

6-1995

Hacia un método de análisis de lo espectacular

Fernando Cantalapiedra

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Cantalapiedra, Fernando, "Hacia un método de análisis de lo espectacular", Teatro. Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 6-7, pp. 291-310

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

22

HACIA UN MÉTODO DE ANÁLISIS DE LO ESPECTACULAR¹

Fernando CANTALAPIEDRA
(*Instituto Europeo de Investigación Teatral*)

0. Introducción

Sobre el espacio escénico, el lugar en donde se produce la diégesis espectacular, se sitúan los representantes, o comediantes. Pero lo hacen en función de una situación y de una orientación espacial, aisladamente o en grupo(s), formando así, al igual que en las artes visuales, una figura o un conjunto de figuras sobre el cubo escénico, con decorados o sin ellos. Definimos dicha articulación espacial de la(s) figura(s) como *corema*, y al conjunto escénico, *corema(s)* más fondo, como *escenograma* -un "cuadro" en movimiento-. Una escena, o una simple secuencia narrativa, está formada por una sucesión de escenogramas, en los cuales las figuras y los coremas sufren modificaciones constantes -movimientos gestuales, posturales, desplazamientos espaciales y entre coremas, etc.- Dedicaremos nuestra atención al estudio de las figuras de los actores y de sus representantes.

El representante, en tanto que elemento visual, dota al actor, en su sentido semiótico -combinación de los papeles actanciales con los temáticos y narrativos-, de una figura, en el sentido que tiene este vocablo en el Siglo de Oro. Es decir,

¹ Conferencia pronunciada en el II Congreso Internacional de Bellas Artes, junio de 1995, organizado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Resumo aquí, y mucho, el capítulo IV de mi libro *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1995 (en prensa).

su vestuario, o su maquillaje, por ejemplo, se compone de unas formas, de unos colores y de unas texturas. Ahora bien, estos sintagmas visuales sólo adquieren su semantismo en el marco del enunciado, y gracias a sus interrelaciones paradigmáticas y a sus nexos con los otros enunciados espectaculares. Pierre Francastel ya advertía que:

"Un signe ne peut pas plus être séparé de son contexte lorsqu'il est plastique qu'écrit"²

Del mismo modo que un lexema está compuesto por grafemas, o fonemas y femas -entre ambos sistemas, gráfico y fónico, sólo existe una homologación analógica-³, las figuras se componen de figuremas. El lexema "loba" se define no sólo por sus grafemas, sino también por el orden que ocupan estos en la cadena gráfica, ya que los mismos grafemas en orden distinto producen otro lexema, "bola". Algo parecido ocurre en la composición de las figuras, pues el orden, interno o externo, de sus figuremas -posición, situación u orientación- determina la forma de la figura, su plano de la manifestación. El figurema, por tanto, es un rasgo o componente distintivo de la figura. Veamos un sencillo ejemplo. Según Cesare Ripa, las figuras morales de la Humildad, Inocencia, Pureza, Simplicidad, Fidelidad, Vigilancia, Afabilidad, etc., se presentan todas ellas vestidas de blanco; su actualización semántica se opera entonces mediante otra serie de figuremas específicos:

FIGURAS	FIGUREMA GENÉRICO: TÚNICA BLANCA
	FIGUREMAS ESPECÍFICOS
HUMILDAD INOCENCIA PUREZA SIMPLICIDAD FIDELIDAD VIGILANCIA AFABILIDAD	/corderillo en los brazos/ / " " " " / + /guirnalda de flores/ /paloma en las manos/ / " en una mano/ + /faisán en la otra mano/ /perro a sus pies/ + / anillo o sello/ /gallo en una mano/ + /lámpara en la otra mano/ /rosa entre las manos/ + /guirnalda de flores/

² *La réalité figurative*, París, Gonthier, 1965, pág.216.

³ Greimas: "no puede hablarse más que de analogía entre los dos sistemas, algo muy distinto que hablar de parecido o de similitud", en *ERA*, "Semiótica figurativa y semiótica plástica", pág. 12.

A la vista del ejemplo anterior, parece pertinente distinguir las figuras de los figuremas -estos últimos se presentan como componentes de las primeras-, y los elementos genéricos de los específicos. El figurema genérico permite el establecimiento de una isotopía figurativa genérica -//túnica blanca// - y de una isotopía analógica o aferente: las siete figuras alegóricas citadas pertenecen a la misma clase semántica: //virtud moral//.

La figura teatral, y toda diégesis espectacular, parece estar compuesta por semantemas figurativos -configuración de figuremas, semas, específicos-, y por clasemas figurativos -figuremas genéricos-, por elementos inherentes y, sobre todo, por rasgos aferentes.

1. Figuras genéricas y específicas

Es evidente que el actor puede presentarse bajo varias figuras, e incluso que varios actores pueden manifestarse bajo la misma figura genérica. La comedia, de Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*⁴ es una buena prueba de todo ello:

a) Doña Juana se presenta ante el espectador, y ante los demás actores, bajo tres figuras distintas: en tanto que Juana, en tanto que hombre - bajo el nombre de don Gil de las calzas verdes- y, por fin, como doña Elvira. Todo el enredo radica en que los demás actores, en sus universos de creencia, ignoran que las tres figuras corresponden al mismo actor.

b) Varios actores se presentan bajo la figura de don Gil de las calzas verdes ante la misma ventana: don Martín, don Juan, doña Clara y doña Juana. No obstante, conviene distinguir, y así lo hace el texto, entre la figura genérica y las figuras específicas. Los cuatro actores pretenden ser la figura de don Gil de las Calzas verdes, y todos tienen en común el cromema 'verde' y los mismos formemas y texturemas en los trajes, pero los cuatro se distinguen entre ellos en algún detalle específico, determinado por los figuremas:

⁴ Ed. de I. Manuel Gil, Zaragoza, Ebro, 1982.

DON GIL DE LAS CALZAS VERDES

FIGURA GENÉRICA: /calzas + verde + espada/			
ACTORES	FORMEMAS	TEXTUREMAS	TONEMAS
Martín	'ancho'	"barbas", "rebozado"	'no caponil'
Juan	"muy grueso"	'sin barbas'	"bajo y rebozado"
Clara	'delgada'	'capón'	"habla delicada, a lo caponil"
Juana	'delgada'	"capón"	"atiplado habla"

Lo cual implica la constatación de que los figuremas, en tanto que rasgos distintivos de las figuras, contienen a su vez sus propios rasgos diferenciales: formemas, cromemas, texturemas y tonemas. Los rasgos genéricos, figuras o figuremas, se clasifican a su vez en tres grandes clases semánticas integradas: //dimensión > dominio > taxema//. Un sencillo ejemplo: //humano > religioso > cristiano//, frente a //humano > militar > musulmán//. La percepción visual, la cual se orienta siempre de lo global hacia lo particular, es coincidente, en buena medida, con las distintas articulaciones en clases semánticas. Dicho de otro modo, es posible realizar un análisis espectacular y establecer las isotopías genéricas y específicas.

2. Figuras y métodos de análisis

Para Pierre Francastel:

"Tout l'enseignement des arts est orienté vers le commentaire littéraire et symbolique. On ne montre pas la valeur propre de l'oeuvre, comment la pensée plastique s'exprime directement par le maniement de valeurs comme les proportions, les couleurs, les rythmes, les intervalles. Toute tentative pour élaborer une science de l'art à partir des normes de la pensée verbale est par avance condamnée; c'est pour l'avoir fait jusqu'ici que les historiens de l'art se trouvent dans l'impasse"⁵

Tampoco la crítica literaria ha resuelto el problema de la literatura como hecho estético, en tanto que literaridad. En todo caso, el Grupo Mu y la Escuela

⁵ Obr. cit., pág. 93.

Semiótica de París han logrado poner a punto unos brillantes métodos de análisis de los hechos visuales. El grupo Mu⁶ distingue tres tipos de formemas -los de posición, los de orientación y los de dimensión-, tres clases de cromemas -dominación, luminosidad y saturación-, y varios texturemas -materia, grano, mácula, etc.-. Los formemas, cromemas y texturemas nos permiten estudiar la primera articulación, el significante, de las figuras de los actores, de los coremas, de la escenografía y de los escenogramas; del universo diégetico, en una palabra. La Escuela de París, por su lado, emplea un metalenguaje algo distinto. Distinguiendo entre categorías constitucionales (plásticas de la expresión -cromáticas y eidéticas-) y categorías no constitucionales (topológicas -de posición y de orientación-); Todo lo cual puede ser resumido en un sencillo diagrama:

CATEGORIAS VISUALES

constitucionales	no constitucionales
plásticas de la expresión	topológicas
<i>cromáticas</i> vs <i>eidéticas</i> constituídas constituyentes	posición vs orientación

2.1. Las figuras y sus formemas

2.1.1. Los formantes eidéticos

Toda figura o figurema consta de unos formantes eidéticos delimitadores de los contornos. En *Más pesa el rey que la sangre*, de Guillén de Castro, se observa como la categoría eidética / rectilíneo vs curvilíneo/ establece una analogía con la dimensiones semánticas de lo religioso y de lo racial:

"dorado + rectilíneo"	vs	"plateado + curvilíneo"
'cristiano + español'		musulmán + árabe'

⁶ Este trabajo está fuertemente inspirado en: Groupe MU, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. París, Seuil, 1992, y en las investigaciones de la llamada Escuela semiótica de París.

2.1.2. Los formemas de dimensión

Los formemas de dimensión afectan tanto a las figuras como a sus figuremas. Cabe distinguir tres tipos de formemas de dimensión: unidimensional, bidimensional y tridimensional. Los formemas de dimensión propuestos por el Grupo Mu⁷, pequeño, grande, largo, corto, vasto, etc. pueden ser clasificados, sin dificultad aparente, en clases semánticas:

DIMENSIÓN	//DIMENSIÓN ESPACIAL//			
DOMINIOS	//unidimensional vs bidimensional vs tridimensional//			
TAXEMAS	//grande vs mediano vs pequeño//			
SEMEMAS	largo, alto ancho, bajo estrecho ...	entrelargo entreancho mediano ...	vasto amplio exiguo ...	grueso menudo enorme ...

Los taxemas de dimensión plantean una seria dificultad epistemológica, ¿cuál es su patrón de referencia? ¿Cómo considerar si un figurema es grande o pequeño?. En nuestro caso, el grado cero de la pertinencia parece estar en la escala humana, dado que las figuras de teatro tienen, en principio, las dimensiones que tengan sus representantes, animados o inanimados: alto, bajo, delgado, gordo, etc. Lo mismo acontece con los figuremas, dado que su escala dimensional se establece con relación a las figuras de las que forman parte.

Cervantes emplea el formema de dimensión para distinguir entre el río Duero y sus afluentes:

"Sale el río DUERO con otros tres ríos, que serán tres muchachos, vestidos como que son tres riachuelos que entran en DUERO junto a Soria, que en aquel tiempo fue Numancia"⁸.

2.1.3. Los formantes de posición

Los formemas pertinentes de posición afectan bien sea a una parte específica de la figura, los figuremas, bien sea a su generalidad: cabeza, tronco,

⁷ Obra citada, pág. 215

⁸ *El cerco de Numancia*, Ed. citada, pág. 177.

extremidades, izquierda, derecha, centro, alto, bajo, vertical, horizontal, etc. Los distintos formemas específicos de posición interna obedecen a una especie de sintaxis sociológica de la moda o del arte. Ripa, por ejemplo, distingue las figuras alegóricas de la Moderación y de la Paz merced a los formemas de posición ocupados por los figuremas león y cordero:

MUJER

MODERACIÓN			PAZ		
león	v	cordero	león	::	cordero
diestra		sinistra	juntos a su lado		

Es obvio que una simple transformación escénica de los formemas de posición y de disposición de los figuremas -león y cordero, en este caso- conlleva la virtualización semántica de una figura y la actualización de la otra. Las figuras, por otra parte, ocupan una posición espacial, categoría topológica, dentro del cubo escénico y de su propio corema. Al esquema posicional definido por el Grupo Mu⁹ se le debe añadir el eje de la prospectividad. El mismo esquema es válido para el estudio de los figuremas que componen las figuras, y para el análisis de los coremas. Los formemas de posición funcionan en realidad como clases semánticas, por lo que, desde el punto de vista metodológico, pueden ser clasificados como tales:

DIMENSIÓN	/POSICIÓN ESPACIAL/		
DOMINIOS	/CENTRALIDAD/ VS /MARGINALIDAD/		
TAXEMAS	/PROSPECTIVIDAD/ VS /ELEVACIÓN/ VS /LATERALIDAD/		
SEMEMAS	delante en medio detrás	alto: en el corredor en medio bajo: tumbado	izquierda en el centro derecha

Esta clasificación de tipo microsemántico posibilita el estudio de las distintas isotopías de posición espacial. Es decir, una figura puede establecer una isotopía mesogenérica de lateralidad, por ejemplo, si reitera la posición de 'a la izquierda de X'. Arrabal, en *La primera comunión*, sitúa durante toda la representación el

⁹ Obra citada, pág. 214.

corema masculino en el lado izquierdo -el siniestro-, mientras que el corema femenino ocupa siempre la lateralidad opuesta.

2.1.4. Los formemas de orientación

Además de ocupar una posición espacial, las figuras y los coremas están obligatoriamente orientados sobre el cubo escénico. Los formemas de orientación se obtienen añadiendo el rasgo /dirección/ a los formemas de posición, tomando la mirada del espectador como punto cero de referencia. Los formemas de posición y de orientación determinan a su vez el lenguaje de la miradas y el de la gestualidad. Aunque no desarrollo este tema aquí, debo apuntar que se debe diferenciar entre miradas y gestos internos a un corema, y los que se establecen entre los diferentes coremas. Lope de Vega desarrolla, en *El castigo sin Venganza*, el patema /indiferencia amorosa/, recurriendo a dos formemas de orientación: a) el corema femenino -Casandra, la esposa, y Lucrecia- mira hacia el corema masculino -el Duque, el esposo, y Federico-, situado en el lateral opuesto del escenario, b) el corema masculino se orienta hacia el público, ignorando la presencia de las damas. La sangrienta tragedia se fragua en esas sencillas orientaciones de los cuerpos y de las miradas, ya no hacen falta bellos discursos para que la sangre brote de los cuerpos.

2.2. Las figuras y los cromemas

Tirso de Molina logra una obra maestra basándose en el color verde de unas calzas. Los colores juegan un papel importantísimo en la elaboración de la teatralidad. En el cuadro de Vincenzo Catena "Cristo entregando a san Pedro las llaves", las figuras del corema formado por la Fe, la Esperanza y la caridad, actualizan sus significados gracias a los colores de sus ropas: el negro, el verde y el rojo¹⁰. El hábito marrón es un rasgo de los frailes franciscanos, mientras que el hábito blanco lo es, por ejemplo, de los dominicos. J.-M Floch, por su parte, recordaba que:

"C'est un phénomène très banal que dans un univers culturel une valeur soit rattachée à telle ou telle couleur, qu'une couleur exprime un contenu axiologique"¹¹

¹⁰ Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 193. No obstante, C. Ripa no presenta la Fe con un vestido negro, sino blanco.

¹¹ "Sémiotique visuelle et status sémiotiques des éléments visuels du discours théâtral", *Degrés*, n° 13, 1978, pág. e13.

En su estudio de la película *THX1138*, puso de manifiesto que en ésta se establecía la siguiente la articulación cromática:

<i>rosa-rojizo</i> NO-MUERTE (calor/claro)	<i>blanco</i> NO VIDA (claro/frío)
<i>rojo-oscuro</i> VIDA (calor/sombra)	<i>azul catódico</i> MUERTE (sombra/frío)

e insistía sobre un elemento fundamental:

"il faut rappeler que, quoiqu'il soit, c'est la construction, sémiotique, du discours, filmique ici, qui commande l'organisation logico-sémantique des couleurs"¹².

Conviene recordar aquí, aunque afecta a todo lo hasta ahora señalado, las palabras de Greimas:

"... el reconocimiento de las categorías topológicas, cromáticas y eidéticas del nivel fundamental de la forma del significante no agota su articulación: no son más que bases taxonómicas, susceptibles de hacer operativo el análisis de este plano del lenguaje. El procedimiento de construcción del objeto semiótico consistirá en determinar combinaciones de estas unidades mínimas -que serán llamadas unidades plásticas- para volver a encontrar a continuación *configuraciones* más complejas aún, confirmando así el postulado general de que cualquier lenguaje es en primer lugar una *jerarquía*. Entre estas formas plásticas de complejidad desigual es necesario sin embargo, reservar un lugar aparte a los *formantes plásticos* -comparables con, pero distintos de, los *formantes figurativos*-, que son organizaciones particulares del significante no definidas más que por su capacidad de asociarse con significados y de convertirse en signos. Mientras los *formantes figurativos* no comienzan a significar, por así decirlo, más que tras la aplicación de la rejilla de la lectura del mundo natural, los *formantes plásticos* tienen como función servir

¹² Obr. cit., pág. e17.

de pretexto a investiduras de otras significaciones, que nos autoriza a hablar de lenguaje plásticos y a delimitar sus especificidad"¹³.

El grupo Mu ha propuesto estudiar el color a partir de tres tipos de cromemas: de dominación -o dominancia-, de luminosidad y de saturación.

2.2.1. Los cromemas de dominación

Cuando los escritores teatrales del siglo de oro español indican que una figura sale de azul, de verde o de negro, nos están indicando el cromema dominante de la figura. Ahora bien, cada uno de los figuremas que conforman la figura puede tener su propia zona de dominación plástica -cromática o acromática-, y, por otro lado, dicha zona dominante puede asimismo abarcar varios figuremas. La famosa acotación directa 'de camino', sin más especificaciones, indica únicamente que la figura del actor contiene un cromema cromático dominante, por oposición a las figuras urbanas cuyos elementos dominantes son acromáticos, con predominio del color negro.

Los colores, cromáticos o acromáticos, carecen de semántismo inherente, son su propio referente, pero pueden adquirir una significación aferente, intrínseca o extrínseca a la obra espectacular. Los escritores teatrales, empero, deben recurrir, en el empleo de los colores, a las aferencias socioculturales de su época. Es de sobra conocido que el color azul suele estar asociado con el semema 'celos', pero también puede significar 'cielo' o 'universo'; el color verde se asocia en muchas ocasiones con el significado 'esperanza', aunque también suele actualizar la 'arrogancia', etc. Las distintas y variadas aferencias semánticas, en el marco de los siglos XVI y XVII, nos permiten establecer una clasificación provisional -un diccionario-, anterior al análisis de cualquier obra espectacular, de las gamas cromáticas y acromáticas¹⁴:

a) *Taxemas cromáticos*: //verdes//: |'esperanza, ambición, arrogancia, alegría, acuático, ..'|.; //azulados//: |'celos, cielos, universo, piedad, caridad, ... '|; //rojizos//: |'lascivia, sangre, pudor, ira, cólera, ... '|; //amarillentos//: |'infeliz, muerte, enamorado, temor, benignidad, ... '|; //púrpuras//: |'reyes,preciado, consejo, sinceridad, ..'|; //pardos//: |' humildes, quejas, contrición, desidia, desesperación, ...'|

b) *Taxemas acromáticos*: //blanquecinos//: |'castidad, alegría, mortaja, sinceridad, amistad, lealtad, justicia, ... '|; //grises//: |' llanto, luto, pobreza,

¹³ "Semiótica figurativa...", art. cit., págs. 27-28.

¹⁴ Tomo los datos de C. Ripa, obr.cit.

lluvia, amenaza, ... ' | ; //negruzcos//: | ' honradez, tristeza, luto, noche, condena, memoria, pensamiento, ... ' | .

Las máculas cromáticas se combinan asimismo entre sí, formando una especie de archilexemas o archicromemas:

/amarillo + blanco/: | 'contento' | ;
 /amarillo + rojo/: | 'voluntad' | ,
 /amarillo + turquesa/: | 'sospecha' | ,
 /blanco + negro/: | 'constancia, perseverancia' | ,
 /azul + rojo/: | 'curiosidad' | ,
 /azul turquesa/: | 'inconstancia, celos' | ,
 /rojo + verde/: | 'solicitud, audacia' | ,
 /verde + oro/: | 'abundancia' | ,
 /variados/: | 'perturbación, capricho, inconstancia, adulación, etc.' | ,

Todas estas aferencias semánticas parecen sencillamente absurdas, pero tienen su propio código gramatical. Para Ripa, el cromema herrumbre, por ejemplo, tiene como referente principal la corrosión que destruye al hierro; no es pues de extrañar que el citado autor introduzca dicho color en las figuras alegóricas de la Envidia, la Gula, la Malignidad, el Perjuicio general, la Voracidad, la Maledicencia, la Avidez, etc. El color herrumbre entra, por ejemplo, en el taxema idiolectal lorquiano //muerte//. El azul turquesa representa para el barroco la 'inestabilidad del mar', por eso mismo se aplica como analogía al cambio de la fortuna -política, económica, amorosa-, a la condición celosa, a la razón de estado, etc. Para Cesare Ripa, el empleo de colores variados refleja la inestabilidad emocional¹⁵.

En este sentido, el cromema dominante puede establecer una relación semántica con los recorridos temáticos o patémicos de los actores. El color dominante nos ayuda, por ejemplo, a diferenciar entre un noble y un rey, gracias al cromema /púrpura/; entre un señor y su criado, mediante el cromema dominante /pardo/; entre una dama y una dueña, pues esta vestía siempre largas tocas blancas sobre vestidos negros; entre la ira, rojo, y la paciencia, pardo, etc.

2.2.2. Los cromemas de luminosidad

El cromema de luminosidad, permite diferenciar los colores brillantes de los mates. Este cromema afecta sobre todo al cubo escénico en el que se halla la figura; es decir, depende de la cantidad de luz utilizada: velas, antorchas, focos, etc. Aunque en los corrales las representaciones se hicieran en pleno día, la zona

¹⁵ Obr.cit., I, pág. 521.

del vestuario, el fondo del tablado, era la zona de menor claridad, y buena prueba de ello es el hecho de que todas las escenas de apariencias se realizaban allí. Calderón nos ofrece la siguiente acotación directa:

"[Sale] Amor en lo alto. Vese un cielo con el Sol que se esconde, y una Estrella que sale a tiempo que van subiendo Adonis por una parte, y Venus por otra ...

AMOR: Verás que, desde este día,
con la nueva luz de Adonis,
sale la estrella de Venus
al tiempo que el sol se pone.

...

Suben los dos hasta donde está el Amor, y desaparecen los tres, escondiéndose el Sol, y quedando la Estrella.¹⁶

Lo cual implica que la figura del Sol podía ir perdiendo luminosidad -se van apagando poco a poco las candelas que están detrás del Sol, o se van alejando poco a poco de la figura-, mientras que la figura de la Estrella aumenta simultáneamente en luminosidad -al encenderse las velas posteriores o al acercarlas progresivamente-.

2.2.3. Los cromemas de saturación

La saturación permite la graduación de los colores cromáticos o acromáticos, pasando desde el rosa pálido hasta el marrón oscuro, o del blanco claro al negro absoluto. El cromema de saturación autoriza la clasificación de los colores por taxemas: /azulados, verdosos, marrones, rojizos, amarillentos, metálicos, etc./. Calderón recurre a esta técnica en su mojiganga de *La garapiña*, al disponer los colores dominantes de las figuras, cuatro damas y un criado de piel oscura, como sigue:

/negro: chocolate, morado, rojizo, azulado: grisáceo, blanquecino /
/: -----/desaturación/-----> :/-/

La saturación cromática, dentro de la misma gama cromática, es utilizada con mucha frecuencia para establecer jerarquías en el interior de un mismo grupo figurativo, los campesinos, o de un mismo corema. La saturación, por ejemplo, es típica del maquillaje del rostro, en el cual las distintas zonas cromáticas evolucionan desde el rojo de los labios hasta el rosado de las mejillas, etc. El

¹⁶ *La púrpura de la rosa*, ed. citada, págs. 219-220.

rostro de la figura manifiesta, por ejemplo, su estado somático o patémico gracias precisamente a la saturación o desaturación de sus colores. Cesare Ripa distingue varios estados patémicos gracias a la saturación cromática del figurema rostro:

"De ahí que con el blanco se simbolice la Flema; con el pálido o arrubiado, la Cólera; con el rubicundo entremezclado de blanco, la complexión Sanguínea [la Ira]; y con tonos oscuros la Melancolía"¹⁷.

Las relaciones simbólicas entre la desaturación y los estados patémicos -rasgos pasionales o sentimentales-, se presentan así:

TAXEMA CROMÁTICO: //AMARILLENTOS//			
blanquecino	pálido arrubiado	pálido rubicundo	oscuro
'Flema'	'Cólera'	'Ira'	'Melancolía'
Menor: -----saturación-----> : Mayor			

El cromema de saturación sirve a su vez para actualizar bien sea una dama, rostro blanquecino, bien sea una campesina, tez morena. No son pues de extrañar las palabras del farsante Ríos:

RÍOS: y la mujer [la esposa de un autor de compañía] muy contenta, hacemos nuestra silla de manos, y ella con su barba puesta, empezamos nuestra jornada.

RAM.: ¿Pues caminaba con barba?

SOL.: ¡Bueno es eso! Las faldas muy cortas, un zapato de dos suelas, una barbita entrecana, y otras veces con mascarilla, por guardar la tez de la cara"¹⁸

Resumiendo, el universo plástico de los colores puede ser clasificado, desde la óptica semántica, en dimensiones, dominios y taxemas:

¹⁷ Obr. cit. t. I, pág. 199.

¹⁸ Agustín de Rojas, Obr. cit. t. I, págs. 121-122.

DIMENSIÓN	//CROMÁTICA// VS //ACROMÁTICA//
DOMINIO	//BRILLANTE// VS //SEMIBRILLANTES// VS //MATES//
TAXEMAS	//OSCUROS// VS //SEMICLAROS// VS //CLAROS//

En realidad, nada nos impide considerar los colores oscuros como dominios, o los brillantes como taxemas; todo depende de la perspectiva del análisis. En todo caso, esta clasificación nos permite analizar las posibles isotopías, o alotopías, que se produzcan en el marco espectacular de la representación.

2.3. Las figuras y los texturemas

El Grupo Mu, en su estudio sobre los texturemas, establece la siguiente clasificación¹⁹:

TEXTURAS

microtopográficas	soporte materia soporte manera	grano mácula
reiteración		

El soporte sólo puede ser material, animado o inanimado, lo que implica que estamos casi siempre en presencia de, al menos, dos texturemas de 'materia', la del soporte -la tela de un cuadro- y la de los figuremas de la figura -los materiales pictóricos-. En nuestro caso, quizá sea más conveniente distinguir entre la materia animada y la inanimada, -barba rizada vs jubón acuchillado, el león vs humano vestido con piel de león-. Es decir, en el caso de la mayoría de las figuras teatrales, el soporte es el propio representante y su universo diegético. En una palabra, en el teatro, las figuras toman como soporte principal el propio escenario y sus elementos espectaculares, decorados y objetos.

Lo que el Grupo Mu define como texturema de manera o de modo -trazos horizontales, verticales, inclinados, circulares, etc.- es en realidad un texturema de orientación, dado que todo trazo está siempre orientado: de izquierda hacia la derecha, de la derecha hacia la izquierda, etc.; ocupando, por otra parte, siempre una posición en el marco de la mácula y de la figura en general. En una palabra, los tres texturemas, grano, mácula y modo, pueden ser analizados con la ayuda de

¹⁹ Obra citada, pág. 202 y ss.

los formemas de dimensión, posición y orientación. A esta primera serie, sería conveniente añadir el texturema de disposición: única, plural, regular o irregular. La disposición, por supuesto, afecta asimismo a los figuremas de las figuras, a estas en el marco de los coremas, y a estos últimos en el entorno del escenograma.

2.3.1. Los texturemas de materia

El texturema de materia permite establecer una taxonomía de las figuras, y de sus formantes, en clases semánticas. He aquí algunos ejemplos:

DIMENSIONES: //INANIMADO// VS //ANIMADO//

DOMINIOS: //vegetal vs textil vs metálico vs mineral vs animal vs ...//

TAXEMAS: //flores vs telas vs preciosos vs joyas vs fieras vs ...//

Calderón nos ofrece un buen ejemplo en *El príncipe constante*, en donde la constante degradación física del cuerpo del infante don Fernando, en antítesis con su constancia espiritual, se refleja mediante la utilización de los texturemas de materia: /armadura ⇒ seda ⇒ sarga humilde ⇒ jirones ⇒ paño negro-ataúd ⇒ luz/. En este caso concreto, la desaturación material se acompaña de una saturación espiritual.

Evidentemente, todo texturema de materia puede ser representado por otro distinto, e incluso por un simple cromema, como indica Calderón, en *La cena del rey Baltasar*: "y aparece una estatua de color de bronce".

2.3.2. Los texturemas de grano y de tacto

Todo texturema de materia presenta una superficie granular, y esta, a su vez, ofrece una sensación táctil. El grano puede presentarse como: fino, grueso, liso, rugoso, basto, etc. Mientras que el texturema correspondiente de tacto ofrece otra serie de variantes: suave, áspero, tosco, húmedo, seco, frío, caliente, viscoso, etc. Felipe Godínez, en *Los trabajos de Job*²⁰, aplica el texturema de grano en el proceso de santificación de Job, hasta tal punto que el santo debe limpiarse sus llagas con una teja:

(Arrónjale y cae hacia donde está un muladar. Sale Job mal vestido
y con señales de llagas)

JOB: ¡Quién contra la razón tendrá razones!

Muy justo es vuestro miedo,

²⁰ Ed. de Piedad Bolaños y Pedro M. Piñero, Kassel, Reichenberger, 1991.

mas arrojadme, si podéis, más quedo,
que me habéis lastimado;
sobre este estiércol estaré sentado.

...

Mirando estoy, Señor, estos gusanos
que en brazos, piernas, pechos, pies y manos
están comiendo de la sangre mía;

...

DINA: Suframos, suframos, pues.

Di, ¿qué quieres?

JOB: Que un pedazo
de aquella teja me des.

(Dale una teja)

...

Mientras te escucho
quiero limpiarme estas llagas,
que a fe que me duelen mucho.²¹

Tras las fases narrativas del reconocimiento y sanción de su santidad, desaparecen las llagas y la suciedad de Job:

CELFA: Aquellas canas parecen
intacta nieve en la sierra,
y Dina un sol, que esta nieve
la ilustra y no la derrite,
que ambos lucen igualmente.
(Sale toda la compañía y Job y Dina muy galantes)²²

Si la blancura y textura de la nieve se oponen a la suciedad del estiércol y de las llagas, su frescura se presenta como el término opuesto a la gravísima enfermedad, la lepra, de Job. Por supuesto, desde la perspectiva religiosa del relato, el "estiércol", en su doble plano de la manifestación -verbal y plástico-manifiesta la | 'impureza' | humana, mortal (los gusanos), frente a la | 'pureza' | espiritual, inmortal (la nieve de la alta sierra). Ripa recurre precisamente al *texturema* /lepra/ para componer la figura alegórica de la Infamia, y nos recuerda que "la lepra era en el Ant. Test. símbolo y figura del pecado, que es el que genera principalmente la infamia"²³.

²¹ Ed. citada, págs. 214 y 222.

²² Ed. citada, pág. 232.

²³ Obr. cit. pág. 522, t. I.

2.3.4 Los texturemas de distribución

A la hora de estudiar la distribución de los texturemas de materia, de grano y tacto, sigue siendo válido lo anteriormente dicho sobre los distintos rasgos de los formantes -eidético, dimensión, posición, orientación-. Las zonas o máculas de una figura, figurema o corema espacial, pueden distinguirse por sus distintos tipos de texturemas. José de Valdivielso, en el auto sacramental *El peregrino*, brinda, en acotaciones directas, varios ejemplos en los cuales se establece una articulación entre coremas espaciales y texturemas de materia:

a) "De los dos carros se descolgarán dos escalas, como puentes levadizas. La una será ancha, llena de flores, y yerbas y galas, y arriba habrá música, y una boca de infierno. La otra escala será muy angosta, y llena de zarzas, abrojos y espinas, cruces, calaveras, etc. Y arriba música y un cielo; y luego saldrá, del lado desta angosta, la Verdad en hábito de pastor."²⁴

b) "A la derecha, desierto empinado, y en él la cueva de la penitencia. A la izquierda, paisaje deleitoso, cuyos extremos ocupan la venta del Honor y los muros de la ciudad del Placer, con puerta que ha de abrirse a su tiempo. Junto a la venta del honor, un árbol de cuyas ramas penden tiaras, coronas y otros símbolos de autoridad."²⁵

3. Los operadores analíticos

El paso del significante de la figura hacia su significado no es casi nunca automático, ni tan siquiera es constante; sus moléculas sémicas, genéricas y específicas, se conectan y desconectan, al igual que los paneles luminosos, constantemente en función de sus relaciones contextuales con el discurso espectacular, con la actuación de los comediantes, con la presencia de otras figuras, con los distintos elementos espectaculares, etc. Los elementos figurativos -figuras, figuremas, formantes, cromemas y texturemas- adquieren su pertinencia, en tanto que rasgos visuales o semánticos, mediante el uso de varios tipos de operadores analíticos: semánticos, retóricos y de medida.

²⁴ *Autos sacramentales*. Biblioteca de Autores Españoles, pág. 203.

²⁵ *Obr. cit.*, pág. 205.

3.1. Los operadores semánticos

Cabe entonces distinguir, como hace F. Rastier, cuatro operadores interpretativos: actualización, virtualización, asimilación y disimilación. Los operadores interpretativos, en relación con las clases semánticas, permiten establecer las distintas isotopías, genéricas o específicas, del discurso espectacular; tanto a nivel de las formas, de los cromemas y de los textuemas, como a nivel de los contenidos homologados con los elementos figurativos. He aquí cuatro ejemplos sencillos:

a) Actualización: en *El jardín de Falerina*, de Calderón, aparecen unas estatuas de ninfas sobre una fuente; poco después empiezan a moverse, es decir se actualiza el sema /humano/.

b) Virtualización: consiste en la operación inversa. En el ejemplo anterior, las ninfas dejan de ser /estatuas/.

c) Asimilación: permite la aferencia, por presunción de isotopía, de un nuevo valor semántico: el vestido negro de Estrella Tavera -en *La estrella de Sevilla*, de Andrés de Claramonte- autoriza la asimilación semántica, desde las secuencias iniciales, del luto al valor de honra.

d) Disimilación: consiste en la co-presencia de dos rasgos semánticos opuestos. Calderón ofrece un buen ejemplo en *El divino Jasón*, en donde los comediantes deben representar figuras dobles: Jasón-Cristo, Hércules-San Pedro, Teseo-San Andrés, Argos-Amor Divino, etc.

3.2. Los operadores retóricos.

El Grupo Mu distingue tres operadores retóricos: agregación, supresión y sustitución. Toda figura espectacular está generalmente sometida a algún tipo de transformación. He aquí algunos sencillos ejemplos:

a) Agregación: en *La vida es sueño*, de Calderón, el Hombre 'inocente' se presenta vestido de "pieles"; más tarde, para señalar su 'culpabilidad', se agrega a su figura unas "cadenas".

b) Supresión: es el fenómeno contrario. Calderón ofrece un precioso ejemplo en *El Gran príncipe de Fez*, en donde la supresión de figuremas indica una degradación militar y política:

"Aparece un trono con gradas y dosel, y en lo alto una estatua del Príncipe, con los mismos vestidos de moro que sacó primero, y con bastón de general, corona y cetro; y al pie del trono Zara, el niño Muley, Abdalá, acompañamiento y otros moros [...], Quítale el

bastón [...], Quítale la corona [...], Quítale el cetro [...], calles y plazas la estatua/ arrastrad hecha pedazos"²⁶

c) Sustitución: estamos ante el clásico cambio de traje, o de otra serie de elementos.

3.3. Operadores de medida y desmedida

El grado cero de pertinencia, en relación con la rejilla referencial del mundo natural o de los movimientos estéticos, de los formemas, cromemas y texturemas puede ser proyectado sobre el cuadrado semiótico:

FORMEMAS CROMEMAS TEXTUREMAS	con-forme	intra-forme
	dis-forme	de-forme

Entendiendo los términos conforme y deforme como elementos globales de las figuras, y los otros dos términos, intraforme y disforme, como elementos parciales de las figuras, los figuremas. Una figura deforme se define por su desproporción global en sus distintos formemas, cromemas o texturemas. Es decir, puede tratarse de una desproporción bien sea en el tamaño, en la forma eidética, en la selección del material o del color. La desproporción disforme afecta solamente a uno, o varios, de los figuremas internos de la figura. Las combinaciones figurativas son pues infinitas. He aquí algunos ejemplos:

a) Figura de-forme: la presentación de una Venus vieja, con muletas y con gafas -en la mojiganga *Triunfos de Amor*-

b) Figurema dis-forme: Barlançón se presenta, tras sufrir una herida en el combate, ante el espectador con una "pata de madera" -*El sitio de Breda*, de Calderón-.

4. A modo de resumen

A lo largo de estas líneas, hemos centrado la atención en el estudio de las figuras que toman los representantes, pero el método propuesto es válido para el análisis global de todos y de cada uno de los elementos que configuran la diégesis espectacular. Hemos iniciado la exposición con los conceptos de escenogramas y de coremas, de figuras y de figuremas genéricos y específicos; para plantear, poco

²⁶ BAE, tomo II, pág. 329.

después, cómo estudiar dichas figuras gracias a los conceptos de formemas o formantes, de cromemas y texturemas; para indicar, por último, cuáles eran y cómo funcionan los diversos operadores analíticos.