquico y género, tradicionalmente descriptos en la literatura lingüística (Biderman, 1972/73; Bertolotti y Masello, 2002; King, 2010; entre otros) como actuantes en la obra en análisis?; (iii) ¿qué estrategias y negociaciones son necesarias en la traducción de *Fuenteovejuna* destinada al lector brasileño situado en el siglo XXI?

2 Peculiaridades de la traducción de teatro

Cantero Garrido y Braga Riera (2011, p. 165) subrayan algunos puntos que contradicen la expectativa de que cualquier traductor en sus lenguas de trabajo sea capaz de traducir una obra de teatro. Entre ellas está el hecho de que esa tarea exige del profesional “un conocimiento profundo de los mecanismos

1 Usaremos la nomenclatura “texto 01 y 02” a lo largo de la traducción.

internos que rigen el funcionamiento del texto teatral, funcionamiento que se da en el escenario, claro está, pero que tiene anclajes fundamentales en el texto, y cuyo conocimiento es inexcusable.” El desconocimiento de sus especificidades resultará en una traducción semánticamente perfecta, pero que no funcione en la lectura privada o en la representación en el escenario.

Debemos resaltar que es parte de la naturaleza del texto dramático la performance y cuyas adaptaciones hacen parte del trabajo de dirección y de actuación. Cantero Garrido y Braga Riera (2011) alertan, asimismo, sobre la importancia de que el traductor tome en consideración el ritmo del diálogo (lo que especialmente relevante en la poesía dramática). Traducir el ritmo fuerza el traductor a escribir un nuevo texto con otra subjetividad: “*Traduzir o ritmo do texto, o discurso (...) é escrever outro texto, em que se manifesta outra subjetividade, ainda que em estreita vinculação com a do texto partida: é então que surge o discurso do tradutor.*” (Amaral, 2023, p. 27). Por definición, el texto dramático no es un texto estricto, y no se destina, en su origen, a la lectura individual; se trata de un texto destinado a una audiencia colectiva (Cantero Garrido y Braga Riera, 2011). Según esos autores:

Dado que el grupo humano y social al que va destinado el montaje comparte forzosamente un espacio, un tiempo y unas circunstancias culturales y sociales más o menos homogéneas, puede existir en momentos concretos, tanto en la traducción como en la adaptación del propio original en su mismo idioma, una necesidad de peinar por encima algunos aspectos del texto, de un modo estrictamente mecánico, simplemente para facilitar su recepción por parte del público (Cantero Garrido y Braga Riera, 2011, p. 165-166).

163

La reflexión de arriba justifica las modificaciones naturales que pueden aparecer en textos traducidos o adaptados en una misma lengua como consecuencia de un redimensionamiento sociohistórico. Los ejemplos de esas adaptaciones son abundantes en la literatura, pero, aquí, ilustramos la cuestión con el objeto en debate. Cristina Piña comenta que al traducir *Ricardo III* – la segunda obra dramática más extensa de William Shakespeare – su versión publicada en libro presentaba el sistema de tratamiento binario V/vos y T/tú “que correspondía al que históricamente estaba en boga en el español de la época” (Piña, 2003, p. 4). Sin embargo, en la escenificación en Buenos Aires em 1997, en una discusión colaborativa entre traductora, director y actores, se optó por el sistema binario V/usted e T/tú – lo que era una novedad. Es fundamental subrayar que incluimos aquí el sistema binario T/V propuesto por Brown y Gilman (2003 [1960]), el que, vinculado al sistema pronominal del latín, las formas T (relativas al *tú* latino) se asocian a la dimensión de solidaridad/ familiaridad y las formas V (relativas al *vos*

latino), a la dimensión de poder/ distancia. En ese marco, en una relación no recíproca, el trato ascendente (de inferior a superior, por ejemplo), se daría a partir de formas; el trato descendente (de superior a subordinado, por ejemplo) se daría a partir de las formas T.

Problematizando el mismo fenómeno, Piña (2003) aduce que el investigador Jaime Rest, al comentar sobre la fragmentación del español “contemporáneo” (en referencia a la década de 1970), advertía sobre la existencia de un acuerdo implícito entre traductores españoles e hispanoamericanos en “mantener un lenguaje ‘neutro’ desde el punto de vista de los modismos y de las formas de tratamiento - la eliminación de nuestro voseo” (Piña, 2003, p. 05). En un fragmento de Rest, encontramos un movimiento semejante a lo que es ilustrado por Piña sobre la traducción colaborativa de *Ricardo III* a los escenarios

[...] si en un escenario de Buenos Aires se conserva este vocabulario acompañado de envarado tuteo, el efecto es contraproducente y los términos que tienen por misión exclusiva dar énfasis y color reales recuperan su valor significativo y pueden disgustar injustamente a los espectadores. En tales circunstancias quizá convenga manejarse con dos versiones: una destinada a la representación, en lenguaje local, y otra en lingua communis, que esté destinada a ser impresa y pueda circular por toda el área hispanohablante inteligiblemente [...] (Rest, 1976, 196-197 apud Piña, 2003, p. 5).

Mas allá del teatro, pero todavía en el ámbito literario, otro caso ilustrativo de los cambios motivados por razones sociolingüísticas de las formas de tratamiento puede ser encontrado en Ortega Román (2011), quien, en colaboración con Martín Lexell, tradujo al español la novela *Luftslottet som sprängdes*, del escritor sueco Stieg Larsson. Se trata de la tercera y última obra de la trilogía *Millennium*, publicada póstumamente. Al traducir la obra *La reina en el palacio de las corrientes de aire*, título en español, Lexell y Ortega Román se confrontan con el tema del *tuteo* indiscriminado, sea en interacciones de distancia o proximidad social.

[...] si en algunos momentos decidimos prescindir del usted fue para mostrar que en Suecia todo el mundo se tutea. Introdujimos, así, un elemento cultural que da que pensar al lector. Además, a veces ese tuteo dice mucho del personaje. Que en ‘La reina en el palacio de las corrientes de aire’ (Larsson, 2009) Mikael Blomkvist tutea al embajador de Suecia es una manera de mostrar que no le tiene ninguna consideración por haber actuado como ha actuado. Mikael es un periodista descarado que arrasa con todo y con todos. Ese hecho no es en absoluto irreal: yo mismo tuteo al embajador de Suecia cuando hablo en español con él, lo que es un síntoma más que evidente de

Finaliza la cita anterior un destaque que Ortega Román atribuye a las dinámicas simétricas de la sociedad sueca, manifestadas por el uso extendido del trato de solidaridad. Se observa el valor pragmático-discursivo que una unidad lingüística puede desempeñar en la interacción. En este caso, el papel social de indicidad que una forma pronominal mantiene. En efecto, Oliveira (2020) sitúa las formas de tratamiento como unidades pragmático-discursivas que señalan los roles sociales que ocupan hablante y oyente, o sea, son unidades que funcionan no solo en la semántica de la deixis de persona, sino también en la deixis social, subrayando que:

Sería bastante ingenuo por parte de un traductor atenerse al valor semántico e ignorar el valor pragmático, si es que se puede prescindir de la morfología plural al mencionar este último. Son diversos los valores que una forma de tratamiento de segunda persona puede adquirir en la interacción, y discretizar su función no es tarea simple ni al lingüista, ni al traductor. A este último, respetando los planes ideacionales del autor del texto fuente y el lector de la obra traducida, le cabrá la tarea de interpretar la relación entre forma y funciones de las unidades de tratamiento tanto en el texto fuente como en el texto de llegada y optar por el uso oportuno en la lengua-cultura a que se dirige su trabajo. (Oliveira, 2020, p. 4784)

165

Volviendo a nuestra propuesta de traducción de *Fuenteovejuna*, debemos preguntar qué planes ideacionales se pueden captar en el texto 01 y cómo se ajustan en la traducción para un público situado en el siglo XXI de un texto del XVII, sobre un contexto del XV. Nos parece que la respuesta a ese interrogante pasará, en alguna medida, por las respuestas a las preguntas presentadas en la introducción de este artículo. No obstante, debemos contextualizar dicha obra y su autor.

3 Una breve introducción al teatro de Lope de Vega y *Fuenteovejuna*

Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) nació en la Puerta de Guadalajara, seguramente el 25 de noviembre de 1562, en una Madrid recién declarada capital del Imperio. Al final del siglo XVI, Lope pasó un periodo en Valencia, que sería fundamental para su producción artística. En la ciudad, eran comunes a la época espectáculos teatrales en las calles y una punzante industria editorial surgía, lo que indubitablemente llamó la atención del

Fénix. También le encantó el gusto popular por un teatro escenificado que se configuraba como una mezcla de las más diversas formas conocidas por los autores. Lope aprendió en Valencia que el teatro se hace para el público espectador, no solo para sus confrades eruditos. Sánchez Jiménez (2018, p. 73) afirma que Lope empezó a vender comedias a Velásquez entre 1583 y 1584, años e los que su nueva comedia apenas surgía.

Al final del siglo XVI y principios del XVII, Lope ya era considerado un autor consagrado, con más de doscientas comedias hasta aquel entonces y con diversos poemas líricos y épicos publicados. Es en 1604 que el autor empieza a tener sus comedias publicadas, lo que resultó en una fama enorme que alcanzaba toda España. En los años siguientes, las más célebres comedias de Lope llegan a los escenarios, como *La dama boba* (1613), *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), *El perro del hortelano* (1618) y *Fuenteovejuna* (1619). Las primeras décadas del XVII parecen contemplar la fase más creativa del autor, lo que hizo que surgieran grandes enemistades, como las clásicas con Luis de Góngora y Miguel de Cervantes.

Lope es el creador de un teatro nacional en España. Esa afirmación puede parecer exagerada, pero no lo es. Al final del XVI varias formas de teatro ya coexistían. Entre ellas una vertiente cortesana, representada en ceremonias reales; una religiosa, común en las iglesias españolas; y la más importante, un teatro popular y público, el único que hacía que los autores pudieran lucrar con la venta de entradas para asistir a los espectáculos. Lope escribió para los tres, pero el teatro urbano, popular, efectivamente el género con el que el autor se sintió más a gusto y que influye, en la manera cómo el autor maneja su discurso. Aunque conocía como pocos la teoría aristotélica y la usara en alguna medida, Lope sabía que su teatro era comercial y tenía como fin el deleite del público heterogéneo de los corrales. Esto quiere decir que Lope empezó a mezclar escenas de nobles y plebeos con referencias ora cultas, ora populares.

Para Sánchez Jiménez (2018, p. 77), para alcanzar la popularidad que obtuvo, Lope aceleró la acción, aumentando el número de escenas y réplicas de pocos versos. Ese ritmo dinamizó sus obras, dándoles una vitalidad muy apreciada. El ritmo de las tramas de Lope es de hecho más ágil que la de sus coetáneos desde la década de 1580.

Formalmente, Lope fue un autor que utilizó diversos modelos estróficos, al punto de su polimetría – uso de diferentes versos y estrofas en un mismo texto literario – constituirse como un rasgo de la obra del autor. Ese estilo tan variado agradaba al público y contribuyó para que Lope fuera el comediógrafo más célebre de su tiempo, convirtiéndolo en un contrapunto al texto de autores que insistían en la manutención de un patrón de verso endecasílabo, que prevalecía en la tradición italiana renacentista y, también, en los primeros años de la popularización del teatro español.

Fuenteovejuna (1619) pertenece a un grupo de comedias con personajes históricos. La obra es una tragicomedia con una estructura compleja, pues el espectador debe acompañar tres núcleos temáticos fundamentales: el campesino; la baja nobleza, con el Comendador; y la realeza española. Se destaca, por ello, el carácter histórico, un enredo situado al final del siglo XV, precisamente en 1476, año en el que los Reyes Católicos Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón deben solucionar el crimen de la muerte del Comendador en la villa de Fuente Ovejuna. También sobresale en la obra, como destacamos, la polimetría y un lenguaje que no parece seguir un patrón claro de formalidad a principio, lo que proporciona un reto para cualquier análisis lingüístico:

Los tres ámbitos sociales que se entrecruzan y contraponen en el curso de la acción (y que se distinguen en la obra por la variedad del lenguaje, por la diversidad de los trajes que lucen los personajes, por la diferenciación de los gestos), confluyen en la escena que pone fin a la comedia, salvando así la unidad teatral. La conciliación de los conflictos sancionada al final es a la vez una solución ideológica y dramática: el final feliz no es un expediente o convención escénica, sino que constituye más bien la lógica conclusión de la acción. (Froldi, 2002, p. 05)

En *Fuenteovejuna*, no nos parece que Lope intente contemplar especificidades lingüísticas del siglo XV, teniendo en cuenta que el lenguaje de los personajes sigue un patrón semejante a la de otras comedias del autor. Sin embargo, el interés de Lope en mitigar la asimetría social entre los Reyes Católicos y los campesinos en la solución de una injusticia, así como el ritmo y el dinamismo singulares a la estilística del autor, pueden ser factores que influyen en las formas de tratamiento en el discurso de los personajes.

167

4 Traducir el Siglo de Oro: las formas de tratamiento

Empezamos esta sección esclareciendo que la propuesta de traducción que acá se problematiza se centra en el plan textual, razón por la que optamos por preservar la estilística del autor y el cronotopo de la obra, sin perder de vista, desde luego, el necesario equilibrio con el cronotopo en el que se sitúa en lector. Consideramos, por ende, además de la aproximación al teto, el *ethos* del enredo, los roles y dinámicas sociales de los personajes en el teatro de Lope de Vega. Esa elección nos parece relevante para este caso específico del traductor ausente². Como recuerda Cantero Garrido e Braga Riera (2011, p. 162), al llegar a las manos del director y a la voz de actores y actrices, el texto traducido

² Con “traductor ausente” nos referimos al traductor que no actúa con el equipo de producción de la obra teatral. Esto es, que no traduce para la representación, sino que privilegia la lectura.

puede sufrir modificaciones, que se pueden comprender como parte integral del proceso de traducción dramática.

Fuenteovejuna se sitúa en la España del siglo XVII, donde, desde el siglo anterior, las dinámicas de poder estaban cada vez más turbulentas. En ese contexto, el sistema binario T/V relativos a las dimensiones de solidaridad y poder, respectivamente, ya no contemplaban la amplitud y fluidez relativas a la interacción. Es ese el escenario que hace surgir en las lenguas europeas una abundancia de tratos honoríficos, como *vuestra señoría*, *vuestra majestad*, *real alteza*, *vuestra merced* y *señor/señora* (en español); *vossa senhoria*, *vossa majestade*, *vossa alteza*, *vossa mercê e senhor/senhora* (en portugués), conforme discuten Biderman (1972/73), Bertolotti y Masello (2002), King (2010), Oliveira, Távora y Sobottka (2020), entre otros. Candalija Reina y Reus Boyd-Swan (2006) destacan, al analizar el nivel fónico, morfológico y sintáctico en la lengua de la España de los Austrias, el siguiente panorama de las formas de tratamiento

[...] en la competencia lingüística de los hablantes debió de haber un sistema algo complejo, porque según Girón Alconchel (2004) recogiendo las observaciones de Correas (1626) había una fórmula de respeto: *vuestra merced*; una fórmula para la confianza los inferiores: *tú*; luego había dos fórmulas intermedias: *él*, *ella*, para referirse a otro interlocutor presente (al que debía tratarse de *vuestra merced*) y *vos*, para inferiores, para iguales y –ya como arcaísmo – para el respeto reverencial al rey, a Dios. (Candalija Reina, Reus Boyd-Swan, 2006, n.p.)

168

Veremos, sin embargo, que ese patrón descripto en los estudios mencionados no corresponde con exactitud a la manera cómo Lope distribuye los tratamientos a lo largo de *Fuenteovejuna*, puesto que: (i) el sistema tuteante es el más productivo, con al menos 51 ocurrencias; (ii) *tú* y *vos* compiten tanto en el patrón se simetría como de asimetría social; y (iii) las fórmulas honoríficas son escasas – aparecen – más precisamente – en el discurso de la Reina Isabel en referencia al Rey Fernando. Candalija Reina e Reus Boyd-Swan (2006, n.p.) subrayan cómo Lope adecúa el lenguaje utilizado a la época, con el estilo que quería emplear en su teatro: “Por ello en el lenguaje primará el gusto, tanto en la obra docta como en la natural. Lope lleva a escena el habla conversacional de la época, al recoger todo lo cotidiano y, como escribe para la representación, se sirve también del gesto y de la entonación.”

Discorde a los resultados obtenidos por Albuquerque (2023), no encontramos en esa comedia de Lope de Vega la forma *vuestra merced*, un trato nominal recurrente en los entremeses de Miguel de Cervantes. En *Fuenteovejuna* abundan las formas pronominales *vos* y *tú*, que se utilizan en diferentes grados de (in)formalidad, como demostramos en los párrafos siguientes.

Sobre el lenguaje en la comedia de Lope, Cañas Murillo (2008) afirma que Lope era consciente de que no podría poner en los escenarios una representación del habla de los campesinos españoles, pues en su proyecto estético debería cotejar algo agradable para el público y que demostrara, a la vez, calidad literaria. La solución encontrada reside en la adecuación entre el lenguaje de grupos que pertenecen a clases sociales más bajas, con desvíos de la norma, y la lengua literaria idealizada por pastores típicos del teatro renacentista:

Todos cumplen, para proporcionar más verosimilitud a la pieza, con el precepto de la comedia nueva, explicado por Lope de Vega en su Arte Nuevo, de la adecuación entre su lenguaje y la situación en la que se encuentran, y lenguaje y personaje concreto de que se trate, por lo que en algunos casos se ha querido dar entrada en el argumento a los usos lingüísticos propios del sayagués, la lengua literaria tópica de los pastores, que el teatro renacentista quiso conformar y que heredó el teatro barroco. (Cañas Murillo, 2008, p. 10)

En el primer fragmento que presentamos, destacamos una conversación entre el Comendador y el Maestre de Calatrava, que se configura como un rango militar del siglo XV. Pese al hecho de que el lugar social del Maestre presente una posición inferior a la del Comendador, no se puede asumir esa relación como socialmente asimétrica. Por consiguiente, en esa interlocución, el Comendador se vale del pronombre *vos*, un trato pronominal que preserva el tono de formalidad de noble > noble. Asimismo, advertimos que las elecciones de traducción pasan a representarse en cuadros contrastivos como el que se presenta

169

Texto 01	Texto 02
<p>COMENDADOR</p> <p>Tenía muy justa queja de vos; que el amor y la crianza me daban más confianza, por ser, cual somos los dos, <i>vos</i> Maestre en Calatrava, yo vuestro Comendador y muy vuestro servidor.</p>	<p>COMENDADOR</p> <p>Tinha muito justa queixa de vós; que o amor e a educação me davam mais confiança por ser, como somos os dois, <i>vós</i> Superior em Calatrava, eu vosso Comendador e muito vosso servidor.</p>
<p>MAESTRE</p> <p>Seguro, Fernando, estaba de vuestra buena venida. Quiero volveros a dar los brazos.</p>	<p>SUPERIOR</p> <p>Certo, Fernando, estava de vossa boa chegada. Quero voltar a dar-vos os braços.</p>

Cuadro 1: Negociaciones de traducción en la dinámica de simetría noble > noble

En la propuesta de traducción de arriba, el uso del pronombre *vós* a un destinatario en el singular se remonta al portugués europeo desde el siglo IV. Sin embargo, preferimos mantenerlo por otras razones, ya sea porque mantiene el ideal de reciprocidad con el texto 1, o porque el lector contemporáneo puede concebir el lenguaje de un noble por medio de un pronombre que permanece haciendo parte de la gramática estándar, aunque ha desaparecido del portugués brasileño en uso. En la traducción lo preferimos en detrimento de *você* o de *vossa excelencia* para explicitar al lector brasileño del siglo XXI la relación de nobleza que Lope intenta imprimir al tratar el siglo XV. No obstante, no se trata de un intento de correspondencia con el momento histórico del texto 01, en español. La forma nominal *vossa mercê*, por ejemplo, podría configurarse como una opción para la traducción, pues ya existía en el siglo XV. Sin embargo, aún presentaba un uso restringido y no mantiene la musicalidad que Lope imprimió en el texto 01 y en el texto 02.

En el siglo IV, el paradigma cambia, se pasa a usar el *vos* para expresar singularidad y como forma de tratamiento respetuosa, dirigida, únicamente, al imperador romano. Ya había en el latín las expresiones nominales de tratamiento *Maesta Vestra* y *Excellentia Vestra*. Sin embargo, es solo durante la Edad Media que tales formas se proliferan en las lenguas románicas. Según Cintra (1972), en 1331 ya se identifica la existencia de *Vossa Mercê* y, en 1460, se pasa a utilizar ese tratamiento únicamente con el rey como destinatario. Alrededor de 1490, esa función se pierde, teniendo en cuenta el aumento de los contextos de uso de la expresión. Paulatinamente, la forma nominal *Vossa Mercê*, de la cual se gramaticaliza la forma pronominal *você*, pasa a usarse como referencia a otros miembros de la nobleza (Lopes y Duarte, 2002 *apud* Valentim, Lacerda y Carneiro, 2018, p. 129).

En nuestra propuesta de traducción, no pretendemos domesticar el texto 01. Mantener los aspectos extranjeros, con sus peculiaridades y rasgos que dialogan profundamente con la sociedad de la época es, por consiguiente, uno de los objetivos centrales de nuestra práctica, considerando, aún, las especificidades de la traducción de teatro. Para Venuti (2021), domesticar o extranjerizar un texto subraya conductas éticas. Domesticar un texto es hacer que peculiaridades culturales o lingüísticas del texto 01 se adapten al texto 02. Esto es, el opuesto de un proceso de extranjerización, que aboga por la manutención de aspectos extranjeros del texto 01. Con el giro ético de la traducción, especialmente a partir de los trabajos de Antoine Berman (2002) y más reciente con Seligmann-Silva (2022), se pasa a analizar la traducción desde un sesgo político, pues así se propicia el diálogo entre culturas sin establecer jerarquías, acabando con cartografías de poder y reinventando geografías en un espacio globalizado y postmoderno. En efecto, el proceso de resistencia mantiene relación con la idea de una tradición no domesticadora, pues asume la existencia de un juego político, en la dirección opuesta de lo que el sistema propaga. En lo que concierne al fenómeno en consideración,

eso implica asumir una propuesta de diálogo entre las lenguas y sus culturas, proporcionando, mediante la traducción, un espacio en el cual el lector brasileño pueda visualizar el contexto español del siglo XVII y sea capaz de proponer relaciones con el Brasil contemporáneo.

En el fragmento de abajo, el grupo social representado por Lope de Vega es completamente distinto del discutido arriba. El cuadro 02 sitúa un diálogo entre la campesina Pascuala y el campesino Mengo, una relación socialmente simétrica entre miembros de la clase baja (pueblo > pueblo).

Texto 01	Texto 02
PASCUALA Tú mientes, Mengo, y perdona; porque ¿es materia el rigor con que un hombre a una mujer, o un animal quiere y ama su semejante?	PASCULA Tu mentes, Mengo e perdoa porque é matéria o rigor com que um homem a uma mulher, ou um animal quer e ama seu semelhante?
MENGO Eso llama amor propio, y no querer.	MENGO Isso chama amor-próprio, e não querer.

Cuadro 02: Negociaciones de traducción en la dinámica de simetría pueblo > pueblo

Este fragmento ilustra la interacción entre dos campesinos mediante un lenguaje claramente literario, con estilo poético, figuras literarias y retóricas. En lo que concierne al fenómeno que estamos analizando, Pascuala utiliza el trato *tú* para referirse a Mengo. En nuestra propuesta de traducción, preferimos mantener esa forma pronominal. Como mencionamos, el portugués brasileño y el europeo presentan expresivas especificidades en cuanto al uso de las formas pronominales de tratamiento, lo que representa un enorme reto para el traductor. Elegir el trato *tu* se justifica por el intento de representar el lenguaje de dos campesinos y, a la vez, no introducir con el pronombre *você* una lectura del lector brasileño de aspectos históricos diferentes del siglo XV al XVII, que pudiera intervenir en el ritmo propuesto por Lope.

171

En el próximo cuadro, identificamos la primera relación asimétrica en la obra – entre el Comendador y una campesina. Se observa que, el texto 01, el Comendador usa el trato de deferencia (*vos*), aunque en esa relación de poder descendiente el *tú* sería la forma esperada. Sin embargo, como señala Albuquerque (2023) y King (2010), el papel social no es el único factor actuante en la selección del trato oportuno, factores como género y relación entre los participantes también repercuten en esa elección. En el próximo cuadro, el trato *vos* puede justificarse por el ambiente de galanteo en el que

aparece, un contexto favorable para la emergencia del trato deferencial, como identifican los autores mencionados.

Texto 01	Texto 02
COMENDADOR Con vos hablo, hermosa fiera, y con esotra zagala. ¿Mías no sois?	COMENDADOR Com vós falo, bela fera, e com essoutra rapariga. Minhas não são?
PASCUALA Sí, señor; mas no para casos tales.	PASCUALA Sim, senhor; Mas não para casos tais.

Cuadro 03: Negociaciones de traducción en la dinámica de asimetría social en el ambiente de galanteo

En el proceso de traducción del diálogo anterior, preferimos mantener el pronombre *vós*, puesto que, en la comedia, Lope procura diferenciar el lenguaje utilizado por un noble; luego, nuestra elección es un intento de preservar el plan ideacional del texto 01. El lector observará en el mismo enunciado del Comendador el verbo conjugado en segunda persona plural del discurso (*Mías no sois*), que, en un primer momento, podría referirse a la conjugación correspondiente al *vos* (*vos sois*). No obstante, en el ambiente de interacción, el personaje hace alusión a dos interlocutoras – Pascuala y Laurencia. Dicho de otro modo, en el dado analizado, preferimos traducirlo con la concordancia morfológica de tercera persona plural (*são*) para solucionar una ambigüedad referencial.

El diálogo expuesto en el cuadro a continuación hace parte de una célebre escena de acoso del Comendador a de las campesinas. En ese contexto interaccional, aunque mantiene similitudes con el anterior, considerando el ambiente de cerco, hay una singularidad que debemos reconocer. Se trata, en ese caso, no de un galanteo amoroso, sino de asedio, en el que la imagen de la interlocutora femenina es degradada, diferentemente de lo que se observa en el contexto de arriba. El noble español utiliza el trato de poder descendiente *tú* a su interlocutora, quizás porque, en el plan ideacional previsto por Lope, ese tratamiento impusiera una relación de poder que forzaría a la interlocutora a aceptar la propuesta del Comendador. Interesante subrayar la manera cómo Lope de Vega sitúa al personaje femenino en esos dos contextos (cuadros 03 y 04). Diferentemente de lo que se observa en el período mencionado, en el que el *vos* sería el trato esperado de una mujer a un hombre, especialmente cuando este ocupa un lugar social elevado, Jacinta mantiene una simetría en el trato, con un *tú* que parece igualar al Comendador a un campesino

Texto 01	Texto 02
COMENDADOR Tú, villana, ¿por qué huyes? ¿Es mejor un labrador que un hombre de mi valor? JACINTA ¡Harto bien me restituyes el honor que me han quitado en llevarme para ti!	COMENDADOR Tu, campesina, por que foges? É melhor um lavrador que um homem do meu valor? JACINTA Exausta bem me restituis a honra que me tiraram em levar-me para ti!

Cuadro 04: Negociaciones de traducción en la dinámica de asimetría social en el ambiente acoso

En lo que se refiere a la traducción de ese fragmento, optamos por mantener los planes ideacionales que interpretamos en el texto 01, preservando el sistema tuteante como resultado de una elección que difiere un ambiente de asedio con relación al de galanteo, por ejemplo.

El último ambiente interaccional entre dos participantes ilustra una relación que implica la reverencia (noble > rey).

Texto 01	Texto 02
ESTEBAN Señor, tuyos ser queremos. Rey nuestro eres natural, y con título de tal ya tus armas puesto habemos. Esperamos tu clemencia, y que veas, esperamos, que en este caso te damos por abono la inocencia.	ESTEBAN Senhor, teus queremos ser. Rei nosso é natural, e com título de tal já tuas armas a postos temos. Esperamos tua clemência, e que vejas, esperamos, que nesse caso te damos por crédito a inocência.
REY Pues no puede averiguarse el suceso por escrito, aunque fue grave el delito, por fuerza ha de perdonarse.	REI Pois não se pode averiguar o ocorrido por escrito, embora tenha sido um grave delito por força deve perdoar-se

Cuadro 05: Negociaciones de traducción en la dinámica de asimetría noble > rey

El fragmento de arriba se sitúa en un ambiente en el que el alcalde de *Fuenteovejuna* le pude al rey una resolución para el caso de muerte del Comendador. Se destaca el hecho de que el personaje jerárquicamente inferior, que no pertenece a la aristocracia, se valga de un trato simétrico, esencialmente ante la figura social única del rey. Esto es, está claro a lo largo de la comedia como la preferencia por determinados pronombres de tratamiento no representa grado de formalidad o informalidad, como en la contemporaneidad. Lope parece preocuparse, sobre todo, con crear un lenguaje que diferencie los grupos sociales, y los pronombres de tratamiento

mantienen un rol importante en ese proyecto. El lugar social de la figura monárquica se distingue por el trato nominal – *señor*, en este caso.

En pocas palabras

Destacamos en la introducción de este artículo tres cuestiones que conducirían nuestro análisis lingüístico del texto 01, para emprender la tarea de traducción y alcanzar un texto 02 fruto de un proyecto científicamente justificado. En lo que se refiere al panorama de las formas de tratamiento entre los siglos XVI y XVII, constatamos una falta de correspondencia con el paradigma que los estudios lingüísticos identifican en documentos de la época, esencialmente (i) por la expansión del trato solidario *T* en relaciones simétricas y asimétricas; y (ii) por la disputa de las formas pronominales *tú* y *vos* en ambientes en los que formas nominales como *vuestra merced* ya estaban consolidadas (noble > rey, por ejemplo).

Con relación al modo como los factores sociales actúan en la distribución de las formas de tratamiento en *Fuenteovejuna*, mencionamos que el protagonismo de muchas comedias de Lope es el propio pueblo español, de lo que puede resultar una representación social menos jerárquica, en la que las formas de tratamiento de simetría social (*vos* de noble > noble; *tú* de pueblo > pueblo) pudieran encontrar un ambiente propicio para ocupar otras relaciones, mitigando la distancia social entre los interlocutores en la obra de Lope de Vega. En lo que toca a las formas nominales, que eran abundantes en el período de la comedia, pero que apenas aparecen en *Fuenteovejuna*, la justificativa puede residir en el ritmo ágil construido por su autor, pues podría verse afectado por formas analíticas complejas.

Por fin, acerca de las estrategias y negociaciones que asumimos como necesarias en la traducción de la comedia, debemos señalar que el texto 01 y el 02 son productos culturales en conflicto, pues abarcan públicos distantes en el tiempo y espacio. Al tratarse de una traducción pensada para la lectura, cuyo público meta son hablantes del portugués brasileño, situados en el siglo XXI, pero capaces de desplazarse al ambiente sociohistórico de la obra – la España del siglo XV –, optamos por no proponer un distanciamiento absoluto de la obra e intentamos preservar la páginas del texto 01 en el 02.

En cuanto a las formas de tratamiento, para no romper con la rítmica de Lope, mantuvimos la ausencia de las formas nominales, y nos movimos por el binarismo pronominal español *tú/vos* de manera análoga en portugués. Por más que el lector brasileño esté bastante familiarizado con el pronombre de tratamiento *você* en obras nacionales o traducidas, nos parece que la traducción *tú/tu* y *vos/vós* en los contextos que ilustramos pueden contemplar las representaciones sociales que interpretamos en la obra de Lope de Vega. Finalmente, mantuvimos el aspecto *extranjerizante* en el texto 02 y

propusimos, a la vez, una traducción que respetara aspectos sociohistóricos de una de las comedias más célebres para comprender la estructura social de la España de los Reyes Católicos.

Bibliografía

ALBUQUERQUE, Camila R. **Análise das formas de tratamento no teatro do século de ouro espanhol: um estudo das interações com participação feminina em comédias e entremeses cervantinos.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Florianópolis, 2023. Disponível em: <https://bu.ufsc.br/teses/PLLG0932-D.pdf>. Acesso em: 4 out. 2023.

AMARAL, Vitor Elevato. O ritmo em James Joyce e Henri Meschonnic: reflexos na tradução do verso. In: MONTEIRO, Wagner. (Org.) **Desafios e perspectivas da Tradução literária no século XXI**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Florianópolis: EDUSC, 2002.

BERTOLOTTI, Virginia; MASELLO, Laura. Estudios contrastivos: fórmulas y formas de tratamiento en español y en portugués. In: MASELLO, L. (Comp.). **Español como lengua extranjera**. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2002, p. 73-94.

BIDERMAN, Maria T. C. Formas de tratamento e estruturas sociais. **Alfa**, v. 18/19, 1972/73, p. 339-362. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3520>. Acesso em: 05 jan. 2024.

176

BROWN, Roger; GILMAN, Albert. The pronouns of Power and solidarity. In: PAULSTON, C. B.; TUCKER, G. R. (Eds.). **Sociolinguistics. The Essential Readings**. United Kingdom: Blackwell, 2003 [1960], p. 156-179.

CANDALIJA REINA, José Antonio; REUS BOYD-SWAN, Francisco Ángel. **La lengua en la España de los Austrias: el siglo XVII**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-lengua-en-la-espana-de-los-austrias-el-siglo-xvii-0/>. Acesso em: 08 jan. 2024.

CANTERO GARRIDO, Susana; BRAGA RIERA, Jorge. Del libro a las tablas: traducir para la escena. In: SÁEZ, D.; BRAGA, J.; ABUÍN, M.; GUIRAO M.; SOTO, B.; MAROTO, N. (Eds.) **Últimas tendencias en traducción e interpretación**. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011, p. 157-177.

CAÑAS MURILLO, Jesús; BERNAL SALGADO, José Luis. [Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata: estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel](#)

W.M. PEREIRA
L.C. DE OLIVEIRA
Traducir el teatro español del siglo XVII desde el Brasil del siglo XXI: un análisis de las formas de tratamiento

Rozas. Badajoz: Universidad de Extremadura, 2008.

HELGESEN, Karin. **Platsannonsen i tiden. Den orubricerade platsannonsen 1955-2005.** Tesed de doutorado. Göteborg: Göteborgs Universitet, 2011. Disponível em: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/handle/2077/24989/gupea_2077_24989_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso: 12 jan. 2024.

KING, Jeremy. Ceremonia y cortesía en la literatura del Siglo de Oro: un estudio de las formas de tratamiento en español. In: HUMMEL, M.; KLUGE, B.; LASLPO, M. E. Vázquez. (Eds.). Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico. Ciudad de México: El Colegio de México, 2010, p. 531-550.

OLIVEIRA, Leandra C. de. Del léxico a la deixis social: reflexiones sobre las formas de tratamiento en el ámbito de la traducción. **Fórum Lingüístico**, v. 17, p. 4770-4786, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2020v17n2p4770>. Acesso em: 12 jan. 2024.

OLIVEIRA, Leandra C. de; TAVORA, Beatrice; SOBOTTKA, Mary A. W. S. La negociación en la oralidad fingida: un estudio sobre las formas de tratamiento en la representación artística del Siglo de Oro. **Gragoatá**, v. 25, p. 268-290, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/34203>. Acesso em: 12 jan. 2024.

ORTEGA ROMÁN, Juan J. La traducción de Millennium, de Stieg Larsson: traducir una lengua y una cultura. n: SÁEZ, D.; BRAGA, J.; ABUÍN, M.; GUIRAO M.; SOTO, B.; MAROTO, N. (Eds.) Últimas tendencias en traducción e interpretación. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011, p. 179-189.

177

PEREIRA, Livya O.; OLIVEIRA, Leandra C. de. As formas de tratamento nominais e pronominais em Lope (2010): temporalidade linguística e verossimilhança. **Letra Magna**, ano 14, n. 23, 2º semestre, 2018, p. 451-472. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/index.php/magna/issue/view/160/212>. Acesso em: 05 jan. 2023.

PIÑA, Cristina. Algunos problemas teóricos y prácticos de la traducción teatral. Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/5150>. Acesso em: 18 dez. 2023.

VALENTIM, Marinalda Freitas; LACERDA, Mariana Fagundes de Oliveira; CARNEIRO, Zenaide de Oliveira Novais. Formas de tratamento no limiar do século XX: uma análise sociopragmática. **Revista da Anpoll**, [S. l.], v. 1, n. 45, p. 125-

155, 2018. DOI: 10.18309/anp.v1i45.1134. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1134>. Acesso em: 18 dez. 2023.

VEGA, Lope de. **Fuenteovejuna**, Rinaldo Froldi (ed.), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/literatura/lee/coleccion/pdf/fuenteovejuna.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2023.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor**. São Paulo: UNESP, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Passagem para o outro como tarefa**: tradução, testemunho e pós-colonialidade. Rio de Janeiro, RJ: Ed. UFRJ, 2022.