

AURELIO GONZÁLEZ (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*. El Colegio de México, México, 1997. (*Estudios del Lenguaje*, 2).

Hace veinte años, Tadeusz Kowzan publicó un trabajo fundamental para los estudios teatrales: “Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l’art du spectacle” (*Diogenes*, 1968, núm. 61, 59-90). En esas páginas, Kowzan sostenía que la representación teatral podía tratarse como dos conjuntos de signos: los producidos por el actor y los producidos fuera del actor. El manejo de la voz, la expresión corporal, la gestualidad; la apariencia del actor recreada por medio del maquillaje, el peinado y un vestuario; el aspecto del espacio escénico y los efectos sonoros son —decía Kowzan— signos con un valor en sí y con valor agregado en relación con los demás signos que se ejecutan durante una puesta en escena.

La propuesta de Kowzan permitió desarrollar una corriente de estudios teatrales más elaborada y ambiciosa que definía no exclusivamente la representación, sino la totalidad del fenómeno teatral como una estructura textual doble: un texto espectacular constituido por aquellos elementos que se ven, escuchan y dicen en escena, y un texto literario frecuentemente conservado como escritura. Estudiar y describir ambas textualidades es, a grandes rasgos, el amplio campo de la semiótica teatral. Las corrientes más innovadoras de los llamados “estudios teatrales” (*theater studies*, *Theaterwissenschaft*, *teatrológia*) aún consideran pertinente esta doble estructura del fenómeno teatral y no se alejan demasiado de los postulados establecidos por Kowzan para describir la representación.

Los trabajos reunidos en este libro (producto de un seminario sobre teatro de los Siglos de Oro) estudian obras de Calderón de la Barca, Cervantes, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón y Tirso de Molina. A partir del análisis de las didascalias y sus referencias al vestuario, la gestualidad, los sonidos, etc., los seis estudios recuperan el otro texto apenas insinuado en la obra literaria: el efímero texto representacional.

Abren dos artículos dedicados al Cervantes dramaturgo, poco conocido y estudiado en esta faceta: “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, del editor, y “El texto espectacular y sus implicaciones ideológicas en la *Numancia*”, de Christina Karageorgou. González expone los mecanismos con que Cervantes enfrentó un problema fundamental: ¿cómo establecer la caracterología de la nómina teatral durante una representación sin perder la tensión dramática? Cervantes lo resuelve de tres maneras: deja que sus personajes se describan a sí mismos (como cuando asocia la germanía a un individuo e indica así condición social y posibles actos futuros), permite que un personaje hable de las características de otro y, en ciertos casos, nos obliga a intuir el carácter del personaje por sus acciones.

Christina Karageorgou y Aurelio González recalcan el hecho de que las didascalias conservan definidas concepciones de lo que debía ser para Cervantes el teatro como literatura y espectáculo. Cervantes, dice González, marca a individuos y ambientes con elementos visuales muy detallados en las acotaciones respectivas (como el color del vestuario y de la utilería, por ejemplo); además, se atreve a pedir al posible director que, en la medida de lo posible, las siga con fidelidad por tratarse de indicaciones que remiten a realidades vistas por él: muestra de la avanzada conciencia de verosimilitud de Cervantes en el espectáculo teatral.

La *Numancia* corrobora la concepción cervantina del espectáculo como vehículo ideológico. Karageorgou destaca el juego de locativos en las didascalias (un espacio adquiere valores diversos según quien lo ocupe), juego que, finalmente, contribuye a enaltecer la heroicidad numantina entre los contemporáneos del autor. Cervantes concluye la actualización de esos valores heroicos entre sus espectadores mediante los personajes alegóricos, quienes rompen la distancia histórica.

El espacio escénico merece nuevas reflexiones en “Espacios de afirmación y de contraposición en *El casamiento en la muerte*” (Alma Mejía) y algunas consideraciones en “Configuración dramática de *El condenado por desconfiado*” (Martha Elena Munguía). Alma Mejía observa que los medios más socorridos por Lope para la construcción espacial en su citada comedia son los deícticos y, en menor número, las acotaciones externas, cuyas indicaciones recrean ámbitos significantes por oposición entre unos y otros. *El casamiento en la muerte* establece dos espacios definidos y contrastantes, España y Francia. Ambos se subdividen en pares significantes mínimos: dentro/fuera, alto/bajo, los cuales cobran sentido durante la representación según las relaciones con los personajes que se instalan en un sitio determinado en momentos sucesivos, como en la *Numancia*.

Martha Elena Munguía se opone a la corriente crítica que califica a *El condenado por desconfiado* de Tirso como sermón o tratado doctrinario encubierto, pues las didascalias internas y externas otorgan a la comedia la cualidad de texto específicamente dramático. Munguía demuestra que las acotaciones internas de la obra están diseñadas para guiar una reconstrucción virtual de espacios no necesariamente verificables en el escenario: letreros, señalamientos icónicos o referencias dialógicas dan la agilidad escénica necesaria para la representación de *El condenado*. Las marcas didascálicas comparten un código significativo de la época: entre muchos otros casos, Tirso ubica a sus personajes en sitios altos o bajos para encumbrar o minimizar las figuras que se encuentran en tales espacios. Caben en dicha codificación accesorios como las armas, indicadores de espíritus violentos; o los espacios amplios, centros de conflicto, frente a lugares reduci-

dos, concebidos como puntos para la reflexión y el diálogo apacibles. Casi todos los espacios se describen verbalmente, pero con coherencia, en didascalías internas y externas.

En la misma línea de análisis de Karageorgou, Nancy Altenburg explica el entramado ideológico creado con las didascalías de una comedia alarconiana en “Texto dramático y texto espectacular en *Los pechos privilegiados*”. A partir de la relación entre el texto literario como afirmación de creencias y testimonio del sentir público, y del texto representativo como mecanismo para exorcizar miedos y aversiones históricas, Altenburg asegura que Ruiz de Alarcón recrea el enfrentamiento entre la monarquía y las noblezas civil y natural en torno a la polémica sobre el ascendente poder del privado. Ruiz de Alarcón se apoya en la significación espacial para esta exposición del conflicto sociopolítico: pone en juego el desprecio de la corte y el ensalzamiento de aldea; pero también desarrolla, con la gestualidad y los movimientos de los personajes, un lenguaje decodificable dentro de una red semántica formada asimismo por las propuestas ideológicas que expresan verbalmente los protagonistas.

Sugere interpretación de una comedia calderoniana ofrece Gabriela Leal en “*El mágico prodigioso*: la representación barroca como epifanía”. El drama de Calderón está sujeto, como *El condenado por desconfiado*, a la polémica sobre su valor como obra dramática. Leal considera que *El mágico prodigioso* ha sido mal juzgado precisamente por su novedad dramaturgica: la escenografía cobra fuerza y libera al texto dramático de la continua actualización verbal de espacios, permitiendo al autor centrarse en el desarrollo de la acción dramática. Leal, a partir de las acotaciones y de las indicaciones en los parlamentos, nos hace percibir la existencia de una figura principal en el desarrollo de la obra, pero ausente tanto en la representación como en el texto literario: Dios, principio de cohesión dramática, vehículo ideológico, vinculación entre realidad y representación. Los espacios, las acciones, los diálogos, revelan la presencia de la Providencia no únicamente en la obra de Calderón, sino fuera de ella, manifestándose ante los ojos de cada espectador.

Una cuestión fundamental en los trabajos de González, Karageorgou Bastea y Munguía se refiere a la fragilidad de los testimonios literarios cuando se utilizan para reconstruir la posible representación: las variantes textuales en las indicaciones didascálicas de las obras dramáticas cervantinas, los añadidos u omisiones de elementos, son presencias que alteran la interpretación que se hará del texto representacional. Si en el caso de la *Numancia* se evitara la referencia a Cervantes como autor único, permitiríamos que las variantes didascálicas se consideraran testimonio de la voluntad representativa de un autor colectivo. Las obras de Tirso, que sufrieron de innumerables correcciones en manos de Hartzzenbusch, obligan al estudioso a recuperar

en lo posible la edición príncipe y entrar en contacto con las propuestas escénicas originales.

El conjunto de los trabajos presentados en este volumen no trata de manera concienzuda perspectivas teóricas específicas. Se alcanza una meta de mayor utilidad: se practica la teoría. El resultado es un conjunto de buenas interpretaciones por medio de la semiótica teatral y el análisis de diversos elementos didascálicos. Este espíritu práctico que anima el conjunto es uno de los méritos del volumen.

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ

*El cancionero de la Sablonara*. Ed., introd. y notas Judith Etzion. Tamesis, London, 1996; clxiii + 254 pp.

Entre los años de 1624 y 1625, Claudio de la Sablonara, músico y copista de la Capilla Real española, seleccionó 75 canciones polifónicas de las que se cantaban en la corte a dos, tres y cuatro voces e integró con ellas este valioso cancionero, que contiene piezas de músicos tan conocidos como Mateo Romero, alias Maestro Capitán, Juan Blas de Castro, Gabriel Díaz, Álvaro de los Ríos, Joan Pujol, etc.<sup>1</sup>. Los textos aparecen anónimos, como era habitual, pero se han identificado los autores, seguros o probables, de muchos de ellos: Lope de Vega y Góngora, en primer lugar; además, Antonio Hurtado de Mendoza, Quevedo, Trillo y Figueroa, López de Zárate, Luis Vélez de Guevara.

La obra se recopiló por encargo del conde de Neuburg y duque de Baviera, de visita en la corte española en los años indicados, y fue llevada por él a Alemania. Gracias a ello, pudo salvarse del incendio del Palacio Real de Madrid que destruyó sus tesoros musicales en 1734. Actualmente, el manuscrito, de pulcra caligrafía, se conserva todavía en la Bayerische Staatsbibliothek, y también se le conoce, por ello, como *Cancionero de Múnich*.

El cancionero ha interesado a músicos y musicólogos desde que, en 1916, lo publicó Jesús Aroca, a base de una copia<sup>2</sup>. La escasa fide-

<sup>1</sup> Como observa la editora (p. xxviii), el *Cancionero de la Sablonara* es excepcional entre los de la época en el hecho de que, salvo en dos casos, proporciona los nombres de todos los compositores (once en total), que trabajan en su mayoría para la corte madrileña. Vale la pena añadir que también difiere de otros cancioneros musicales contemporáneos por el hecho de que reproduce los textos poéticos en versiones notablemente completas y cuidadas.

<sup>2</sup> *Cancionero musical y poético del siglo xvi, recogido por Claudio de la Sablonara*, ed. Jesús Aroca, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1916, y *BRAE*, 3 (1916) a 5 (1918).