



## **TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

Máster en Formación e Investigación Literaria y Teatral  
en el contexto europeo  
Especialidad en Interculturalidad teatral europea

# **EL MODELO DRAMATOLÓGICO DE JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS ASPECTOS SIGNIFICATIVOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA TEORÍA CIENTÍFICA DEL ARTE EN EL ÁMBITO DE LA INVESTIGACIÓN SEMIÓTICA TEATRAL ESPAÑOLA**

**Claudia Marcotullio**

Tutor: **Dra. Rosa M<sup>a</sup> Aradra Sánchez**

Dpto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura  
Facultad de Filología  
UNED

Curso académico 2022-2023  
Convocatoria de septiembre 2023

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>0. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>2</b>
<b>1. CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>1.1. Semiótica (o semiología) del teatro.....</b>	<b>7</b>
<b>1.2. La investigación semiótica del teatro en España.....</b>	<b>15</b>
1.2.1. La semiótica del teatro en la “prehistoria” de los estudios semióticos en España: de 1970 a 1983 .....	16
1.2.2. La semiótica teatral en España después de 1983: eclosión e institucionalización.....	21
<b>1.3. Hacia la construcción de una teoría científica del arte: la cuestión del método analítico como herramienta crítica en la investigación semiótica teatral en España .....</b>	<b>26</b>
<b>1.4. Problemas epistemológicos en la construcción de un método de análisis semiótico.....</b>	<b>30</b>
1.4.1. El enfoque semiótico: teatro como fenómeno de comunicación.....	31
1.4.2. La definición del objeto teórico: escenocentrismo y logocentrismo .....	34
1.4.3. El problema de la unidad teatral y la segmentación.....	35
<b>1.5. Principales propuestas metodológicas de análisis semiótico teatral formuladas en España .....</b>	<b>39</b>
1.5.1. Método de crítica semiológica de la obra dramática.....	40
1.5.2. Método y técnica del análisis teatral .....	44
1.5.3. Método gráfico para el análisis de la obra dramática.....	48
1.5.4. Análisis mimemático .....	51
1.5.5. Modelo-propuesta de análisis semiótico teatral .....	55
1.5.6. Propuesta de análisis del espectáculo .....	58
1.5.7. Metodología para la reconstrucción de la vida escénica .....	61
<b>2. CAPÍTULO 2: EL MÉTODO DRAMATOLÓGICO .....</b>	<b>64</b>
<b>2.1. García Barrientos y la propuesta de una dramatología .....</b>	<b>64</b>

<b>2.2. Dramatología: modelo teórico y bases epistemológicas.....</b>	<b>66</b>
2.2.1. La definición del objeto teórico de la dramatología: teatro como fenómeno comunicativo espectacular y forma de imitación representativa	66
2.2.2. El modelo dramatológico y el concepto de drama .....	69
2.2.3. Los documentos para el estudio del drama y el texto dramático.....	71
2.2.4. Del modelo al método: resumen de las categorías de análisis .....	72
<b>3. CAPÍTULO 3: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA. VENTAJAS Y LÍMITES DEL MÉTODO EN SU APLICACIÓN AL ANÁLISIS DE UN TEXTO DRAMÁTICO .....</b>	<b>76</b>
<b>3.1. Análisis de la acción dramática. Dicción y ficción .....</b>	<b>76</b>
3.1.1. Dicción. Estructura textual del drama .....	77
3.1.2. Ficción. Estructura de la acción .....	80
3.1.3. Ficción. Grados de re-presentación de la acción.....	90
3.1.4. Dicción. Diálogo y estilo.....	91
<b>3.2. Tiempo .....</b>	<b>92</b>
<b>3.3. Espacio .....</b>	<b>96</b>
<b>3.4. Personaje.....</b>	<b>104</b>
<b>3.5. Visión (recepción) .....</b>	<b>113</b>
<b>4. CONCLUSIONES.....</b>	<b>117</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>120</b>

## 0. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación se propone ubicar el método dramatológico elaborado por José Luis García Barrientos, así como el modelo teórico que lo sustenta, dentro del panorama de la investigación semiótica teatral española orientada al desarrollo de una metodología crítica teatral con estatuto científico.

Esta investigación persigue los siguientes objetivos:

- Ubicar sincrónica y diacrónicamente la aportación de José Luis García Barrientos en el ámbito de la investigación semiótica teatral española;
- Ofrecer una visión de conjunto acerca del modelo dramatológico de José Luis García Barrientos y de sus bases epistemológicas;
- Evaluar el alcance y la operatividad del método dramatológico en relación con otros métodos críticos desarrollados en el ámbito de la investigación semiótica teatral española.

En primer lugar, diré que la elección de este tema para realizar este Trabajo Fin de Máster tiene origen en un interés personal y continuado en mis años de formación hacia la semiótica teatral, como disciplina orientada al estudio y la sistematización científica de un objeto difícil por su carácter efímero y cambiante como es el hecho teatral.

La decisión de centrar el trabajo de investigación en la obra de García Barrientos surgió de la propuesta inicial de mi primer tutor, el prof. Domínguez Caparrós, pero en vez de optar exclusivamente por aplicar el método dramatológico al estudio de un texto dramático, me animé a ahondar en cuestiones más teóricas surgidas de la observación, en una primera inspección bibliográfica, de las diferencias entre los planteamientos de García Barrientos y los de otros autores con los que había entrado en contacto en los estudios de este Máster. Necesitaba profundizar en sus presupuestos teóricos, entender cómo se ubicaba en el amplio campo de la investigación semiótica y de la teoría literaria en general, y al no encontrar un manual, libro o artículo en el que se resumiera en un único lugar esta información, decidí emprender el camino de investigarla yo misma y reunirla en este escrito.

De este modo, considero que podrá aportarse información de interés a la investigación en Teoría Literaria en general y semiótica en particular, ofreciendo una exposición global de los presupuestos teóricos de este autor que de otra manera se encuentran especificados en diferentes lugares de su vasta bibliografía, a la vez que su se

pone en relación su teoría con otros autores fundamentales en la investigación semiótica española, comparación que no se encuentra recogida en ninguna fuente hasta donde ha alcanzado mi investigación. Por otro lado, constituye la oportunidad de ofrecer una visión de conjunto sobre un aspecto concreto de la teoría teatral española, como es la creación de un método analítico, que tampoco he encontrado reunida en una única fuente, y así también ubicar a las diferentes metodologías de análisis teatral a las que puede acceder el estudiante o el investigador en una perspectiva histórica, dentro de su paradigma teórico.

El método elegido para lograr este resultado ha sido el de una comparación sistemática entre el modelo y método dramatólogicos de García Barrientos y algunas de las principales aportaciones para el desarrollo de una metodología crítica, considerando sus bases epistemológicas, enfoque, estructura y operatividad.

Para ello, ha sido necesaria en primer lugar una investigación exhaustiva acerca del autor, llevada a cabo a partir de una selección de sus monografías, artículos y aportaciones en obras colectivas, que se encontrará recogida en la bibliografía final de este trabajo. Dichas obras se encuentran fácilmente accesibles en bibliotecas tradicionales y digitales. Al mismo tiempo, ha sido necesario obtener una visión de conjunto de la evolución de la investigación semiótica teatral en España y de su estado actual, en relación con otros ámbitos de la investigación en Teoría de la Literatura. Para ello, he recurrido, principalmente, a monografías y artículos del prof. Romera Castillo, así como al fundamental *Estilística, poética y semiótica literaria* de Alicia Yllera (1986), que junto con *La semiología del teatro* de Antonio Tordera (1988) y *Elementos para una semiótica del texto artístico* de Talens, Romera Castillo, Tordera y Hernández Esteve (1980) han constituido las referencias más importantes para obtener información general sobre el tema hasta la década de los años ochenta. Para su evolución a partir de finales del siglo pasado, he seguido el panorama trazado por De Marinis en su *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología* (1997). Para una visión general en ámbito español, me he remitido sobre todo a la descripción de las grandes tendencias que vertebran la investigación en Teoría Literaria y Teoría Teatral contemporánea que encontramos en el capítulo “Los años de la teoría” de José María Pozuelo Yvancos, inserto en el octavo volumen de su *Historia de la literatura española* (2011), y en *Las ideas teatrales en España* (2015) de Mariángeles Rodríguez Alonso.

A partir de este estudio general ha sido posible seleccionar aquellos autores que de manera más concreta han realizado aportaciones significativas orientadas al desarrollo de una metodología crítica: primeros entre todos, por nivel de desarrollo, los estudios de M.<sup>a</sup>

del Carmen Bobes Naves, y después los métodos elaborados por Fabián Gutiérrez Flórez, Ana Patricia Trapero Llobera, Manuel Sito Alba, Jorge Urrutia, Antonio Tordera y José Romera Castillo.

En segundo lugar, ha sido necesaria una investigación más específica sobre estos autores, llevada a cabo a partir de sus obras y artículos publicados, también de relativamente fácil acceso en bibliotecas municipales o provinciales y, sobre todo, en bibliotecas universitarias especializadas, como la Biblioteca del Centro Asociado UNED de Córdoba, la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Córdoba y la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga. Esta segunda investigación estaba enfocada específicamente a extraer la información necesaria para realizar una comparación entre el modelo dramatólogico de García Barrientos y los modelos teóricos desarrollados por los autores citados. Para ello, se seleccionaron previamente algunos aspectos que serían objetos de comparación en uno y otros: la definición del objeto teórico, el enfoque semiótico, el corpus de análisis abarcado por el método crítico, su estructura y referentes principales.

Paralelamente, ha sido necesario un estudio en profundidad de la propia teoría formulada por García Barrientos, para comprender sus principios epistemológicos y así poder llevar a cabo la comparación propuesta. Conforme avanzaba en el estudio teórico del modelo, se hacía evidente la necesidad de completarlo con una aplicación práctica del método, no finalizada al comentario sino a proporcionar material útil para el trabajo comparativo con las otras metodologías.

Para ello, existían varias opciones: escoger un único método alternativo como término de comparación y llevar a cabo el análisis completo de una obra con ambos para, después, sacar conclusiones sobre sus ventajas y desventajas, similitudes y diferencias; trabajar con varios métodos sobre diferentes obras que pusiesen de manifiesto éste o aquél aspecto significativo para la comparación; analizar una obra concreta con el método dramatólogico y, allí donde fuera relevante, hacer referencia a los aspectos complementarios, opuestos o similares de las demás metodologías.

Finalmente, tras comentar todas estas opciones con mi actual tutora, me he decantado por la última opción: analizar con el método dramatólogico una obra dramática y, en paralelo, una puesta en escena de la misma, haciendo puntualmente referencia a las otras metodologías en algunos aspectos relevantes para una comparación. Esta opción no solamente permitiría experimentar con la aplicación del método dramatólogico tanto al

texto dramático como a la puesta en escena, sino también abarcar el trabajo comparativo de una manera global, sin necesidad de ceñirse exclusivamente a un único término de comparación.

La obra elegida para el análisis ha sido *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega, obra dramática compuesta en 1620 y publicada por primera vez en 1641. La elección de esta obra se debe a que, al tratarse de un texto clásico y conocido, con abundante bibliografía de referencia, permitía centrarse más en el proceso de análisis en sí y en la evaluación de las herramientas utilizadas que en el comentario del significado del texto, que no era el objetivo final del análisis. Por otro lado, el propio García Barrientos, en una entrevista concedida a la UNIR (2015), señalaba cómo, en ocasiones, el análisis de los textos clásicos pueda desentrañar un reto aún mayor que algunas obras consideradas ‘posdramáticas’.

El texto de referencia para el análisis ha sido la edición de *El Caballero de Olmedo* de Francisco Rico, de la editorial Cátedra (2021). Para el estudio se ha utilizado también la grabación audiovisual de *El Caballero de Olmedo* en la versión producida por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2014 bajo la dirección de Lluís Pasqual, disponible para su visionado en la plataforma de préstamo de contenido digital especializado Teatroteca, dependiente del Centro de Documentación Teatral del INAEM ([www.teatroteca.teatro.es](http://www.teatroteca.teatro.es)); así como los recuerdos personales de la asistencia a una representación de dicha producción que tuvo lugar el 1 de agosto de 2015 en el Teatro alle Tese de Venecia en ocasión de la Biennale Teatro 2015.

El análisis se ha conducido principalmente siguiendo las pautas expuestas por García Barrientos en *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método* (2017), aunque también se han tenido presentes *Anatomía del drama* (2020), *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (2017) y, en menor medida, *Análisis de la dramaturgia española actual* (2016), compilación de comentarios de dramaturgias contemporáneas escritos por varios autores bajo la dirección del propio García Barrientos.

La propia estructura de la investigación ha determinado, en última instancia, la estructura misma de la exposición. El trabajo se divide en tres capítulos, precedidos por la presente introducción y coronados por una conclusión más una bibliografía final.

El primer capítulo, de carácter introductorio, pretende ofrecer un estado de la cuestión acerca de la evolución de la investigación semiótica teatral en España y del desarrollo de una metodología crítica teatral, necesario para la correcta ubicación de la dramaturgia en la teoría teatral española. Tras ofrecer una panorámica histórica de la

disciplina semiótica teatral, la exposición centra su atención en la investigación española, trazando sus avatares desde los primeros atisbos a finales de la década de los sesenta hasta las tendencias contemporáneas en el estudio del teatro. Después, el capítulo profundiza en un aspecto teórico concreto de la investigación semiótica del teatro como es la creación de un método de análisis como herramienta para alcanzar una teoría científica del arte, así como en algunos de sus problemas epistemológicos más relevantes, como son la licitud del enfoque semiótico sobre el teatro, la definición del objeto teórico y el problema de la segmentación y la unidad teatral. Este capítulo se cierra con la exposición de siete metodologías de análisis semiológico del teatro formuladas en el ámbito de la teoría teatral española entre 1978 y la actualidad, destacando de cada una sus presupuestos teóricos fundamentales y sus pasos, etapas o fases para el análisis.

El segundo capítulo, tras presentar al lector la dramatología tal y como la formula García Barrientos, se centra en describir el modelo dramatólogo y sus bases epistemológicas: la definición de teatro como espectáculo y de drama como teatro. En un epígrafe aparte, se tratará concretamente el problema de los documentos para el estudio del drama, debido al carácter efímero del hecho teatral, describiendo las opciones propuestas por García Barrientos. Finalmente, el capítulo aborda el propio método dramatólogo presentando su estructura, categorías de análisis y fases o etapas.

El tercero y último capítulo se dedica a la aplicación práctica del método dramatólogo a la obra escogida como base para realizar comparaciones puntuales con aspectos de otras metodologías relevantes por ser opuestas, complementarias o similares a la de García Barrientos. En el análisis llevado a cabo sobre la obra de Lope y sobre el montaje de Lluís Pasqual se siguen los pasos y categorías del método dramatólogo en el orden en los que los presenta su autor, pero se prescinde del análisis semántico pues constituye una categoría para la cual tanto García Barrientos como otros autores no ofrecen pasos a seguir o herramientas de clasificación, sino más bien sugerencias para guiar la que en última instancia es una actividad subjetiva del comentarista: la interpretación del significado de los datos recogidos mediante el análisis anterior.

El estudio se completa con una conclusión y una bibliografía final, organizada en artículos y monografías, páginas web y recursos audiovisuales.

Siguiendo las recomendaciones de la RAE y de la ASALE, y en aras de una mayor claridad en la redacción y lectura del texto, se hará un uso genérico del masculino para hacer referencia a cualquier conjunto de individuos, por lo que todas las denominaciones en masculino referidas a personas deben entenderse como válidas para cualquier sexo.

## 1. CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Antes de exponer el método y modelo dramáticos elaborados por José Luis García Barrientos, es oportuno, en primer lugar, definir brevemente la semiótica o semiología del teatro, considerando, aunque de manera necesariamente resumida, su evolución histórica y su estado actual en el contexto del estudio del hecho teatral; en segundo lugar, ofrecer un panorama de la evolución de esta disciplina en el contexto de la investigación teórica teatral española.

Independientemente de que el término ‘semiología’ suele asociarse a la corriente saussureana de la disciplina y el término ‘semiótica’ a la corriente peirceana, en este escrito se utilizarán independientemente los dos términos para referirse a un mismo enfoque para el estudio del hecho teatral.

### 1.1. Semiótica (o semiología) del teatro

La semiología del teatro –o semiología dramática– es una disciplina cuyo objeto es el estudio de los signos verbales y no verbales del teatro, o el hecho teatral como “conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena” (Bobes Naves, 1988: 13). Pavis (1998), por su parte, ofrece en su *Diccionario del teatro* una definición de semiología teatral como método de análisis del texto y/o de la representación enfocada al estudio de la organización de los sistemas significantes que los componen así como en el proceso de producción y recepción del sentido.

Sus objetivos son establecer la esencia de lo teatral (Romera Castillo, 2012) y explicar el “funcionamiento del teatro como fenómeno de significación y de comunicación” (De Marinis, 1997:17).

Entre las cuestiones o planteamientos fundamentales de esta disciplina podemos señalar: la licitud de un enfoque semiótico del hecho teatral, el problema de la teatralidad o esencia del hecho teatral, la cuestión de las relaciones entre texto literario y texto espectacular, entre otras.

Lejos de ser una disciplina homogénea, la semiología (o semiótica) teatral recoge diferentes orientaciones incluso divergentes entre sí, a partir de las distintas posturas por la que optan los investigadores acerca de las cuestiones que se han enunciado.

La incorporación de la semiótica como disciplina para el estudio del hecho teatral supone una importante revolución en este ámbito, paralelo, según Romera Castillo (2012) a

la revolución del teatro de comienzos del siglo XX. La semiología del teatro se inicia en los países centroeuropeos en el periodo de entreguerras, con estudios pioneros como la *Estética del arte dramático* (1931) de Otakar Zich, quien sienta las bases para la investigación semiótica teatral que eclosionará en los años treinta y cuarenta en el contexto de la Escuela de Praga.

De manera pionera, y desde un punto de vista espectacularista, Zich ofrece una descripción de la representación teatral como conjunto dinámico y jerarquizado de varios sistemas de signos, cuyo sentido no necesariamente se organiza a partir del sistema lingüístico. La simultaneidad de signos visuales y auditivos constituye para Zich la especificidad del arte teatral. Su atención se centra también en el aspecto de la recepción teatral, para la cual desarrolla el concepto de ‘representación semántica icónica’, mediante el cual se refiere a la operación mental interpretativa llevada a cabo por los espectadores al superponer la imagen del personaje a la imagen de la ‘figura actoral’ creada por el actor.

Entre 1931 y 1941, el trabajo de Zich constituye la principal referencia para los estudiosos de la Escuela de Praga, cuyas preocupaciones más destacadas serán la identificación y clasificación de los diferentes tipos de signos teatrales y el estudio de la manera en la que éstos se integran en la puesta en escena. Por su parte, ésta sustituye al texto escrito como auténtico objeto teórico de una semiótica del teatro; así los estudiosos checos amplían el estudio de la obra de arte a su aspecto relacional y comunicativo. En este contexto se sientan las bases para una semiología del teatro, de raíz estructuralista, que sería determinante para el desarrollo de la teoría teatral europea a partir de los años sesenta y setenta.

En la nómina de investigadores vinculados a la Escuela de Praga y dedicados al estudio del hecho teatral, deben citarse principalmente a Petr Bogatyrev, Roman Jakobson y Jan Mukarovsky, además de una segunda generación en la que destacan los nombres de Jiri Veltrusky y Jindrich Honzl, entre otros.

Ya en su comunicación al VIII Congreso Internacional de Filosofía celebrado en Praga en 1934, publicada como artículo con el título de “El arte como hecho semiológico”, Mukarovsky plantea los principios generales que organizan el funcionamiento semiótico del arte y del teatro, definido como un sistema artístico que integra un conjunto de artes. Sienta así las bases para una fértil investigación, que, entre 1937 y 1948, abarca algunas cuestiones fundamentales para el desarrollo de una semiología del teatro, como son el cuestionamiento de la superioridad del componente lingüístico verbal dentro de la estructura teatral (“El lenguaje escénico en el teatro de vanguardia”, 1937) o la relación

dialéctica y dinámica entre los componentes de la estructura compleja que caracteriza el teatro (“Sobre el estado actual de la teoría del teatro”, 1941). Por otro lado, en “Un ensayo de análisis estructural del fenómeno del actor”, de 1931, donde realiza una minuciosa clasificación de los signos kinésicos de Charles Chaplin y sus funciones significativas, Mukarovsky ya plantea la necesidad de un método crítico específicamente teatral no limitado al aspecto verbal.

Si con los escritos de Zich y Mukarovsky se perfila una teoría semiológica y estructural del teatro, en las obras de Petr Bogatyrev esta adquiere un matiz más completo y sistemático, pues se debe a Bogatyrev una primera clasificación de los signos teatrales y la formulación de los principios que describen su funcionamiento, como la polisemia, la polivalencia funcional o la movilidad. En el fundamental artículo “Los signos del teatro”, de 1938, Bogatyrev traduce al fenómeno teatral la teoría del signo madurada en el campo del estudio etnográfico y del folklore, para formular el concepto, aplicable al objeto teatral, de ‘signo de signo’: en la escena, el signo teatral (todo objeto en la escena, voluntario o involuntario, adquiere carácter de signo) no remite a la realidad empírica sino a la realidad escénica la cual, a su vez, funciona como signo en relación con la realidad empírica.

La atención de la segunda generación de estudiosos praguenses se centra con más atención en los signos relativos a la interpretación actoral y al espacio escénico, aspectos que serán especialmente desarrollados por Jindrich Honzl y Jiri Veltrusky.

A partir de los conceptos asentados por Zich y Bogatyrev, en su ensayo “La dinámica del signo en el teatro”, de 1940, Honzl (1976) se centra especialmente en la movilidad del signo teatral, es decir, en su capacidad de transmitir un mismo significado mediante signos procedentes de sistemas diferentes. Prestará especial atención al fenómeno de la metonimia. Las teorías de Honzl están fundamentadas en el análisis del espectáculo, proporcionando los fundamentos de un sistema de signos basado en la puesta en escena y no en el sistema lingüístico.

Por su parte, Veltrusky (1976), en el artículo “El texto dramático como uno de los componentes del teatro”, publicado en 1940, se propone analizar el texto dramático en cuanto componente verbal del fenómeno teatral, definido como estructura de signos lingüísticos y extra lingüísticos que conforman a su vez sistemas de signos jerárquicamente organizados y estructurados, siendo el conjunto de signos que corresponden a la interpretación actoral el único que no puede reducirse a su grado cero. El estudio de Veltrusky se concentra especialmente en la relación entre el actor y el objeto en la escena y el funcionamiento significativo de este último.

A pesar de la diversidad de fenómenos investigados, las más importantes aportaciones de la Escuela de Praga a la semiología del teatro pueden, según De Marinis (1997), condensarse en los siguientes tres aspectos: la hipótesis de que la escena ‘semiotiza’ (es decir, convierte en signo) cualquier tipo de elemento, intencional o no; el carácter connotativo del signo teatral, por el cual la simple ostensión de cualquier elemento de la puesta en escena les otorga un significado ulterior con respecto a su significado denotativo; la movilidad y polivalencia del signo teatral que puede no solamente adquirir diferentes significados, sino también asumir distintas funciones dentro de la significación de la puesta en escena; y, por último, la intercambiabilidad funcional entre signos de sistemas significantes diferentes.

Paralelamente al desarrollo de las teorías de los estudiosos praguenses, el filósofo polaco Roman Ingarden también contribuye al desarrollo de una teoría científica del teatro desarrollando su teoría de las funciones del lenguaje en el teatro en obras como *La obra de arte literaria* (1931) o el estudio “Las funciones del lenguaje en el teatro” (1971).

Después de estas aportaciones pioneras, el recorrido de la semiología del teatro parece estancarse durante dos décadas, y hasta sufrir una “regresión teórica y metodológica” (De Marinis, 1997: 20), fundamentalmente debida a la reducción del hecho teatral al texto dramático. Esta postura adoptada por numerosos estudiosos, que ha sido definida como ‘reduccionista’, ‘dramaturgista’ o ‘logocéntrica’, se debe en parte a la importancia adquirida en esos años por la lingüística entre las ciencias humanas. No obstante, se mantiene vivo el interés hacia las cuestiones ya planteadas por los estudiosos checos.<sup>1</sup>

La segunda mitad de los años sesenta y los primeros años setenta son los años clave para el desarrollo y difusión de la semiótica en todos los ámbitos de estudio, incluido el estudio del teatro, gracias también a la traducción de los trabajos de la Escuela de Praga, hecho que permite su difusión en el mundo académico europeo. *Elementos de semiología* (1965) de Roland Barthes, *Problemas de semiología teatral* (1976) de Patrice Pavis y *Semiótica teatral* (1977) de Anne Ubersfeld son algunos de los trabajos más importantes que acompañan el redescubrimiento de la semiología del teatro en Europa.

Por su repercusión en los estudios de semiótica teatral en Europa y en España (que es el ámbito que aquí nos interesa), no puede dejar de citarse también entre las aportaciones fundamentales de este momento el ensayo del polaco Tadeusz Kowzan,

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, la adaptación al teatro de la metodología de Propp realizada por Souriau en 1950 (Tordera Sáez, 1988).

titulado “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”. Publicado en 1968, podemos decir que este ensayo marca un hito en el renacer de la semiótica teatral en Europa, y rescata los planteamientos de la Escuela de Praga acerca de la concepción del teatro como espectáculo, compuesto por lenguajes heterogéneos y por lo tanto irreductible a un modelo lingüístico.

Según el propio Kowzan (1997), el año 1970 constituye un hito en la historia de la semiología del teatro, ya que a partir de aquella fecha esta disciplina se establece ampliamente en el campo académico y se multiplican los artículos, libros y estudios sobre el tema, en Europa como en el resto del mundo. Sin que desaparezcan las posturas logocéntricas sobre el teatro, a partir de los planteamientos de Kowzan aparecen numerosos estudios que toman como objeto central el espectáculo. Estudios y aportaciones como las de Umberto Eco, Franco Ruffini, André Helbo, Gianfranco Bettetini, Marco de Marinis o del ya citado Patrice Pavis (pero también posturas ‘dramaturgistas’, como la de Alessandro Serpieri) se enfrentan a cuestiones planteadas por el análisis del hecho teatral, como son las relaciones entre el texto y la puesta en escena, los tipos de signos y códigos teatrales y sus relaciones, el problema de la unidad teatral o signo mínimo teatral y de la producción de sentido. También debe citarse la fundación, en 1980, de la Asociación Internacional para la Semiología del Espectáculo, así como el multiplicarse de coloquios y encuentros internacionales dedicados a esta parcela de estudios.

En la segunda mitad de los años setenta, De Marinis (1997) señala dos líneas principales por las que se desarrolla la semiótica del teatro. Por un lado, la *performance analysis*, o descripción semiótica de hechos espectaculares individuales; por el otro, la elaboración de modelos teóricos y métodos de análisis del espectáculo entendido como ‘texto’.

En este momento, la semiología del teatro se presenta muy vinculada al modelo estructuralista y saussureano e influenciada en sus métodos por el análisis estructural del relato. Gracias a su enfoque sistemático, ofrece un acercamiento productivo para comprender la estructura y jerarquización del teatro, entendido como objeto autónomo e aislado, desde un acercamiento de tipo inmanente. Pero ya el afirmarse de nuevos marcos conceptuales, que cuestionan las categorías teóricas del estructuralismo, abren el camino para nuevas tendencias semióticas que se desarrollarán a lo largo de la década siguiente (Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar, 2006).

En efecto, a partir de los años ochenta, y en paralelo con la semiología general, la semiología del teatro se interesa cada vez más en el aspecto pragmático del hecho teatral,

en sus relaciones con el contexto cultural y el contexto espectacular (circunstancias de producción y recepción), principalmente como consecuencia de dos importantes influencias: los resultados de la investigación llevada a cabo por la semiótica soviética y el desarrollo de la pragmática literaria.

La primera de estas influencias procede de la escuela semiótica de Tartu, en cuyo seno el semiólogo ruso Jurij Lotman formula el concepto de 'semiosfera', concepto que incide significativamente en un acercamiento al fenómeno teatral desde un punto de vista contextual por parte de la semiología del teatro. El estudio de Lotman trasciende los límites de los estudios literarios para situarse en el estudio de la cultura. La cultura es entendida por Lotman como un complejo sistema de signos, en el cual se dan los procesos de comunicación e intercambio de información de un determinado colectivo humano. Dicho sistema, complejo y heterogéneo, puede definirse asimismo con la noción de 'semiosfera'. En tanto sistema organizado de signos, la cultura en sí misma puede considerarse como un lenguaje, que posibilita la comunicación y funciona como sistema modelizante, que reproduce y al mismo tiempo moldea una determinada visión del mundo. Simplificando mucho la teoría de Lotman, diremos que cultura es a su vez recorrida por múltiples sistemas de signos, o lenguajes, que se manifiestan como textos, o estructuras jerárquicamente organizadas. El arte sería así uno de los lenguajes que recorren el espacio de la cultura, y el texto artístico su manifestación. Este modelo sistemático de cultura implica necesariamente un acercamiento contextual a cualquiera de sus textos, en relación con la compleja jerarquía de lenguajes de los cuales forma parte.

Contemporáneamente, la pragmática literaria se abre camino como forma de acercamiento al hecho literario en tanto acto de comunicación y, como tal, irreductible exclusivamente a la función poética y definible en base a su situación comunicativa. La adopción de una perspectiva pragmática sobre el hecho literario implica centrar la atención en el análisis de los procesos de comunicación, sus funciones, las condiciones de producción, elaboración, recepción, etc., en tanto acciones sociales cuyas propiedades y convenciones están socialmente delimitadas (Van Dijk, 1987). La pragmática literaria extrae sus presupuestos de la teoría de los actos de habla de Austin y Searle, en la caracterización triádica de la significación establecida por Charles Morris pero también de los avances en la investigación de la escuela semiótica rusa, y extiende su campo de acción más allá de los estudios lingüísticos para abarcar el estudio de todo hecho artístico en tanto acto de comunicación, tal y como había planteado Mukarovsky décadas antes.

Con lo que De Marinis (1997) denomina como giro pragmático-contextual, la semiótica del teatro absorbe los planteamientos de la escuela semiótica rusa y de la pragmática literaria, se desliga paulatinamente de los métodos y modelos inmanentes de raíz lingüística para abrazar un acercamiento de tipo contextual al fenómeno teatro; esto significa también sobrepasar los límites del género teatral para, en ocasiones, abarcar todas las manifestaciones espectaculares, insertándose así en una más general semiótica del hecho espectacular y entrando en convergencia con algunos planteamientos de la antropología teatral. Como resultado, la semiología del teatro de filiación pragmática desplaza su atención hacia el estudio de la situación comunicativa de la representación como elemento esencial en la definición de la teatralidad. La doble enunciación teatral o el fenómeno de la denegación, desarrollado por Anne Ubersfeld, o el cuestionamiento del carácter mimético e inmediato del teatro y de la pertinencia de figuras autoriales en el contexto teatral son algunas de las cuestiones centrales de esta perspectiva sobre el fenómeno teatro.

De Marinis (1997) es quien señala cómo, después del gran impulso conocido en los años setenta, la semiótica teatral parece entrar en una situación de estancamiento (el autor considera que comparte esta condición con otras semióticas, como la musical o la literaria), renunciando a la ambición de constituirse como ciencia total del teatro. Aunque a lo largo de las décadas de los ochenta y los noventa la perspectiva semiótica sobre el teatro mantenga una posición central entre las ciencias del teatro, o enfoques sobre el teatro, va paralelamente asumiendo un carácter claramente interdisciplinar –o transdisciplinar<sup>2</sup>– eso es, sin aspirar a la exclusividad y englobando las contribuciones aportadas por otras disciplinas, como marco teórico global y coordinador de la que De Marinis (1997) denomina como ‘Nueva Teatología’. Con este término, el teórico italiano designa los estudios teatrales europeos, que desde los años noventa irían confluyendo en los que él denomina como *Performance Studies*, propios del área angloamericana. Pavis (1998) también suscribe esta visión de la semiología del teatro más que como un campo de estudio en sí como una epistemología de las ‘ciencias del espectáculo’.

En la andadura de la semiótica teatral más reciente, destacamos dos rasgos especialmente: la interdisciplinariedad y el enfoque sistémico y pragmático acerca del

---

<sup>2</sup> Según Alfonso de Toro, la aproximación transdisciplinar al estudio del teatro implica “la superación de los límites de la propia disciplina y emplear otras disciplinas tales como las ciencias históricas, de la cultura, de los medios de comunicación, la filosofía o sociología como ciencias auxiliares” (2011: 111) y también poner en diálogo códigos culturales y estéticos de distinta procedencia en el análisis e interpretación del fenómeno teatral.

hecho teatral. Ambos caracterizan una semiótica que aspira a recomponer la visión fragmentaria que se ha ofrecido sobre el hecho teatral (considerado tradicionalmente en sus componentes por separado: el texto, el público, el actor etc.) en favor de una percepción global del hecho espectacular.

A esta reformulación del quehacer de la semiótica teatral actual subyacen distintas influencias. En primer lugar, podemos señalar la redefinición del teatro como discurso, en la que rastreamos influencias del enfoque lingüístico post-estructuralista y de la teoría del discurso (García Barrientos, 2014). En segundo lugar, no podemos olvidar la importancia de la influencia de las teorías sistémicas de la literatura, a partir de la década de los noventa, para la constitución de una nueva forma de interpretación semiótica del acontecimiento teatral. Las teorías sistémicas de la literatura, entre las cuales pueden contarse la ya citada Semiótica de la Cultura de Lotman, el concepto de campo literario de Bourdieu, o la Teoría Empírica de la Literatura, entienden su objeto de estudio como un fenómeno comunicativo que se define a través de las relaciones que establece con los demás elementos que componen el sistema de la cultura, de la sociedad, y por lo tanto atienden especialmente a sus condiciones de producción, distribución, consumo o institucionalización (Iglesias Santos, 1994). En particular, la Teoría de los Polisistemas de Even-Zohar aplicada al estudio del teatro ha permitido atender al fenómeno teatral en toda su complejidad superando el textocentrismo de los estudios literarios tradicionales, para dar cuenta de las interrelaciones entre el sistema teatral y un marco cultural concreto (Rodríguez Alonso, 2015).

Esta reformulación del objeto teórico y, en consecuencia, del enfoque y método aplicado para su estudio, ha pasado necesariamente por una reconsideración, por parte de la perspectiva semiótica, de la dimensión diacrónica del hecho teatral (prácticamente ausente en una semiótica teatral de raíz estructuralista) y un estrechamiento de lazos con la historia e historiografía del teatro, así como con un enfoque sociológico acerca de las dimensiones de la producción y de la recepción teatral (De Marinis, 1997). No han sido indiferentes, por otro lado, las aportaciones de una renovada Antropología del teatro, menos interesada en la ‘cuestión de los orígenes’ y más en la investigación experimental de las homologías entre prácticas escénicas y prácticas culturales, que logra, según Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar (2006), analizar aspectos del hecho teatral tradicionalmente inaprehensibles por los instrumentos de la semiología teatral por su carácter efímero y transitorio. También parece un enfoque operativo para dar cuenta de la confluencia de

formas escénicas y de la interacción entre teatro y nuevos medios que constituyen dos de los grandes desafíos de los estudios teatrales contemporáneos.

Además de estas disciplinas que hemos mencionado, la semiótica del teatro hoy se nutre de la relación con una amplia variedad de ámbitos de estudio, desde la filosofía del teatro hasta el psicoanálisis aplicado al teatro, desde la etnoescenología hasta la teoría cognitiva y las neurociencias aplicadas a la actuación, para entender el proceso psicofísico que interviene tanto en la *performance* como en la recepción. Para todos ellos, la semiótica teatral puede proponerse como marco teórico unificador y punto de referencia epistemológico.

Necesariamente, se trata de una semiótica teatral pragmática que atiende al proceso de significación teatral en sus condiciones de producción y recepción, poniendo en relación el hecho teatral con el contexto cultural (constituido por el conjunto de textos culturales que conforman la cultura sincrónica al hecho teatral examinado) así como con el contexto espectacular (circunstancias concretas de enunciación y recepción del espectáculo, pero también procesos concretos de producción, como ensayos, adaptación dramática, etc.) (De Marinis, 1997).

## **1.2. La investigación semiótica del teatro en España**

Es ahora oportuno detenernos en ofrecer un panorama general de la evolución de la investigación semiótica teatral en España, ubicándola dentro de la historia de la disciplina semiótica en el país. Seguiremos el criterio de los principales estudios que trazan el recorrido de la semiótica en España y dividiremos esta exposición en dos partes, anterior y posterior, respectivamente, a 1983, año de celebración en Madrid del Congreso de Semiótica e Hispanismo e hito que separaría la “prehistoria” de la “historia” de la semiótica en España (Francescutti Pérez, 2020; Garrido Gallardo, 1996)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Nos referiremos, en este punto, exclusivamente a la evolución de esta disciplina durante el siglo XX, sin tener en cuenta los que Romera Castillo (1986) denomina como ‘precursores’ o ‘estudios prehistóricos’, pertenecientes a los siglos XIII, XVI y XVII.

### **1.2.1. La semiótica del teatro en la ‘prehistoria’ de los estudios semióticos en España: de 1970 a 1983**

Aunque podemos situar en 1970 el punto de inicio del interés, en el seno de las Universidades, para el formalismo literario y la semiótica como teoría o como método crítico, para Yllera (1979) los “primeros atisbos” de semiótica en España pueden vislumbrarse ya entre 1967 y 1968. Por otro lado Francescutti (2020), siguiendo las memorias de Miquel de Moragas, sitúa el primer impacto de la semiótica en España a mediados de los años sesenta, concretamente, en la visita realizada por Umberto Eco a Barcelona, en 1966; en esta ocasión, se empieza a incorporar la semiótica inicialmente en las áreas de diseño y arquitectura y luego en la de los medios de comunicación de masas.

En esta etapa temprana de la semiótica en España podemos distinguir dos grandes grupos, líneas o enfoques: la semiótica aplicada a la crítica literaria, enmarcada en el ámbito académico de los estudios literarios y de Teoría de la Literatura, y la semiótica aplicada al estudio de los medios de comunicación de masas, en el ámbito académico de la Ciencia de la Comunicación. Fuera de estos contextos, el panorama español adolece de una semiótica sólida del arte, del teatro o de la música, áreas que se nutren de contribuciones esporádicas. Haría excepción la semiótica de la arquitectura, que ya en 1972 celebraba en la localidad catalana de Castelldefels el Simposio internacional sobre “Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos”, organizado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares (Laborda Gil 2009). Solo posteriormente se difundirá a otros campos de conocimiento la semiótica entendida como metodología para la investigación (o semiótica aplicada) (Ríos, 2015).

El ámbito de los estudios literarios constituye en este momento histórico el terreno fértil para el nacimiento de los estudios de semiótica teatral en España. Como apunta Pozuelo Yvancos (2011), la explosión demográfica de la universidad española propicia entre finales de los años sesenta e inicio de los años setenta una importante transformación que conducirá al desarrollo de los estudios literarios en su dimensión teórica como área de conocimiento independiente y a la institucionalización académica de la crítica literaria como Teoría de la Literatura. En este contexto, el paradigma de la estilística cede terreno a la hegemonía de la ciencia lingüística como forma de acercamiento privilegiado a los estudios humanísticos y a la difusión de la semiótica como derivada de aquella. En el panorama español predominan por encima de los estudios sociológicos y psicocríticos los acercamientos de tipo intrínseco al estudio de la literatura, adscritos especialmente a las

posturas del *New Criticism* o del formalismo y estructuralismo francés, que condicionarán el carácter de la semiótica en sus primeros pasos.

Entre 1972 y 1975, junto con algunas aplicaciones prácticas de modelos teóricos extranjeros, aparecen las primeras contribuciones originales de semiótica, como los trabajos señeros de María del Carmen Bobes Naves, figura pionera sin duda en la introducción de los estudios semióticos de la literatura en España en el equipo de Teoría de la Literatura de la Universidad de Santiago<sup>4</sup>.

Siguiendo a González (1977; 1986), podemos identificar tres grupos o corrientes principales de crítica literaria semiológica en España en este periodo: el grupo de Madrid, el grupo de Oviedo y el grupo de Valencia<sup>5</sup>.

En el grupo de Madrid, heterogéneo e influenciado, según González (1986), por las escuelas italiana y francesa principalmente, pueden destacarse los nombres de Antonio Prieto –profesor de Literatura Española e Italiana de la Universidad de Madrid y uno de los primeros cultivadores e introductores de la crítica semiológica en España, tanto con su labor docente como con obras como *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, de 1972– Pilar Palomo, Jorge Urrutia, Francisco Rodríguez Adrados y Miguel Ángel Garrido Gallardo, así como los de José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, profesores de la Universidad de Madrid y editores de *Semiología del teatro* (1975), primer libro publicado en España sobre este tema.

Junto al grupo de Madrid debe destacarse el importante grupo de investigación en Semiótica literaria surgido alrededor de la figura de María del Carmen Bobes Naves, primero en la Universidad Compostelana de Santiago y posteriormente en la Universidad de Oviedo, que dará lugar al conocido como Grupo Semiológico de Oviedo (Paz Gago & Couto Cantero, 1999). Este grupo, más homogéneo que el anterior, aglutina alrededor de la figura de Bobes Naves a Joaquina Canoa Galiana, Alberto Álvarez Sanagustín, Rafael Núñez Ramos y Antonio Gil Hernández como nombres más destacados. Una de sus contribuciones tempranas más relevantes es la publicación, en 1974, del volumen colectivo *Crítica semiológica*, en el que, siguiendo las teorías expuestas por Bobes Naves, este grupo

---

<sup>4</sup> Junto con el de Bobes Naves, no pueden olvidarse también los nombres de Antonio Prieto, Cándido Pérez-Gallego y Alicia Yllera como iniciadores en España de la semiótica como método de crítica literaria (González 1986).

<sup>5</sup> Más allá de estos tres grupos principales, González (1986) individua otros grupos menores como serían el grupo de Málaga, muy heterogéneo, en el que destaca los nombres de Antonio García Berrio y Agustín Vera Luján, o el grupo de Zaragoza, también pequeño pero más homogéneo, en el que, junto con Alicia Yllera, destaca la figura de Cándido Pérez Gallego, junto con esporádicas aportaciones individuales fuera de estos grupos y universidades.

aplica principalmente las teorías de Morris y la semiótica americana al análisis de textos literarios (González, 1986).

Finalmente, entre los grupos protagonistas, destaca el Grupo de Valencia, fundado por Jenaro Talens y Juan Oleza, y también denominado ‘Escuela de Valencia’ por uno de sus integrantes más señalados, como es José Romera Castillo, por aquel entonces profesor de Literatura Española en la Universidad de Valencia y miembro del grupo junto con Antonio Tordera y Vicente Hernández Esteve. Este grupo se caracteriza por la combinación de semiótica y marxismo y su aplicación al análisis de textos literarios (González, 1986). Frutos destacados de la labor investigadora de este grupo serían *El comentario de textos semiológicos* (1977), de Romera Castillo, y el volumen colectivo *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1978), bajo la coordinación de Jenaro Talens.

En esta primera etapa de la evolución en España de la semiótica como método de crítica literaria, Romera Castillo (1986) ha señalado la importancia de tres influencias: de la escuela semiótica italiana, de Lotman y la Escuela de Tartu y, sobre todo, de los estudios franceses en general y del estructuralismo en particular, que había sido introducido y asimilado poco tiempo antes (Pulido Tirado, 2001; Romera Castillo, 1986; González, 1986). Por ello, se habla en esta etapa de una semiótica de raíz estructuralista, o que obedece a un paradigma ‘formalista-estructuralista’, que García Barrientos (2006; 2014) sintetiza en estos tres caracteres: creencia en la posibilidad de una ciencia de la literatura, imbricación con la lingüística (en particular la saussureana) y con sus modelos y práctica del análisis inmanente. En todo caso, no puede hablarse en este momento de una crítica semiológica original en España, sino más bien de la importación de teorías foráneas y su aplicación a la literatura española (González, 1986).

De manera paralela, como señalan Velázquez García-Talavera y Lacalle Zalduendo (1999) al trazar el recorrido de la semiótica en Cataluña, con la creación de la Facultad de Ciencias de la Información (hoy Ciencias de la Comunicación) de la Universidad Autónoma de Barcelona, aparecen y se desarrollan los primeros grupos de estudio especializados en semiótica aplicada al análisis de los mensajes de los medios de comunicación de masas (películas, televisión, radio, publicidad y prensa) y semiótica del discurso. En este ámbito, siempre siguiendo al panorama dibujado por Cristina González (1986), destacamos dos grupos: el grupo de Barcelona y el grupo de Madrid.

El grupo de Barcelona, vinculado a la Universidad de Barcelona, sería el más antiguo y contaría entre sus integrantes a Román Gubern y Miquel de Moragas Spa, entre

otros; en este grupo se aplica la mirada semiótica a los medios de comunicación de masas como la publicidad, la radiofonía, la fotografía, la televisión o los periódicos.

Por otro lado, el grupo de Madrid, formado poco después y vinculado a la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, englobaría a Mariano Cebrián Herrero, Luis Núñez Ladévez, Jorge Lozano, Gonzalo Abril o Cristina Peña Marín entre otros, y se centraría más en el análisis del discurso, la moda o la teoría de la información.

Como contribuciones individuales, no pueden dejar también de señalarse aquí la labor de Jenaro Talens en Valencia en el campo del cine, del graffiti y de la música, y la de Santos Zunzunegui en el País Vasco en los ámbitos de la semiótica del cine y de la imagen (Francescutti Pérez, 2020).

En esta etapa temprana de los estudios de semiótica en España que hemos esbozado debemos situar el volumen colectivo *Semiología del teatro*, publicado en 1975 por José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, primera publicación dedicada a la aplicación del enfoque semiótico al estudio del hecho teatral. En esta primera recopilación monográfica sobre el tema intervienen investigadores tanto españoles como extranjeros; encontramos los nombres de Francisco Rodríguez Adrados, Pilar Palomo, Cándido Pérez Gallego y Jorge Urrutia junto con los dos editores, y entre los investigadores extranjeros nombres tan destacados de la investigación semiótica como Cesare Segre, André Helbo o Umberto Eco.

Como puede deducirse por los nombres de los investigadores españoles que intervienen en la obra, este interés temprano por una semiología del teatro se gesta en el ámbito del que ya se denominó como Grupo de Madrid.

De esta temprana incursión en el ámbito de la semiología del teatro en España podemos destacar las siguientes características. En primer lugar, su estrecha vinculación con el ámbito de los estudios literarios, que va a caracterizar la semiología en general y la semiología del teatro en particular por lo menos hasta entrada la década de los ochenta. En segundo lugar, la influencia de las escuelas italiana y francesa sobre este grupo, como señalaba Cristina González (1986) en su estado de la cuestión de la semiótica española. Y por último, la preeminencia de los métodos y planteamientos estructuralistas así como la centralidad otorgada al texto literario como objeto de estudio.

Paralelamente, se va gestando en el mencionado Grupo de Oviedo el interés por la definición de un método semiológico aplicado a la crítica del texto dramático, a partir de la teoría semiológica introducida por Bobes Naves en la Universidad de Santiago, primero, y

en la de Oviedo, después, y recogida por miembros de su círculo académico, entre ellos, Joaquina Canoa Galiana (*Semiología de las “Comedias Bárbaras”*, 1977, y *Estudios de dramática (teoría y práctica)*, 1989). El método propuesto por Bobes Naves y expuesto en *Crítica semiológica*, de 1977, se fundamenta en la clasificación morrisiana de los tres niveles del signo, sintáctico, semántico y pragmático, y desde el primer momento toma como objeto de análisis el texto dramático, literario, pero sin constituirse como un método específicamente teatral, sino en teoría aplicable (con variaciones) a cualquier tipo de texto literario.

Si tanto las experiencias madrileñas como las ovetenses apuntan hacia una semiología del teatro de raíz estructuralista y muy vinculada al texto dramático, la denominada Escuela de Valencia también manifiesta interés hacia el método semiológico para el estudio del teatro pero desde otros planteamientos; aun asumiendo la influencia francesa, intenta superar el modelo del estructuralismo a partir de dos influencias fundamentales: la de Lotman y la de la semiótica italiana. Desde la voluntad de integrar el estudio semiológico del teatro dentro de una más general teoría del mensaje artístico, asumen la definición de Lotman de cultura como lenguaje y el concepto de texto artístico; paralelamente, se hacen eco de una de las principales tendencias contemporáneas de la semiótica italiana, donde autores como Gianfranco Bettetini (*Produzione del senso e messa in scena*, 1975) o Ferruccio Rossi-Landi (*Il linguaggio come lavoro e come mercato*, 1968 y *Semiotica e ideología*, 1972) se enfocaban en los problemas de la producción del sentido y establecían una homologación entre la producción lingüística y la producción material a partir del marxismo. En vez de enfocarse en las relaciones signícas estables entre determinados objetos, esta escuela semiótica “analizaba las condiciones precisas para que una acción, hecho y objeto «funcione como signo»” (Pozuelo Yvancos, 2011: 694) y por lo tanto tiene especialmente en cuenta el papel de la ideología.

El resultado de estas circunstancias sería el volumen colectivo *Elementos para una semiótica del texto artístico*, de 1978, en el que Antonio Tordera se hacía cargo de la definición de una propuesta metodológica para el análisis teatral, utilizando como guía la tipología signíca de Kowzan. Si bien con las debidas diferencias derivadas de estos planteamientos iniciales que hemos señalado, pueden observarse dos similitudes con la propuesta metodológica del Grupo de Oviedo: por un lado, la construcción del método a partir de los tres niveles del signo extraídos de Charles Morris; por el otro, la asunción del texto dramático como objeto de estudio principal. Sin embargo, la relevancia asumida por el contexto cultural y comunicativo (o pragmático) en los planteamientos teóricos que

sustentan este volumen constituye un carácter diferencial con respecto a las demás propuestas contemporáneas. Tordera (1988) define la semiótica teatral española de la década de los setenta como una semiótica teatral de orientación estructuralista con una fuerte orientación taxonómica, que constituirá la base para la semiótica teatral de la década posterior.

### **1.2.2. La semiótica teatral en España después de 1983: eclosión e institucionalización**

En junio del año 1983 se sitúa uno de los hitos fundamentales para la investigación semiótica en España –especialmente, la semiótica literaria– como es la celebración, en Madrid, del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, coordinado por Miguel Ángel Garrido Gallardo bajo el auspicio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

El mismo Garrido Gallardo (1996) destaca la importancia de este evento para la difusión del conocimiento de las distintas escuelas y líneas de investigación semióticas a nivel académico y para la constitución de distintas asociaciones surgidas en el arco de la década sucesiva, que propiciarán el florecimiento de estudios y revistas especializadas. En ocasión del Congreso, en efecto, y por iniciativa de José Romera Castillo, se crea la Asociación Española de Semiótica (AES), la cual sigue constituyendo el núcleo más importante de estudios semióticos a nivel nacional. En 1984, la recién fundada Asociación Española de Semiótica organiza el que será el primero de una larga serie de importantes Congresos Internacionales con cadencia bienal celebrados en distintas localidades del territorio español: el I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, celebrado en Toledo en el mes de junio de 1984.

Entre 1983 y 1984, se crea también la Asociación de Estudios Semióticos de Barcelona (AESBA), hoy desaparecida (Romera Castillo, 2015), especializada en los medios de comunicación social. La AESBA impulsa la publicación de la revista Estudios Semióticos<sup>6</sup>, editada entre 1983 y 1988, así como la realización de Seminarios de Investigaciones Semióticas a partir de 1985 (Velázquez García-Talavera & Lacalle Zalduendo, 1999).

---

<sup>6</sup> Promovida, entre otros, por José María Pérez Tornero y Lorenzo Vilches (Garrido Gallardo, 1996).

Solamente dos años después, en 1985, se funda la Asociación Andaluza de Semiótica (AAS), también volcada en la celebración de Simposios Internacionales anuales y en la publicación de la revista *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, dirigida por Manuel Ángel Vázquez-Medel, y publicada entre 1987 y 2004. Le sigue, en 1989, la Asociación Vasca de Semiótica, de corta duración, con su revista *Era* (1991), dirigida por Santos Zunzunegui y José María Nadal. Y finalmente, en 1993, a raíz de la celebración del V Congreso Internacional de la AES en la Universidad de La Coruña, se crea la Asociación Gallega de Semiótica. Paralelamente, destaca la actividad del Instituto de Cine y Radio-Televisión de la Universidad de Valencia, inspirado por Talens entre otros y que impulsa la publicación de la revista semestral *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso* a partir de 1985.

El Congreso de 1983 marca el comienzo de la eclosión y difusión a nivel académico de la semiótica como herramienta metodológica para el análisis de diferentes tipos de discurso. Ha de señalarse por ejemplo el desarrollo de la semiótica aplicada realizada en Cataluña por diferentes investigadores, y especialmente la semiótica aplicada al análisis crítico del discurso que lleva a cabo la Red de Estudios del Discurso coordinada por Helena Calsamiglia desde la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (Velázquez García-Talavera & Lacalle Zalduendo, 1999).

Con el Congreso de 1983 se reafirma la prominencia de la semiótica literaria o, más en general, verbal, en buena medida aún vinculada al modelo y métodos estructuralistas y afectada, según Urrutia (VV.AA., 1993), por un acusado ‘síndrome taxonómico’. La semiótica literaria (y dentro de esta última, las prácticas analíticas sobre textos literarios, especialmente narrativos), junto con la semiótica de la comunicación, siguen siendo las parcelas semióticas más cultivadas, como apunta Romera Castillo (1988) al ofrecer un panorama de la producción semiótica en España. Al mismo tiempo que reconoce la eclosión de la semiótica –especialmente la semiótica literaria– en el ámbito académico en España, Romera Castillo también denuncia la falta o escasez de teorías originales frente a la abundante producción de prácticas analíticas que aplican modelos y métodos extranjeros con resultados desiguales. En efecto, otros autores como Pulido Tirado (2001) denuncian cierta confusión e incluso abuso del concepto ‘semiótico’ para etiquetar cualquier enfoque con aspiración de novedad.

Pero a pesar de la centralidad revestida aún en este momento por una semiótica muy vinculada al aspecto verbal y a un concepto de signo de tipo lingüístico y dualista, el

Congreso de 1983 ya contiene, *in nuce*, el germen de una nueva tendencia y mejora teórica de la semiótica (en concreto, de la semiótica literaria) en España (Garrido Gallardo, 1996).

En efecto, a lo largo de la década de los ochenta aparece y se desarrolla con fuerza pujante una nueva perspectiva dentro de los estudios literarios como es la pragmática literaria, orientación que insiste en la importancia de tener en cuenta las relaciones del texto con el emisor y el receptor y las peculiaridades y circunstancias de la situación comunicativa literaria. La influencia del punto de vista pragmático se extiende naturalmente a los estudios semióticos, que ponen la atención en el receptor y en el proceso de descodificación. Para ello juegan un papel primordial dos influencias: por un lado, la valoración de la obra de Peirce y de un modelo ‘triádico’ de signo con respecto al modelo saussureano; por el otro, la integración por parte de la semiótica de conceptos sociológicos que desembocan en una corriente sociosemiótica de creciente importancia (Yllera, 1991). Al mismo tiempo, distintos fenómenos (entre ellos, el teatro) se extraen de una consideración exclusivamente lingüística para exigir la atención hacia los lenguajes no verbales. En definitiva, hacia finales de esta década parece consolidarse el ‘giro pragmático’ de la semiótica en España (Garrido Gallardo, 1996). También en esta década se plantean las bases de una sólida semiótica de lo visual.

En cuanto al ámbito específico de los estudios teatrales, habiéndose sentado desde finales de los años setenta las bases de un interés por el estudio semiológico del teatro o, por lo menos, del texto dramático, para mediados de los ochenta la semiótica teatral en España conoce un auténtico impulso, en la estela de la eclosión y difusión de la disciplina semiótica en el ámbito académico. Romera Castillo (1988) se remite a dos hitos fundamentales. El primero, el congreso celebrado en el Instituto Español de Cultura, en Roma, bajo la dirección de Manuel Sito Alba, en el mes de noviembre de 1983, sobre teatro español e italiano del siglo XX. El segundo, el II Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica (AES), celebrado en Oviedo en noviembre de 1986, sobre *Lo teatral y lo cotidiano*.

La semiótica teatral acusa también el ‘giro pragmático’ que estaba interesando la semiótica en general en España a raíz de la renovada valoración de la obra de Peirce. En esta ocasión “se situaba un fenómeno «literario» en un conjunto de problemas que lo apartan de su consideración meramente lingüística para exigir inequívocamente un tratamiento semiótico, el fenómeno de «lo teatral»” (Garrido Gallardo, 1996: 376). Para los propósitos de este estudio es especialmente interesante hacer hincapié en que justamente en esta ocasión se presentaba la comunicación de García Barrientos sobre “Escritura y

actuación” (1988), en la que definitivamente se planteaba la necesidad de considerar el teatro no como un texto literario sino como una categoría de espectáculo, al mismo tiempo que se exigía un modelo teórico y un método crítico específicos para su situación de comunicación, independientes de los literarios. Con intervenciones como esta, se va anticipando una nueva dirección dentro de los estudios teatrales, orientada al polo de la recepción y de la dimensión contextual del hecho escénico, que ya estaba gestándose a nivel europeo pero que tardará en implantarse en España, donde se mantiene el predominio de la semiología literaria en los estudios teatrales.

Para finales de la década de los ochenta, la semiótica teatral tiene ya una presencia destacada en España, aunque las investigaciones se centran en su gran mayoría en el análisis del texto literario más que de la representación, siendo las dramaturgias del siglo XX y la del Siglo de Oro las más estudiadas (Romera Castillo, 1988).

En la nómina de los estudiosos dedicados a esta parcela de estudios semióticos, destacan en este momento los de Bobes Naves, Manuel Sito Alba, Jorge Urrutia y Antonio Tordera, además del propio Romera Castillo. Todos ellos manifiestan una misma inquietud por la definición de una metodología de crítica semiótica teatral, como demuestran las abundantes publicaciones orientadas a individuar la unidad mínima teatral y a establecer unas pautas para el análisis, entre las cuales podemos citar la ponencia sobre “El mimema, unidad primaria de la teatralidad” (1972) de Manuel Sito Alba, la exposición del ‘método gráfico’ de Urrutia en *Semió(p)tica* (1985) y en el artículo “El análisis gráfico de la obra dramática” (1986) o el más amplio *Semiología de la obra dramática* (1987), de M.<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves.

Tal proliferación de estudios semióticos teatrales se acompaña de una diversificación metodológica. En primer lugar, el paradigma estructuralista preeminente en la década anterior, que otorga centralidad al texto dramático como objeto de estudio, cohabita ahora con un enfoque interdisciplinar, fundamentado en la noción de teatro como clase de espectáculo, en el que se da importancia a la representación escénica. Este se configura como el rasgo definitorio de la semiótica del teatro en España a finales de los años ochenta.

En segundo lugar, coexisten metodologías que siguen aplicando el enfoque lingüístico bien al texto dramático, bien al momento de la representación, también considerada como ‘texto’, con nuevas líneas metodológicas atentas a la dimensión pragmática del hecho de comunicación cultural y a la recepción de la obra artística, sintomática de la valoración de la semiótica peirceana con respecto al modelo saussureano

que caracteriza la investigación semiótica de esta década, a la que no es ajena la semiótica teatral.

La década de los noventa se inicia con dos nuevos hitos en el recorrido de la investigación semiótica en España.

El primero de ellos es la creación, en 1991, del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, en el seno del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)<sup>7</sup>.

Solamente un año después, siempre por iniciativa de José Romera Castillo, ve la luz la primera edición de la revista anual *Signa*. Revista de la Asociación Española de Semiótica, específicamente dedicada a la investigación semiótica, segundo hito fundamental de esta década. *Signa* es, actualmente, la única publicación consagrada a la disciplina semiótica en España (Francescutti Pérez, 2020). Un poco más tarde empieza también a editarse la revista *Semiosfera* de la Universidad Carlos III, publicada entre 1994 y 1998, y aún pervive la revista *Discurso*.

Con el comienzo de la década de los noventa, la investigación semiótica adquiere definitivamente un carácter interdisciplinar, como herramienta para el estudio de cualquier acontecimiento social, político, histórico y cultural en tanto fenómeno comunicativo. En Cataluña, especialmente, en consonancia con la tendencia de las décadas anteriores, se consolidan los estudios e investigaciones en el área de comunicación, arte y diseño. La semiótica literaria es desplazada en su centralidad a favor de la creciente importancia de las semióticas no literarias y de la semiótica de las artes visuales y, en general, se manifiesta el interés por el fenómeno de las nuevas tecnologías de la comunicación y cómo influyen en las modalidades de producción y recepción textual. Asimismo, la línea peirceana de semiótica, introducida en la década anterior, conoce un desarrollo significativo, y hacia finales de siglo autores como Vázquez Medel (2001) o Pulido Tirado (2001) consideran que ya puede hablarse de la que etiquetan como una ‘Nueva Semiótica’. Las influencias de la ‘Nueva Semiótica’ proceden principalmente de dos fuentes: Lotman y su concepto de Semiótica de la Cultura, por un lado, y la semiótica peirceana, por el otro.

Si bien no puede hablarse de una desaparición del paradigma anterior, la semiótica de fin de siglo pertenece ya a un paradigma postestructural, cuyos caracteres principales

---

<sup>7</sup> Posteriormente (en 2001) englobado en el Instituto Universitario de Investigación de la UNED como Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), y reconocido por la crítica especializada como la mayor aportación realizada en España para el avance de estos campos de estudio (Romera Castillo, 2012). En el Centro de Investigación SELITEN@T se llevan hoy a cabo líneas de investigación acerca de las relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas tecnologías y del estudio de lo teatral desde el punto de vista espectacular, entre otras.

son la interdisciplinariedad, la orientación pragmática y la extensión de su alcance a la totalidad del discurso social, junto con el abandono del logocentrismo (Vázquez Medel y Acosta, 2001).

La semiótica del nuevo milenio, continuadora y heredera de esta semiótica de corte postestructural, habría superado el paradigma formalista-estructuralista y un concepto de signo de tipo lingüístico, en favor de un concepto de signo más extenso, o ‘signo cultural’, analizado de una manera interdisciplinar (Ríos, 2015).

En la semiótica teatral de finales del siglo XX, más concretamente, predomina ya la dimensión pragmática, sociológica e histórica para el estudio del fenómeno teatral inserto en la sociedad, de acuerdo con las principales líneas de fuerzas que recorren los estudios de Teoría de la Literatura a partir de los años 90: la reflexión teórica sobre los procesos de la historia literaria, las relaciones entre literatura y cibercultura y sobre todo la teoría de los polisistemas aplicada a la literatura (Pozuelo Yvancos, 2011) y al estudio del teatro, junto con las aportaciones de otras teorías sistémicas como son la Teoría de la Cultura de Lotman o la noción de campo literario de Bourdieu (Rodríguez Alonso, 2015).

### **1.3. Hacia la construcción de una teoría científica del arte: la cuestión del método analítico como herramienta crítica en la investigación semiótica teatral en España**

El análisis el hecho teatral busca comprender mejor su objeto, el teatro, y producir nociones y estructuras que permitan capturar la construcción del sentido en la escena. Herramienta al servicio tanto de la práctica artística, como de la práctica de la crítica y la práctica de la teoría, “busca, a su manera, reinterpretar el mundo, traducirlo según parámetros que le son propios” (Féral, 20024: 50). El análisis semiológico del espectáculo también es necesario para una

enseñanza sistemática dirigida a formar espectadores conscientes, lúcidos, advertidos, que tendría la finalidad de darles la competencia de recepción y de asimilación del bagaje cultural expresado por las diferentes formas de espectáculo, es una necesidad, si se quiere evitar andar a la deriva debido al sobreconsumo pasivo, no selectivo, a menudo embrutecedor, que corre el riesgo de ser devastador, intelectual, moral y socialmente. (Pavis, 2000: 252)

La voluntad de analizar el hecho teatral con herramientas semióticas, con el fin de describir su funcionamiento en cuanto fenómeno de significación y de comunicación, se remonta a los orígenes mismos de la semiótica teatral en el seno del Círculo de Praga (De Marinis, 1997). En este contexto ya se manifiesta la voluntad de identificar y clasificar los diferentes tipos de signos utilizados en el teatro, así como de considerar la manera en la que se integran en la puesta en escena, a partir del análisis del espectáculo teatral, constituido por primera vez como objeto de estudio autónomo (Toro, 2015).

Después de las primeras propuestas elaboradas por los estudiosos del Círculo de Praga, los principales modelos de análisis semiótico teatral se gestan en el contexto del auge de la lingüística y del movimiento estructuralista, que protagonizan las ciencias humanas a partir de los años cincuenta. Conceptos, términos y modelos que explican el funcionamiento del sistema de la lengua natural se consideran aplicables a otros sistemas de comunicación, incluido el hecho teatral, concebidos de manera sincrónica como una totalidad funcional. La importancia del modelo lingüístico como paradigma para el análisis semiológico implica cierta tendencia por parte de la semiología a centrarse en el aspecto lingüístico del objeto de análisis, de ahí que la atención se centre inicialmente en el texto dramático.

Solamente a partir de la segunda mitad de los años setenta, y con el auge del *performance analysis*, es cuando empiezan a afirmarse modelos analíticos centrados en el hecho espectacular, particularmente a partir de la introducción del concepto de texto espectacular –texto complejo compuesto por varios subtextos y regido por una pluralidad de códigos heterogéneos– para referirse al espectáculo teatral, noción propuesta por los italianos Franco Ruffini y Marco de Marinis.

En todo caso, el estudio del hecho teatral se nutre de los métodos de análisis estructuralistas, que implican una determinación y cuantificación de unidades mínimas de análisis y el estudio de sus reglas combinatorias, muy influenciado por el método de análisis estructural del relato; el tipo de análisis es inmanente, bien al texto dramático (literario) bien al texto espectacular, considerado como un enunciado cerrado, un producto terminado y autónomo. De Marinis (1997) señala que la aplicabilidad de estos primeros modelos está prácticamente restringida al espectáculo teatral occidental, pero excluye otros fenómenos espectaculares.

Solo posteriormente, y en coincidencia con el ya señalado ‘giro pragmático’ de la disciplina semiótica, el análisis del hecho teatral ha ido englobando el estudio del texto espectacular en relación con el contexto cultural y espectacular, eso es, un enfoque de tipo

pragmático, que ha provocado un cambio en el método de aproximación al objeto de análisis. El propio concepto de texto como unidad comunicativa intencional y de interacción conlleva la consideración de que toda textualidad exige a su destinatario para actualizar sus potencialidades significativas (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2007). Considerar el espectáculo teatral como texto espectacular, por lo tanto, ha implicado desplazar la atención del hecho teatral en sí, considerado como objeto autónomo, a la relación teatral, es decir, al proceso productivo-receptivo completo, que ha exigido, según De Marinis (1997), un enfoque de tipo inter- o transdisciplinar. Este proceso no ha implicado solamente un cambio o ampliación del objeto de análisis, sino un auténtico replanteamiento de la consideración del fenómeno teatral no ya como producto terminado –análisis que opera un corte entre el trabajo preliminar a la representación y la obra acabada– sino como proceso productivo (Féral, 2004). En consecuencia, el análisis semiótico teatral ha ido paulatinamente abandonando o integrando los métodos heredados por el estructuralismo, en paralelo con la crisis de la creencia en la posibilidad de una teoría ‘fuerte’, globalizante (Féral, 2004; García Barrientos, 2016), a la vez que se ha ido desligando de su vínculo con el aspecto verbal del hecho teatral, y ha ido incorporando herramientas procedentes de otras disciplinas, especialmente de la sociología (sociosemiótica) y de la antropología.

En ámbito español, ya en los estudios pioneros de semiótica literaria y teatral, como los de Yllera (1979) o el volumen colectivo coordinado por Díez Borque y García Lorenzo (1975) se señalaba la falta de sistematización de modelos y métodos propios de la disciplina semiótica, y la necesidad de desarrollarlos con independencia de los que le proporcionaban otras disciplinas, particularmente la lingüística, con el propósito de desarrollar una auténtica ciencia de la literatura (pues el estudio semiótico del teatro se enfocaba, como hemos mencionado, desde el ámbito de los Estudios Literarios).

Romera Castillo (1980), también pionero en este ámbito de estudio en España, desde sus primeras publicaciones profundizaba en la importancia y necesidad de la sistematización de un método de análisis como herramienta fundamental para la actividad crítica, entendida como el único terreno posible para establecer un estatuto científico del estudio de la literatura, y, en última instancia, como actividad en la que el ser humano “alcanza el punto máximo de su condición” en el intento de esclarecer la esencia del mundo y del hombre mismo (Romera Castillo, 1998: 45).

Así también Bobes Naves (2008) ve en el enfoque semiológico la vía para alcanzar el estatuto de científicidad de los estudios literarios y, más en general, acercarse a la

cultura humana, al estudio del objeto cultural en su sentido más amplio, y Talens (1980) considera fundamental el desarrollo de una propuesta metodológica como herramienta para llegar a constituir una teoría científica sobre la producción artística, entendida como modelo de lectura de la realidad determinado por cierto modelo de producción y organización social. Por su parte, García Barrientos (2014; 2016) afirma que un método de análisis no solamente puede permitir llegar a dilucidar cuestiones fundamentales de teoría literaria, sino también llegar a un mayor conocimiento de la realidad.

Como estos autores que hemos citado, García Barrientos también se sitúa en la línea de la que el autor denomina como “apuesta por una postura de optimismo epistemológico” (2014: 38), en la convicción de que un método analítico es la herramienta primordial para la actividad crítica, entendida como vehículo para el conocimiento de la realidad por parte del hombre.

En particular, por lo que se refiere a los estudios teatrales, las principales voces críticas del ámbito español (desde diferentes puntos de partida teóricos) han señalado la falta de estudios específicos en el ámbito de la semiótica teatral y la falta de instrumentos críticos propios para un auténtico estudio semiótico del hecho teatral, sin dejar de subrayar los problemas epistemológicos que entraña el estudio de este fenómeno artístico. Desde fechas tempranas, se lamentaba la falta de contribuciones originales en los estudios semióticos españoles, con preeminencia de aplicaciones prácticas de modelos teóricos extranjeros (Yllera, 1979), y la disparidad de desarrollo entre la semiótica teatral y otros ámbitos, como el estudio estructural del relato. Dichas aplicaciones prácticas además carecían en ese momento, según Romera Castillo (1988), de un método sistematizado, ortodoxo, y a menudo se centraban en aspectos parciales y a veces con dudosa calidad investigadora. En los mismos años, varios autores insistían en la importancia del desarrollo paralelo de la vertiente teórica (método) y práctica (práctica analítica) de la actividad crítica, para aportar científicidad a la teoría de la literatura en general y al estudio del teatro en particular, como es el caso de Gutiérrez Flórez (1989).

Desde la perspectiva de los investigadores, los estudios semiológicos sobre el teatro se ven como la posibilidad de construir una teoría científica del teatro insertada dentro de una más general teoría científica de la producción artística, más allá de la consideración del teatro como género literario, tal y como plantea Bobes Naves (2004). Este enfoque adquiere aún mayor importancia para estudiar la literatura y el teatro como fenómenos comunicativos y metáforas sociales, en cuanto operaciones de textualización de la realidad

en las que se manifestaría un determinado discurso social (Díez Borque y García Lorenzo, 1975; Profeti, et al., 1993; Urrutia, 1992, 2007).

Desde una perspectiva menos vinculada al análisis literario, que otorga relevancia a la dimensión productiva del hecho teatral, autores como Trapero Llobera (1984; 1989) sostienen la necesidad de elaborar un método de estudio del fenómeno teatral a partir de la concepción de este como ‘trabajo’ o proceso productivo, enfocado menos en la labor crítica del texto y más en el trabajo de la práctica escénica, actoral y del director, siempre, en última instancia, como vía para la adquisición de rigor científico. Finalmente, el estudio analítico y riguroso del hecho teatral se plantea también como una forma de “practicar la pedagogía no como mera transmisión de saberes, sino como un análisis crítico de los problemas existentes” (Tordera Sáez, 1980:158) y una forma de estudiar el teatro de manera operativa.

No solamente teoría, sino también base para la práctica escénica: el estudio científico del hecho teatral constituye también para muchos autores una base fundamental para la calidad del trabajo actoral (Trapero Llobera, 1994) y de dirección escénica. El propio García Barrientos señalaba en una entrevista concedida a la UNIR (2015) el interés del trabajo de análisis para abordar la puesta en escena con una idea claramente determinada del ‘drama’ a escenificar y de las mejores opciones para permitir que el propio drama logre llegar al espectador.

Con su propuesta metodológica, García Barrientos viene a colmar las lagunas señaladas por los autores que hemos mencionado en los estudios de semiótica teatral en ámbito hispánico, con el objetivo de desarrollar un aparato teórico fuerte, homogéneo y consistente que respalde la actividad crítica, con la finalidad de proporcionar un instrumento científico para la investigación de problemáticas propias de la teoría literaria (géneros literarios, literatura comparada, historia de la literatura), y, en última instancia, desde la firme convicción que la práctica crítica sea uno de los instrumentos que permiten acercarse al conocimiento de la realidad (García Barrientos, 2014; 2016).

#### **1.4. Problemas epistemológicos en la construcción de un método de análisis semiótico**

Desde sus comienzos, la búsqueda de un método de análisis del hecho teatral se ha enfrentado con importantes problemas epistemológicos, de los cuales destacaremos tres

principalmente: la legitimidad del enfoque semiótico aplicado al teatro, el problema de la definición del objeto teórico y el problema de la unidad mínima.

El primero concierne a la aceptación o rechazo del teatro como fenómeno de comunicación y de significación, puesto que, aunque la semiótica se postula inicialmente como un enfoque exclusivo y totalizante para el estudio del funcionamiento comunicativo del teatro (De Marinis, 1997), es preciso especificar que en ella pueden distinguirse diferentes perspectivas y que no todas ellas aceptan considerar el teatro como un acto de comunicación y, por lo tanto, incluir su estudio en el alcance de una disciplina semiótica, ni tampoco todas aplican al hecho teatral el mismo modelo comunicativo.

En cuanto al segundo, hace referencia a la controversia entre enfoques textocéntricos, o dramaturgistas, y enfoques escenocéntricos, o espectacularistas, por lo que el método de análisis desarrollado se ve claramente condicionado por la elección de la definición previa de la naturaleza del objeto de análisis. Cuestión corolaria a esta controversia es la de la fijación del objeto de estudio y el problema del estatuto efímero del acontecimiento teatral.

Finalmente, el tercero se refiere a la dificultad para llegar a aislar la unidad mínima para el análisis en el caso del hecho espectacular y a la fragmentación o descomposición del *continuum* espectacular que impide abarcarlo de una manera global, obteniendo análisis parciales y separados o cayendo en el ‘síndrome taxonómico’ como ha sido definido por algunos autores.

En la medida en la que estas cuestiones fundamentales constituyen algunos de los puntos que diferencian o aúnan las principales propuestas metodológicas concebidas en el ámbito de la investigación semiótica teatral española, no será superfluo mencionarlas a continuación en sus líneas fundamentales.

#### **1.4.1. El enfoque semiótico: teatro como fenómeno de comunicación**

El enfoque semiótico sobre el teatro pertenece, de acuerdo con las definiciones dadas a este respecto por el propio García Barrientos en su artículo “La teoría literaria en el fin de siglo: panorama desde España” (2006) y en el libro *La razón pertinaz. Teoría y Teatro actual en español* (2014), a una situación post-paradigmática cuyo rasgo definitorio puede cifrarse en la atención hacia la dimensión comunicativa de los fenómenos y los procesos de recepción e interpretación.

La concepción del teatro como fenómeno de comunicación y de significación sería, pues, el supuesto fundamental que subyace a las propuestas teóricas que se elaboran a partir de los años setenta, encaminadas a una refundación del estudio del hecho teatral a partir de nuevos pilares epistemológicos, entre las que se sitúa la teoría dramatólogica de García Barrientos. Sin embargo, como mencionábamos anteriormente, no todas las escuelas o perspectivas semióticas aceptan esta consideración del teatro.

Desde la perspectiva de la llamada semiótica de la comunicación, en efecto, se cuestiona la posibilidad de considerar el teatro como un hecho de comunicación. La semiótica (o semiología) de la comunicación centra su estudio en hechos de naturaleza sustitutiva expresamente producidos para comunicar, o, lo que sería lo mismo, en transferencias de información producidas con la intención de modificar el comportamiento de la instancia receptora (Martinet, 1976; Eco, 2000). Desde la perspectiva de esta disciplina, se han formulado distintas afirmaciones que excluyen el teatro de los actos de comunicación, como por ejemplo: la instancia receptora (el público) no puede contestar a la instancia emisora por el mismo canal, no es posible identificar las intenciones del emisor, no es posible aislar unidades y reglas de combinación estables que permitan propiamente hablar de un ‘lenguaje’ teatral, entre otras objeciones (Yllera, 1986; Trapero, 1984; Vieites, 2016; Castellano, 1983).

Por el contrario, la denominada semiología de la significación plantea no solamente distinguir el mero proceso físico de transmisión de información de un real proceso de comunicación en base al uso de un ‘vehículo sígnico’ para dicha transmisión (Eco, 1986), sino también considerar como dos entidades separadas el proceso de comunicación y el proceso de significación, o existencia de un código, apoyado en convenciones sociales, asumiendo además como punto de partida que la significación es condición necesaria para que se produzca la comunicación, pero no al revés (Eco, 2000). Por otro lado, esta orientación semiológica asume que todo proceso cultural se identifica como proceso de comunicación (y por lo tanto de significación) (Eco, 1986; Yllera, 1986), estableciendo así cualquier fenómeno cultural como susceptible de estudio semiológico. Desde esta perspectiva, no solamente se admite el estudio del teatro por parte de una disciplina semiológica, sino que, además, se le considera como un acto de comunicación como cualquier fenómeno cultural.

Pero junto a este enfoque principal, podemos encontrar el punto de vista adoptado por algunos autores quienes, enlazando con los planteamientos tanto de la semiología de la significación como de la semiótica soviética, y, más en concreto, con el concepto de

cultura como sistema de signos, no solamente asumen que el teatro, en cuanto fenómeno cultural, es susceptible de estudio por parte de la semiología, sino que además dicho estudio debe plantearse de acuerdo con estas dos premisas: adoptar un punto de vista sistémico y pragmático sobre el teatro en particular y la cultura en general, y considerar el proceso de producción de signos como un trabajo productivo de transformación de la realidad. Trapero Llobera (1989) denomina este enfoque como ‘semiótica de la producción’ en referencia a las propuestas avanzadas por la escuela semiótica italiana de los años setenta y ochenta. Desde este enfoque, se hace gran hincapié en la relación del sistema-teatro con los demás sistemas técnicos, económicos, políticos, ideológicos etc., en ocasiones considerando que el enfoque de la semiología de la significación asume la cultura como un sistema autónomo respecto al resto de manifestaciones humanas, y acaba sufriendo de cierto ‘síndrome taxonómico’ que no enriquece el conocimiento del objeto investigado (Trapero Llobera, 1989; Yllera, 1986; Lotman y Escuela de Tartu, 1979; Profeti et al., 1993). De Marinis (1997) también observa que el teatro entendido como fenómeno de significación y comunicación no debe entenderse como un producto o resultado, sino más bien como proceso, como hecho relacional, para el cual el enfoque semiológico puede proveer un marco unitario de estudio, siempre y cuando no se limite a una visión sincrónica, ahistórica, del hecho teatral y preste atención a las dinámicas concretas, históricas, de producción y recepción del hecho teatral, es decir, a su dimensión contextual.

Las propuestas de estudio del hecho teatral como fenómeno de comunicación que se producen en la investigación española pueden adscribirse fundamentalmente a uno u otro de estos dos últimos enfoques que hemos mencionado. Todas, evidentemente, asumen la posibilidad del estudio del teatro desde el punto de vista semiológico en tanto acto de comunicación, siendo bastante homogénea la aplicación de un modelo comunicativo circular (que incluye el *feedback* del espectador) caracterizado por el fenómeno de la doble enunciación: la que se produce entre los personajes y la que se produce entre los intérpretes y el público. Sin embargo, pertenecerían más específicamente al enfoque de una semiótica de la producción, de manera más o menos declarada, un importante número de estudios que enlazan directamente con las teorías de Lotman y los presupuestos de la semiótica de la cultura y la semiótica italiana, y que se identifican principal, pero no exclusivamente, con la orientación marcada en los años ochenta por la llamada Escuela de Valencia (Romera Castillo, 1980; Tordera Sáez, 1988). Podemos decir que estas aportaciones en buena medida responden al modelo de semiótica pragmática e interdisciplinar que se ha

venido afirmando en el clima de la investigación semiótica española a partir de finales de la década de los ochenta, pues se basan en una idea de teatro como hecho relacional, y no solamente como producto de la comunicación.

#### **1.4.2. La definición del objeto teórico: escenocentrismo y logocentrismo**

La polémica entre partidarios del teatro-literatura, primordialmente literario y verbal, y los del teatro-espectáculo, primordialmente espectacular y no verbal, es uno de los grandes tópicos de la reflexión semiológica acerca del teatro que vamos a resumir muy brevemente siguiendo la exposición del propio García Barrientos (1991b).

Hasta finales del siglo XIX el pensamiento teatral se halla dominado por una postura que García Barrientos denomina como ‘posición logocéntrica’ o ‘logocentrismo’, la cual considera como elemento principal y autónomo del arte teatral el texto escrito; por el contrario, esta postura considera la puesta en escena como algo derivado del texto, secundario y subordinado a éste. Principio fundamental del teatro sería la palabra, el elemento verbal. García Barrientos ha propuesto también aplicar a esta postura la etiqueta (que hereda de Roberto Canziani) de ‘línea dramatólogica’.

Dentro de esta línea, la relación entre el texto dramático y la representación puede darse en dos formas: considerando la representación como reductible al texto dramático o como derivada de éste, ‘traducción’, ‘transcodificación’ o ‘actualización’ de lo que ya es contenido en potencia en el texto dramático.

A partir de finales del siglo XIX, ha venido acompañándose al logocentrismo una postura diametralmente opuesta, en tanto que invierte los términos de la relación texto-representación, que García Barrientos denomina como ‘posición escenocéntrica’ o ‘escenocentrismo’. Esta postura defiende la prioridad de lo escénico sobre lo literario, considerando el espectáculo o la puesta en escena como elemento primordial y principal del hecho teatral, el cual no deriva del texto, sino al contrario puede (o no) integrar este último. Siguiendo siempre la terminología de Canziani, Barrientos propone para esta postura también la denominación de ‘espectaculista’. Desde esta perspectiva, el teatro es un sistema signifiante que se vale de múltiples códigos, de los cuales puede o no formar parte el lenguaje articulado, verbal (el texto dramático).

Como señalan Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar (2006), esta oposición ahonda sus raíces en los orígenes mismos de la semiología del teatro, pues ya en el seno de la Escuela de Praga Otakar Zich, en su *Estética del arte dramático* (1931), cuestionaba la

centralidad del texto dramático dentro de los sistemas que interviene en la representación, mientras que Jiří Veltrusky defendía el carácter determinante y autónomo del texto dramático lingüístico.

Esta dicotomía de perspectivas se ha hecho patente en las propias investigaciones semióticas teatrales, donde la opción por uno u otro enfoque ha determinado dos líneas de investigación claramente determinadas. En cuanto a la investigación semiológica española en materia teatral, esta parece haberse decantado mayoritariamente por el enfoque textocéntrico, especialmente en las propuestas metodológicas de mayor antigüedad, aunque no llegan a constituirse en una primacía absoluta y radical del texto por encima de la representación. Existen varias razones que motivan esta situación, principalmente el carácter de persistencia y preexistencia del texto con respecto a la representación (Urrutia, 1985), o la tradicional ubicación de los estudios teatrales en las áreas académicas de la Ciencia de la Literatura (Trapero Llobera, 2002). Sin embargo, las propuestas más recientes tienden hacia posturas espectacularistas, rechazando la centralidad del elemento textual en favor de un análisis contextual del hecho escénico, en línea con las tendencias actuales que abogan por una visión sistémica y pragmática en los estudios teatrales.

En todo caso, el aspecto común a todas las propuestas, tanto si orientadas al estudio del texto literario como al estudio de la representación, parece ser el acercamiento al fenómeno teatral esencialmente como producto terminado, con algunas excepciones destacadas.

### **1.4.3. El problema de la unidad teatral y la segmentación**

Segmentar no es una actividad teórica perversa e inútil que destruye la impresión de conjunto; por el contrario, es tomar conciencia del modo de fabricación de la obra y apropiarse de su sentido, preocupándose por partir de la estructura narrativa escénica, lúdica, y por lo tanto específicamente teatral. (Pavis, 1998: 436)

De la elección del punto de vista textocéntrico o escenocéntrico depende en buena medida también la consideración de la necesidad de la segmentación en unidades del objeto de estudio y el criterio adoptado para ello, cuestión para la cual se han propuesto varias opciones desde diferentes presupuestos teóricos. Por supuesto, las obras dramáticas pueden presentar una estructura externa en actos, cuadros o escenas, pero el análisis semiológico se propone identificar sus unidades de sentido, internas, que pueden no coincidir con las externas. Por su propia naturaleza heterogénea, además, el fenómeno teatral parece exigir una doble segmentación: horizontal y vertical. La segmentación

horizontal busca dividir el hecho teatral en unidades sucesivas, lineales, generalmente para estudiar la forma en la que se distribuyen y entran en relación recíproca; la segmentación vertical diferencia los signos superpuestos que pertenecen a diversos sistemas y permite estudiar la relación entre diferentes clases de signos que en el teatro se dan simultáneamente (Bobes Naves, 1987). A continuación, nos centraremos en comentar los criterios de segmentación que con más frecuencia encontramos en el ámbito de la teoría teatral española.

Entre los métodos de segmentación horizontal, podemos situar en primer lugar a aquellos que adoptan criterios narratológicos, o temáticos. Estos criterios se aplican con el objetivo de determinar unas unidades de sentido equivalentes a las denominadas funciones narratológicas, por esta razón también podemos considerarlos como unos criterios funcionales o situacionales.

En el análisis del relato, la función constituye la unidad narrativa mínima, determinada como un segmento de la historia que puede, o no, coincidir con algún otro tipo de segmentación (por ejemplo, una palabra), tiene unidad de contenido y es funcional al propio relato, es decir, significativa en él. Siguiendo este modelo, existen varias propuestas de segmentación del texto dramático según un criterio funcional, siendo las más destacadas la de Souriau y Jansen.

El principal, y quizás uno de los más difusos por lo menos entre los métodos analíticos de la teoría teatral española, es el de la ‘situación dramática’ tal y como la definió Étienne Souriau en *Las doscientas mil situaciones dramáticas* (1950). En palabras del propio Souriau, una situación es “la figura estructural diseñada en un momento de la acción, por un sistema de fuerzas presentes en el microcosmos, centro estelar del universo teatral, y encarnadas, soportadas o animadas por los principales personajes de este momento de la acción<sup>8</sup>” (1963: 46). Para definir una situación dramática es por lo tanto necesario identificar qué personaje está encarnando cada una de las seis fuerzas que componen la situación. Esta última es intrínsecamente inestable y contiene en sí la necesidad de resolverse en otra; el paso de una situación dramática a otra es determinado por el momento en el que un personaje, mediante un resorte dramático, altera el equilibrio de la situación creando un nuevo equilibrio de fuerzas.

Otro criterio muy utilizado en el análisis semiológico es la unidad de situación de Steen Jansen, definida como “el resultado de una división del nivel textual en partes que

---

<sup>8</sup> Traducción nuestra.

corresponden a grupos completos del nivel escénico. Esto significa que en el análisis del texto concreto estableceremos el límite entre dos situaciones en las que un personaje entra o sale o en las que se produce un cambio de lugar en la escenografía<sup>9</sup> (Jansen, 1968). Esta segmentación se basa menos en el contenido, como es el caso de la situación de Souriau, y más en el aspecto formal o exterior, implicando la necesaria confluencia de los cuatro elementos fundamentales del teatro según Jansen como son el diálogo, la acotación, el personaje y la escenografía; por un lado, evita la arbitrariedad que puede ocasionarse en la lectura del contenido, pero por el otro puede llevar a una excesiva atomización del texto.

En algunos aspectos, el criterio de segmentación propuesto por Jansen guarda afinidad con la definición de escena como segmento de la obra durante la cual no se modifica la configuración de los personajes, prescindiendo del diálogo, propuesto por Solomon Marcus y Mihai Dinu, de la escuela semiótica rumana. En el seno de esta orientación semiológica, Solomon Marcus (1975) define la escena como una “sílabo dramática”, caracterizada por una configuración de personajes, que inicia cuando el espectador “recibe una información nueva importante” (Ubersfeld, 2018: 214), criterio que no se ciñe necesariamente al texto verbal sino que puede extenderse al estudio de la representación. Esta forma de segmentar el texto, advierte Bobes Naves (1987) corre el riesgo de no reflejar adecuadamente la esencia de la acción dramática, ya que la identificación situación-configuración de personaje no es automática, sin embargo se trata de un criterio bastante operativo que encontramos en numerosas propuestas metodológicas.

La segmentación del objeto teatral en unidades de sentido según estos criterios funcionales es útil para estudiar la obra como relato, para acercarse a la fábula, pero no atiende a su dimensión específicamente dramática, especialmente en el caso de obras cuya tensión dramática no se rige por el avance de la acción sino por la tensión *in crescendo* alrededor de un conflicto. Además, cuando las funciones narratológicas se forman exclusivamente con signos verbales, las situaciones dramáticas deben dar cuenta también de otros sistemas de signos que se emiten simultáneamente pero cuyas unidades no siempre aparecen y desaparecen en correspondencia con el comienzo y cierre de los diálogos, tomados generalmente como sistema de referencia; de ahí la gran dificultad en la identificación de las unidades dramáticas.

Una opción frecuentemente adoptada es la el tomar el sistema verbal como referencia y, una vez identificada una función creada por medio de la palabra y establecido

---

<sup>9</sup> Traducción nuestra.

su sentido, señalar la convergencia con ella de los demás signos no verbales. Se trata de una segmentación que adopta un criterio semántico especialmente relevante para las finalidades de un análisis semiológico, pero cuyo defecto es negar autonomía a los signos no verbales y otorgar clara preeminencia al sistema verbal (Bobes Naves, 1994).

Desde otro punto de vista, autores como Alessandro Serpieri, Paola Gullì Pugliatti o Keir Elam han propuesto y desarrollado una segmentación del texto en base a un criterio lingüístico. Otorgando prioridad al diálogo y al discurso, este criterio segmenta el texto en unidades en base a la orientación deíctica asumida por el enunciante: cada vez que éste (el 'yo') se dirige a un objeto diferente (un 'tú' o un 'él/ellos') se establece una nueva microsecuencia, permitiendo así seguir de manera pormenorizada el desarrollo de las relaciones dramáticas y las tipologías de discursos. En el ámbito de la teoría teatral española este criterio no lo hemos encontrado desarrollado exhaustivamente en una metodología de análisis y por ello no ahondaremos en sus características.

Dentro de la perspectiva escenocéntrica, en la convicción de que los criterios tradicionalmente utilizados otorgan una injusta prioridad al sistema verbal, se ha intentado una segmentación que, poniendo al mismo nivel de importancia todos los códigos obrantes en el hecho teatral, no se efectúe en función del texto, sino de las unidades observables en la puesta en escena, cuyos momentos de cesura no tienen por qué coincidir con referencias ancladas en el sistema verbal.

Por ejemplo, la propuesta de Tadeusz Kowzan (1969) de clasificar los signos de la representación en trece sistemas pretende dar cuenta de la heterogeneidad de la representación mediante una forma de segmentación vertical, en la que la palabra asume el mismo nivel de importancia que otros sistemas de signos. Una opción planteada por el teórico polaco sería la de individuar la unidad mínima por cada sistema de signos y, después, individuar segmentos del espectáculo a partir de la emisión simultánea de estas, cuya extensión temporal corresponda a la del signo de duración inferior. Es evidente la extrema dificultad de aplicar esta forma de segmentar el espectáculo, además de la excesiva atomización a la que conduce y al hecho de que se trata de una segmentación puramente formal, que no atiende a criterios semánticos (Bobes Naves, 1987). La mera descripción y clasificación de signos en base a las categorías de Kowzan no deja de ser justamente eso, una descripción, aun así se trata de una herramienta muy utilizada en varios métodos analíticos como forma de recoger de alguna forma los signos teatrales no lingüísticos, a falta generalmente de una disciplina desarrollada para cada uno de ellos.

Se han ofrecido otras propuestas de segmentación realizadas a partir de la puesta en escena para el análisis del espectáculo, como por ejemplo la segmentación a partir del *gestus* de la obra (Pavis, 1998). El *gestus* social, concepto brechtiano, se define inicialmente como una actitud que los personajes adoptan los unos respecto a los otros, en la que se refleja una condición social o un conflicto interno motivado por aquella, y se manifiesta no solamente en el comportamiento corporal del actor sino también en otros aspectos de la puesta en escena, como puede ser un objeto, un maquillaje o un vestuario. Además de existir un *gestus* social global de la obra, cada personaje presenta un *gestus* fundamental, así como cada escena un *gestus* básico, de modo que la obra puede analizarse y segmentarse siguiendo la evolución y transformación del *gestus*. Este criterio de segmentación parte necesariamente de un trabajo actoral y una puesta en escena concretos, teniendo por lo tanto el mérito de ser un criterio específicamente teatral, pero no faltan dificultades para su aplicación vinculadas a los problemas de fijación o notación del objeto de estudio.

Como ejemplo de criterio de segmentación que pretende atender a la dimensión escénica del hecho teatral (aunque aplicable también al texto escrito) podemos también citar la noción de mimema propuesta por Sito Alba, para cuyos detalles remitimos al apartado correspondiente en § 1.5.8.

La exigencia de segmentación del objeto es fundamental en aquellos métodos que plantean un nivel de análisis sintáctico y semántico; pero su necesidad ha sido puesta en tela de juicio por orientaciones de base pragmáticas, centradas en el aspecto de la recepción. Por ejemplo Batlle (2008), en vez de proponer unos criterios objetivos de segmentación, ofrece una serie de preguntas para el receptor, quien, a partir de su propia representación virtual del drama, puede arbitrariamente detectar o proponer las marcas que abren y cierran los segmentos del texto.

### **1.5. Principales propuestas metodológicas de análisis semiótico teatral formuladas en España**

A continuación pasamos a presentar en orden cronológico las principales propuestas metodológicas para el análisis semiótico teatral formuladas por investigadores españoles a partir de 1978, año de publicación de *Comentario de textos literarios: método semiológico* de María del Carmen Bobes Naves.

### **1.5.1. Método de crítica semiológica de la obra dramática (María del Carmen Bobes Naves, 1978-1990)**

El método semiológico para el análisis de la obra dramática elaborado por María del Carmen Bobes Naves y desarrollado a lo largo de su carrera investigadora constituye una de las más tempranas aportaciones a la construcción en España de una metodología analítica del teatro con instrumentos semiológicos orientada a la práctica crítica, desde su planteamiento en *Comentario de textos literarios: método semiológico*, de 1978.

María del Carmen Bobes Naves considera que el estudio del teatro, en tanto acto de comunicación, es susceptible de adscribirse a la semiología, como disciplina que abarca todo hecho cultural, por ser humano y, por ende, significativo (Bobes Naves, 1987). Considerando que la semiología teatral no puede ceñirse exclusivamente al aspecto lingüístico del hecho teatral, sino que debe abarcar todos los sistemas de signos que participan de la representación, Bobes Naves (1987) le otorga la tarea de estudiar el fenómeno teatral en dos aspectos o momentos: en su forma literaria, como texto, dirigido a la lectura (Texto Literario), y en su forma ‘representativa’, como puesta en escena, dirigida a la representación (Texto Espectacular). Ambas realidades se encuentran en el texto escrito. Aun rechazando la postura de la crítica ‘académica’ que considera la representación como mera traducción del texto, para Bobes Naves el texto sin duda precede lógicamente y cronológicamente a la representación.

Desde el punto de vista cronológico, apoyándose en los argumentos de Anne Ubersfeld (*Semiótica teatral*, 1977), Bobes Naves afirma que el texto dramático “contiene virtualmente [...] otros sistemas de signos que tomarán realidad en la representación” (1981: 15), sea esta real o imaginada por un lector. Dichos sistemas de signos, incrustados en el texto en forma verbal, se sustituirán en la representación por sus equivalentes visuales o auditivos, aunque no como mera traducción, sino como lectura que añade nuevo sentido. Y desde el punto de vista lógico, el planteamiento de Bobes Naves es que la representación implica el texto, como “centro de referencia y fuente de los sentidos” (1981: 15) de la obra teatral, suerte de garantía de coherencia para una representación con sentido. Y concluye: “El teatro es *texto* inexorablemente y es *representación*, virtual o de hecho” (1981: 22). En *Semiología de la obra dramática* también afirma: “pensamos que el teatro [que en otro lugar ha definido como texto y representación] comienza en la obra escrita, con diálogo o sin él, generalmente con él, para ser representada” (1987: 16). Y de hecho para Bobes Naves (2006) es perfectamente plausible pensarse una representación sin público, del

mismo modo que puede imaginarse la escritura de un texto sin lectores, situándose así la autora en el hemisferio opuesto de las posturas espectacularistas que definen esencialmente el teatro a partir de su contexto comunicativo caracterizado por la presencia simultánea de dos sujetos, público e intérpretes. Así pues el texto dramático aparece como elemento suficiente y necesario para la teatralidad, y en coherencia con este planteamiento la autora dedica sus esfuerzos al análisis del texto dramático esencialmente. La decisión de ceñir el análisis al texto escrito también está motivada por el hecho de que considera éste como objeto “estable y asequible a un estudio científico” (Bobes Naves, 1982: 17).

Ya en *Comentario de textos literarios: método semiológico*, de 1978, Bobes Naves esboza las líneas generales de un método de crítica literaria semiológica aplicable también al texto dramático, el cual será posteriormente desarrollado y ampliado como metodología específica para este género literario en *Semiología de la obra dramática* (1987), que pretende ser al mismo tiempo una teoría del género dramático y un modelo de análisis de obras dramáticas. En *Lectura semiológica de Yerma* (1990) podemos ver una aplicación práctica ejemplar de dicho modelo, llevado a cabo por la autora. A propósito de esta metodología, debemos señalar que esta ha ido evolucionando a lo largo de los años, desde un modelo de análisis estructural aplicado a la obra dramática como relato, fundamentalmente inmanente, inspirado en el esquema de análisis del relato de Roland Barthes (1978), hasta un método de análisis del ‘signo lingüístico en situación’ y en relación con los dos sujetos que intervienen en el proceso semiótico (autor, lector/espectador) y sus respectivos factores y circunstancias (1990).

El método propuesto por Bobes Naves deriva sus principios fundamentales de la orientación semiótica norteamericana, en especial de los planteamientos de Charles Morris y de Charles S. Peirce: la autora advierte la necesidad de considerar la obra a analizar no como un producto acabado sino como signo en un proceso semiótico, en relación con los sujetos que intervienen en él (Bobes Naves, 1990); dicho signo debe entenderse desde una perspectiva triádica, es decir, como *representamen* (significante) que remite a un *denotatum* (referencia, objeto) y a un *designatum* (o interpretante, lo que produce el signo en la mente de la persona) (Bobes Naves, 1990); en consecuencia, el análisis de las unidades dramáticas se realizará tanto en su valor sintáctico como en su valor semántico y pragmático (Bobes Naves, 1978), de acuerdo con los tres niveles de estudio del signo propuestos por el filósofo estadounidense.

La estructura de la metodología de Bobes Naves prevé en primer lugar la segmentación del texto en unidades dramáticas, horizontales (sucesivas) y verticales (es

decir, teniendo en cuenta todos los signos que en una unidad de tiempo tienen expresión simultánea).

El problema de los criterios de segmentación se analiza extensivamente en *Semiología de la obra dramática*; ni la segmentación según criterios narratológicos ni la segmentación según criterios lingüísticos ofrecen al parecer una solución satisfactoria para la determinación de una supuesta ‘unidad dramática’, similar a la función en el análisis del relato y capaz de dar cuenta tanto de los signos verbales como de los signos no verbales del texto dramático. La determinación de esta unidad de sentido queda realmente sin esclarecerse, aunque la autora parece inclinarse por la noción de ‘situación’, expuesta, por ejemplo, por Souriau, que considera bastante operativa para la práctica analítica.

Además de esta ‘unidad funcional’ o ‘situación’, Bobes Naves considera que el análisis del texto dramático debe partir de la determinación de otras tres unidades: el personaje, el tiempo y el espacio. Cada unidad tendrá que analizarse en primer lugar en su valor sintáctico (forma y distribución), luego en su valor semántico (sentido lingüístico, literario y espectacular) y finalmente en su valor pragmático (situando al texto en una cultura y en relación con los sujetos del proceso semiótico).

Así el personaje se analizará como una unidad sintáctica, tanto en su dimensión sintagmática (es decir, en las relaciones de oposición, sincretismo o recurrencia con otros personajes) como en su dimensión funcional, en tanto sujeto, objeto o circunstancia en las funciones; se interpretará su valor semántico, en base a la caracterización que se da de él; y también se considerará su dimensión pragmática, en relación con su creador, con sus intérpretes y con las interpretaciones que se hayan dado de él en un sistema cultural.

En cuanto al tiempo, se analizará la estructura temporal del drama considerando elementos como el orden temporal, la duración, el ritmo, su segmentación, de los cuales la autora ofrece algunas posibilidades, e interpretando su significado en el texto. En atención al aspecto pragmático, será relevante distinguir entre un tiempo de la historia, un tiempo del discurso y un tiempo de la representación, considerando la relación que se da entre estos.

Finalmente, en el caso del espacio, la autora recomienda distinguir entre espacios anteriores a la obra y espacios creados por la obra. Entre los primeros estarían el edificio teatral y el escenario, donde se estudiará la ubicación del primero y su relación con la ciudad y la configuración del segundo (ámbito escénico) y se interpretará su posible significado. Entre los segundos se analizaría la creación del espacio escenográfico, la

relación entre espacios latentes y patentes y el espacio lúdico creado por la ocupación del espacio por parte de los personajes.

Además de estos ítems, en *Lectura semiológica de Yerma* (1990), la autora amplía el análisis al estudio de la obra como 'signo lingüístico en situación': esto significa tanto realizar un estudio del discurso de los personajes, del diálogo, como acto de habla y como reflejo de determinados códigos ideológicos, sociales, culturales etc., como considerar las relaciones externas que se dan entre las circunstancias del autor y las circunstancias del público y las posibles relaciones intertextuales o contextuales.

A pesar del amplio desarrollo de la metodología, la propia autora afirma que

En la mayor parte de los casos los conceptos y principios semiológicos generales no han sido aún verificados en un análisis de obras dramáticas; los análisis que se han realizado sobre obras concretas no han probado aún su posible valor general; y, por otra parte, no hay un acuerdo sobre lo que es la obra dramática: si empieza en el texto escrito o sólo es la representación (1987: 9).

También advierte que el análisis del texto escrito y de la representación exigirían modelos de análisis diferentes por sus diferentes naturalezas, y que el estudio del texto dramático, aunque posible, no es suficiente para explicar el objeto 'teatro', con lo cual es necesario estudiar, aparte, la puesta en escena, con su propio método.

Como aportación pionera a la semiología teatral en España, las bases de la metodología elaborada por Bobes Naves tuvieron un carácter innovador que impulsó su adopción por parte de distintos investigadores, alumnos o doctorandos de la etapa compostelana de Bobes Naves, que posteriormente constituyeron el núcleo del ya citado Grupo Semiológico de Oviedo. Entre ellos, podemos citar a Alberto Álvarez Sanagustín, Darío Villanueva o Xosé Anxo Fernández Roca, quienes desarrollaron el modelo de crítica semiológica de Bobes Naves principalmente en el campo de la narrativa (Paz Gago & Couto Cantero, 1999). En cuanto a la aplicación de la metodología de Bobes Naves a la crítica semiológica teatral, esta encuentra una destacada seguidora en Joaquina Canoa Galiana, discípula de Bobes Naves e integrante del Grupo de Oviedo, después profesora en la Universidad Autónoma de Barcelona, quien en sus primeras publicaciones (*Semiología de las «Comedias bárbaras»*, de 1977 y *Angelita de Azorín*, de 1987, ambas publicadas por la Universidad de Oviedo y bajo la dirección de Bobes Naves), realiza estudios semiológicos de textos dramáticos a partir de los fundamentos de la teoría de Bobes Naves, aunque esencialmente desde un punto de vista lingüístico y formal.

### 1.5.2. Método y técnica del análisis teatral (Antonio Tordera, 1978)

En los mismos años en los que se consolida la metodología de crítica semiológica teatral de Bobes Naves, inspirada en la teoría semiótica norteamericana, el Grupo de Valencia, con Jenaro Talens a la cabeza, lanza una propuesta alternativa para el estudio semiótico del teatro, a partir de las ideas de Lotman y de la semiótica rusa y de la escuela semiótica italiana.

Si la semiótica basada en los planteamientos de Charles Morris se concibe como ciencia que estudia los signos como objetos dados y sus relaciones estables, la propuesta de Talens entiende la semiótica más como una disciplina volcada en el estudio de la producción significativa, es decir, de “las condiciones precisas para que una acción, hecho u objeto «funcione como signo» (según el concepto de sistema de modelización secundario definido por Lotman)” (Pozuelo Yvancos, 2011: 694). Aplicada especialmente al estudio de la producción artística, una semiótica así concebida no solamente no se limita al estudio formal del producto artístico, incorporando el estudio de los elementos del modelo de comunicación clásico (emisor, receptor etc.), sino que además amplía su alcance a las estructuras ideológicas que lo determinan, pues considera el producto artístico como modelo del mundo:

Si el proceso de producción de sentido se enfrenta como un *trabajo*, la investigación ha de remontarse críticamente a los sistemas culturales, políticos, ideológicos que han hecho que ese proceso se dé así. [...] En una palabra, no se trata sino de dar cuenta del *proceso concreto* de producción de sentido, en el que no sólo se aborden los elementos propios del discurso objeto de análisis, sino otros, como su relación con otros discursos, etc. (Talens, 1980: 46)

Por lo que el trabajo de análisis abordaría no solamente el texto o producto artístico como elemento dentro del proceso de comunicación, sino también como manifestación concreta de un sistema de producción de sentido y en relación con el contexto de objetos culturales, desde un punto de vista multidisciplinar.

Dicha propuesta se concreta en la publicación, en 1980, de la obra colectiva *Elementos para una semiótica del texto artístico*, que constituye sin duda un hito en la investigación para la construcción de un método de análisis teatral en España. Como ya señalamos anteriormente, en este volumen confluían las propuestas metodológicas de Jenaro Talens y José Romera Castillo para el análisis de la obra poética y narrativa, y de Vicente Hernández Esteve y Antonio Tordera Sáez para el análisis de la obra cinematográfica y teatral, respectivamente, ambas consideradas como ‘espectáculos’. Si bien ya en 1988 el propio Tordera consideraba esta propuesta como “algo envejecida”

(Tordera Sáez, 1988: 10), su planteamiento sigue siendo uno de los modelos más estructurados y completos a seguir para conducir un análisis de obra teatral, y aún es utilizado a nivel universitario como base para el estudio de técnicas de análisis teatral (Romera Castillo y García-Pasqual, 2019).

Antonio Tordera parece situarse en el extremo opuesto de las posturas logocéntricas al afirmar rotundamente que “El teatro es acción” (1980: 166). De acuerdo con los planteamientos generales que rigen el volumen, Tordera (1980) no solamente considera el teatro en particular, y el arte en general, como un fenómeno de comunicación, sino también como un proceso concreto de producción de sentido, que necesariamente debe estudiarse en relación con las demás prácticas significantes del entorno en el que se despliega, y adquiere su sentido definitivo solo en relación con el contexto.

Tordera pretende estructurar un método orientado al análisis del teatro como espectáculo, acción sobre la escena, cuyo carácter propio es dado por la situación comunicativa determinada por el encuentro del actor y el espectador y por una concreta combinación de sistemas de signos, o códigos, heterogéneos (del tiempo, visual, espacial, del sonido, del gesto etc..) y simultáneos. En cuanto conjunto de códigos que actúan simultáneamente, el estudio de la palabra o del texto y de la representación quedan en el mismo plano de importancia. Ahora bien, a pesar de este rotundo planteamiento inicial, el propio autor se ve obligado a admitir la dificultad que presenta el estudio de la representación debido a su carácter efímero e irrepetible, y, en última instancia, a limitar el estudio del hecho teatral una vez más al sistema verbal y a la manera en la que los distintos códigos de la representación quedan inscritos en el texto dramático.

Su modelo general de análisis se basa, esencialmente, en la descripción de cada uno de estos sistemas, a partir de la clasificación de Tadeusz Kowzan, colocando así idealmente en un mismo plano la palabra y los restantes sistemas. Aunque teóricamente, según el autor, el método sería aplicable a la representación escénica, en la práctica Tordera admite la dificultad que conlleva el acceso al evento efímero de la representación y que “conviene por tanto volver sobre el sistema verbal y clasificar las diferentes funciones e utilizaciones del lenguaje en el teatro” (Tordera Sáez, 1980: 173). El análisis pues se dirige al lenguaje verbal (texto) como sistema en el que se encontrarían inscritos los demás sistemas de signos, idealmente, como hemos visto, trece.

A nivel metodológico, Tordera sigue el esquema triádico elaborado por Charles Morris para el estudio de los tres niveles de funcionamiento de los signos, sintáctico, semántico y pragmático, que se ha visto como referencia también en la metodología de

Bobes Naves. El aspecto pragmático es para el autor sin duda decisivo para la explicación del sentido definitivo de un fenómeno estético como es el teatro.

De acuerdo con dicho esquema de partida, el método de análisis propuesto por Tordera presenta tres etapas sucesivas: el análisis de la dimensión sintáctica, de la dimensión semántica y de la dimensión pragmática.

La primera etapa consta del análisis de la dimensión sintáctica de los diferentes sistemas de signos, lingüísticos y no lingüísticos, a partir de su inscripción en el texto dramático. Dentro de dicha etapa, Tordera distingue el estudio del sistema lingüístico verbal, es decir, el sistema de la palabra, del estudio de los sistemas no-lingüísticos.

Para el primero, Tordera recurre a algunos de los instrumentos para el estudio del texto dramático sintetizados por Solomon Marcus, representante de la escuela semiótica rumana, en su artículo “Estrategia de los personajes dramáticos” (Marcus, 1975). En este artículo, Marcus considera el personaje dramático como criterio fundamental para la segmentación y el estudio del texto dramático. Para Tordera también el personaje es el elemento organizativo del sentido de la obra. El modelo de Marcus propone estudiar el texto dramático a partir de una matriz que describe la relación entre presencia/ausencia de los personajes (cuyo estatuto se define en base a once criterios, como sería por ejemplo la presencia o ausencia de réplicas por parte del personaje, su naturaleza humana o no humana etc.) y escenas o situaciones dramáticas, donde se entiende por escena el “intervalo máximo de tiempo en donde no haya cambio por lo que se refiere al decorado o a la configuración de personajes” (Marcus, 1975: 87). El estudio sobre la estructura sintáctica del drama se conduce a partir de la información extraída de este cuadro. Marcus sugiere en su artículo otros parámetros de estudios que Tordera no incluye en su metodología.

En cuanto al estudio de los sistemas de signos no lingüísticos, Tordera se remite a la clasificación de Kowzan, describiendo esencialmente la forma en la que los signos no lingüísticos se inscriben en el texto verbal. A los sistemas descritos por Kowzan Tordera considera apropiado añadir el del tiempo.

La segunda etapa abarca el análisis de la dimensión semántica, así como la inscripción de la obra en una tradición, si es posible. Para desentrañar el significado del texto, Tordera apunta a la necesidad de ponerlo en relación con el resto de ‘textos’ de su universo de significación, o, podríamos decir con otra terminología, de su semiosfera.

El análisis de la dimensión semántica incluye un estudio específico del significado de los personajes, elemento vertebrador y organizador del sentido de la obra como ya ha

declarado el autor en otro lugar. El referente metodológico de Tordera para el estudio del personaje es el crítico francés Philippe Hamon (“Para un estatuto semiológico del personaje”, 1972). De acuerdo con la propuesta de Hamon, el significado del personaje se puede estudiar a partir de la elaboración de unos ejes semánticos que permiten establecer las relaciones de semejanza o diferencia a nivel de significado entre los personajes y, a un nivel de mayor abstracción, según una perspectiva funcional, como actantes. Finalmente, esta etapa no puede prescindir del estudio del eventual carácter simbólico de la obra.

La última etapa sería el análisis de la dimensión pragmática, según los dos ejes de la relación Autor-Texto (intenciones) y el eje de la relación Texto-Receptor (interpretaciones). Para ello, Tordera afirma verse obligado a recurrir a métodos pragmáticos desarrollados en otros ámbitos por falta de estudios específicos en el campo de la teoría teatral.

En relación con el eje Autor-Texto, Tordera afirma que no se trata de identificar las intenciones subjetivas y voluntarias del autor del texto dramático sino más bien la modelización social de las mismas. Por otro lado, considerar la dimensión pragmática en el eje Autor-Obra significa estudiar las diferentes puestas en escena o montajes de una misma obra, entendidas como procesos de descodificación y nueva codificación del texto dramático, donde deben tenerse en cuenta distintos elementos que entran en juego, como pueden ser los actores, el director, la censura etc. Cada puesta en escena se considerará en relación con los condicionamientos semánticos-sintácticos del texto estudiados en las etapas posteriores.

En relación con el eje Texto-Receptor, y siempre haciendo referencia al montaje o puesta en escena, el estudio abarcaría la significación de la obra en términos de su influencia sobre la conducta social del espectador (lo que el montaje ‘desea conseguir’) y en relación con las reglas de interpretación que, según una época y una sociedad determinada, condicionan la lectura de la obra por parte del espectador. Para ello, según el autor, puede recurrirse a medios de recogida de información cuantitativos y cualitativos. Entre los primeros, se contaría por ejemplo el estudio de la taquilla, la asistencia de espectadores, incluso la ubicación del edificio, y entre los segundos la recogida de información a partir de las críticas y en general de la huella dejada por la obra en los medios de comunicación. En este aspecto, podría recurrirse a métodos procedentes de la semiótica de la comunicación.

### 1.5.3. Método gráfico para el análisis de la obra dramática (Jorge Urrutia, 1985-2007)

Pocos años después de la publicación de *Elementos para una semiótica del texto artístico*, y durante toda la década de los años ochenta, la semiótica teatral en España conoce un periodo de difusión y asentamiento en el ámbito académico que, en consecuencia, propicia el multiplicarse de las propuestas teóricas para un modelo de análisis de la obra teatral.

Algunas de ellas se configuran como herederas de la actitud fundamentalmente textocéntrica de las décadas anteriores (a pesar de su punto de vista espectacularista, el propio Tordera planteaba un análisis centrado esencialmente en el texto), asumiendo con mayor o menor contundencia la preeminencia o prioridad del texto con respecto a la representación. Es el caso, por ejemplo, del modelo de análisis semiótico teatral elaborado por Fabián Gutiérrez Flórez, muy vinculado a la lección de Bobes Naves y al estudio literario del teatro, o del método gráfico para el análisis de la obra dramática de Jorge Urrutia, más abierto a sugerencias pragmáticas. En ambos casos, el objeto de análisis es el texto escrito, verbal, en el cual se encuentran cifradas las marcas de los sistemas de signos no verbales.

Otras propuestas que surgen en la misma década centran al contrario su atención en la representación, poniéndose a prueba con el análisis de puestas en escena concretas. Es el caso del análisis mimemático de Manuel Sito Alba, que se propone definir una unidad mínima válida para el estudio tanto del texto escrito verbal como de la puesta en escena entendida como texto (y denominada ‘texto teatral’), o del modelo de análisis del espectáculo desde un punto de vista procesual propuesto por Ana Patricia Trapero Llobera.

A diferencia de los métodos propuestos por Bobes Naves y por Tordera, que aún constituyen una referencia en el estudio semiológico teatral, lamentablemente observamos que las demás propuestas que vamos a reseñar a continuación no han tenido una continuidad y resonancia significativa en la disciplina, con la excepción, quizás, de la noción de mimema de Sito Alba.

La más tempranas de dichas aportaciones es la del poeta, traductor, crítico y teórico Jorge Urrutia, quien en *Semió(p)tica* (1985) esbozaba un planteamiento metodológico para la crítica del texto dramático que, posteriormente, desarrollaría en un método de análisis gráfico de la obra dramática en un artículo publicado en 1987 en la revista *Tornavoz*, titulado “El análisis gráfico de la obra dramática” (Urrutia, 1986), que no ha tenido

continuidad significativa en la práctica analítica. En obras posteriores, como *Sobre teatro y comunicación* (1992), *Literatura y comunicación* (1992) y, esencialmente, *Teatro como sistema* (2007) Urrutia desarrollaría su teoría teatral de manera independiente con respecto al método planteado en los años ochenta.

Por la relativa autonomía del método con respecto a la teoría teatral de Urrutia, solamente haremos referencia a esta de manera general en el siguiente párrafo.

El planteamiento de una teoría sistémica del teatro por parte de Urrutia llega en efecto veinte años después de la publicación del método gráfico. En ella, parece coherente reconocer la influencia de las teorías sistémicas que se afirman definitivamente como tendencias en los estudios literarios en la década de los noventa.

En *Sobre teatro y comunicación* (1992), Urrutia define al teatro desde una perspectiva pragmática como fenómeno comunicativo caracterizado por emplear mensajes múltiples, es decir, que utilizan para comunicar varios canales, cuya organización y jerarquía internas dependen esencialmente de la intención, de la reacción del receptor que se pretende motivar.

El teatro es para Urrutia un sistema dinámico, heterogéneo y abierto. Ahondando más en una definición sistémica del teatro, en *Teatro y sistema* (2007) plantea la necesidad de realizar una distinción entre el teatro y demás formas espectaculares. Si bien el teatro, como espectáculo, se definiría según Urrutia en base a un determinado contexto comunicativo (espectáculo como actividad que el receptor estima que se realiza con la finalidad primordial de ser contemplada) manifestado en una situación espacial, esta característica es necesaria pero no exclusiva para definir lo teatral. El espectáculo puede definirse como teatral solamente a partir de su relación con un contexto socialmente determinado como ‘institución teatral’ –complejo entramado ideológico en relación con las demás instituciones sociales y conjunto de prácticas– identificado a partir de una determinada semiosfera, noción que Urrutia extrapola de la teoría de Lotman. De acuerdo con este planteamiento, podríamos decir que el acuerdo social sobre lo que es o no es teatro es lo que define el teatro en sí; las instituciones sociales, ideológicas, juegan un papel preponderante en esta definición que parece así asumir un carácter histórico. Fuera de un determinado sistema, las prácticas teatrales carecen de significación. Estas, a su vez, se integran en un sistema espectacular superior: “El teatro es una máquina integrada en una máquina de mayores usos” (Urrutia, 2007: 32).

El enfoque sistémico sirve al autor también para explicar las relaciones entre texto y puesta en escena como elementos enlazados pero integrados en series y sistemas distintos

(sistema espectacular, sistema literario). En tanto espectáculo, el teatro es primordialmente una forma de ocupación del espacio, elemento central dentro de la reflexión teatral de Urrutia, que se constituye en metáfora social. Las marcas de espacialidad del espectáculo se integran en el texto dramático.

Para Urrutia, la puesta en escena deriva esencialmente del texto dramático, por lo menos dentro de nuestra cultura. Desde 1975 Urrutia reivindicaba el texto dramático literario como único objeto posible para una auténtica crítica teatral, ya que el carácter efímero de la representación solamente conduciría a “consideraciones impresionistas, subjetivas, insuficientes” (1985; 75). Admitiendo la posibilidad de la representación sin texto, surgida exclusivamente a través de la acción en escena, considera imprescindible que esta alcance algún tipo de escritura, de fijación permanente, que permita su reproducibilidad y por lo tanto la convierta en teatro, extrapolándola de su naturaleza de acto efímero, de vida.

Así es como la metodología propuesta por Urrutia se centra particularmente en el análisis del texto dramático, literario, cuyo estudio el autor considera esencial para un posterior planteamiento de una puesta en escena. Dicho análisis estaría fundamentalmente orientado a individuar las marcas formales del texto que constituyen las huellas de las condiciones de una posible representación delineada por el autor, eso es

intentar someterlo a un examen que nos haga ver si, en el discurso, existe incongruencia con su destino apriorístico de vivir sobre un escenario. Nuestra intención será descubrir, en última instancia, si existen en la obra los gérmenes precisos de teatralidad para posibilitar una representación. (Urrutia, 1985: 58).

El método esbozado por Urrutia toma la denominación de ‘método gráfico’ por hacer uso de diversos tipos de gráficos para manifestar distintos aspectos del texto que deberían permitir lograr una mejor comprensión de la estructura del drama, aunque dichos gráficos necesitan completarse con “un desarrollo verbal de lo sistematizado y de su ampliación, a través de referencias a los aspectos lingüísticos, sociales, míticos, espaciales, etc...” (Urrutia, 1986: 64). Su finalidad es, esencialmente, la de apoyar el análisis dramático para la puesta en escena más que el de conducir una crítica sobre el texto desde un punto de vista literario.

El método gráfico se inicia con el análisis del título de la obra, por ser especialmente importante en el drama para motivar o dirigir al espectador. Posteriormente, se pasaría al análisis de las *dramatis personae*, del posible valor significativo de los

nombres, para acercarse a algunos temas del drama. También se debe realizar un análisis del contenido de las acotaciones, especialmente de la descripción del decorado, y de su posible valor simbólico en relación con el tema de la obra.

El análisis gráfico propiamente dicho precisa de una segmentación del texto en escenas, cuestión sobre la cual el autor no se detiene asumiendo el concepto tradicional de escena como segmento limitado por la entrada y salida de los personajes.

Las escenas pueden estudiarse de forma cuantitativa (su distribución y agrupación por actos) y cualitativa, en base a los personajes que aparecen en ellas y su función dentro de la trama, distinguiendo entre escenas ‘conflictivas’ (se plantea o se avanza el conflicto) y ‘situacionales’ (descriptivas).

Una vez obtenida la segmentación del texto en escenas, Urrutia recurre a un gráfico de frecuencias de personajes, tal y como aparece en Tordera (1980), gracias al cual puede esquematizarse la relación entre personajes ‘dominantes’ y ‘dependientes’ o ‘concomitantes’ e ‘independientes’. Por claridad, es posible también representar los aspectos cuantitativos de la presencia de los personajes mediante un gráfico del tipo del diagrama de red, que permite extraer observaciones cualitativas sobre la estructura del drama. El personaje sigue estando en el centro del análisis del texto ya que el método incorpora también el análisis actancial. Desafortunadamente debemos reconocer que el método esbozado resulta incompleto y carece de desarrollo posterior consistente por parte del autor por lo que solamente podemos describirlo aquí de manera somera como hemos hecho.

#### **1.5.4. Análisis mimemático (Manuel Sito Alba, 1987)**

En 1982, pocos años antes de que Bobes Naves elaborara su *Semiología de la obra dramática*, Manuel Sito Alba presenta a la comunidad científica la noción de ‘mimema’ como propuesta de unidad mínima teatral esencial. Posteriormente, en *Análisis de la semiótica teatral* (1987), Sito Alba plantea un método para el análisis del texto teatral en su realización escénica basado en la unidad mimemática, método que el propio autor ha puesto a prueba en algunos ejemplos prácticos a lo largo de la década de los ochenta.

Manuel Sito Alba (1982) ve en el teatro un fenómeno de comunicación que, por lo tanto, sería susceptible de ser estudiado por una disciplina semiológica. Su noción de mimema toma como referencia inmediata la ponencia de Umberto Eco “Elementos preteatrales de una semiótica del teatro”, aparecida en el volumen colectivo *Semiología del teatro*, publicado en 1975 bajo la coordinación de Díez Borque y García Lorenzo.

El mimema surge de la necesidad de definir una unidad esencial dramática basándose no en criterios narratológicos sino en criterios dramáticos, válida principalmente para la representación y que permita salvar la dificultad esencial del teatro como fenómeno comunicativo: la heterogeneidad de códigos que intervienen en él. Núcleo esencial del mimema es el personaje teatral, parte visible de lo que Sito Alba (1985a) denomina como “el iceberg mimemático”, resultado de la conjunción del personaje del texto escrito con el cuerpo del actor:

Es decir, el personaje teatral se crea aplicando un texto dado a un cuerpo, que deviene por ello personaje. La presencia del cuerpo es imprescindible, pero ha de ser, en general y salvo excepciones, un cuerpo vivo, un ser humano, que, por el hecho de interpretar personajes, denominamos actor. [...] El cuerpo humano es el centro de todo teatro. (152-153)

y con él colaboran los demás signos, verbales, escenográficos etc. El cuerpo humano se constituye en signo sobre el escenario en el momento en el que es mostrado por alguien con una intención comunicativa (Sito Alba, 1982).

El mimema es definido por Sito Alba como una situación comunicativa en la que confluyen seis elementos, que en el caso del teatro podrían denominarse convencionalmente 1) autor/director, 2) texto<sup>10</sup>, 3) actor/personaje, 4) espacio, 5) tiempo y 6) público. El criterio que define un mimema es temático (por ejemplo: mimema del amor, mimema de la amistad, mimema de la traición, etc.) y funcional (su importancia y funcionalidad para la acción dramática). El análisis del mimema en sus elementos concretos permite una comprensión del mismo y su función para el drama, y el sentido del mimema se debe a la combinación de unos elementos concretos. Al cambiar uno de estos elementos (el actor que interpreta un determinado personaje, o el público ante el cual se hace la representación, por ejemplo), cambia radicalmente el sentido del mimema aun manteniendo el mismo texto.

Deben distinguirse fundamentalmente dos clases de mimema: el mimema-núcleo, que constituye el origen de una escena u obra, y los mitemas complementarios, circunstanciales y subsidiarios de aquél.

Los mitemas pueden, a su vez, descomponerse en secuencias en base a un criterio de unidad temática, y estas ulteriormente en diegemas y sintagmas teatrales. Una misma

---

<sup>10</sup> El texto entendido no solamente como texto escrito, verbal, sino como aquello que se pretende transmitir. En este sentido, Maria Grazia Profeti (1992) proponía sustituir la noción de texto con la del ‘para qué’ o, qué se pretende decir y qué se dice efectivamente: este sería en sentido del mensaje que brota de la confluencia de los otros cinco elementos.

situación puede participar de varios mimemas, es decir, ser funcional al desarrollo de diversas unidades temáticas.

El mimema presenta componentes constantes y variables (Sito Alba, 1985b). El componente 'texto' constituye la constante, los demás componentes serían variables. En el caso de la representación, el público también constituye un elemento constante, ya que todos los mimemas de una puesta en escena se dan delante de un mismo público. La alteración de cualquiera de los elementos variables (el actor o actriz que interpreta el texto, por ejemplo) afecta completamente a la significación del mimema y de todo el conjunto de la obra.

El mimema es, por lo tanto, una unidad que pretende ser independiente de la dimensión verbal del texto literario y, en efecto, aplicable según el autor tanto al teatro como a otros géneros literarios o incluso de artes plásticas. En el caso del teatro, Sito Alba (1985b) considera posible estudiar la funcionalidad del mimema tanto en el texto teatral como en pre-textos o en post-textos.

Por texto teatral, Sito Alba entiende el momento de la puesta en escena. En ella se encuentra el mimema completo y en acto.

El pre-texto es un tipo de texto escrito, el cual constituye una partitura o proyecto para la realización en la que se inscriben los códigos no-verbales o complementarios: "El director de escena realiza la proeza de *hacer* teatro lo que solo era un proyecto (el texto escrito). [...] El texto escrito por el autor es una partitura teatral que él ha de interpretar" (Sito Alba, 1987: 87). El pre-texto es, en definitiva, la obra escrita antes de estrenarse.

En cuanto al post-texto, en su *Análisis de la semiótica teatral* (1987), el autor parece abrazar la propuesta de Paola Gulli Pugliatti de considerar la existencia de un "proyecto escénico pretextual" (podríamos decir una representación virtual preexistente al texto escrito) del cual el texto no sería más que una transcripción lingüística *a posteriori*, la cual puede (o no) dar lugar a una representación, y ambos a su vez se integrarían en lo que el autor denomina como un metatexto teatral: "texto en el que el semiótico integrase, con traslación descriptiva, en código lingüístico, las características de los códigos no verbales del espectáculo" (1987: 72). Un post-texto sería una obra dramática publicada después de una escenificación o una transcripción de la misma.

En ambos casos, el texto escrito constituye un elemento auxiliar para el análisis del texto teatral (la representación), junto con otros materiales como las notas del director y de los actores, las críticas de prensa, la grabación videográfica, testimonios del público y

cualquier otro medio que permita reconstruir la representación de manera exacta. El mimema estudiado en el texto escrito sería un mimema en potencia e incompleto.

El análisis mimemático, conducido bien sobre la representación bien sobre la obra dramática, empieza por establecer la estructura mimemática; esto significa inicialmente individuar los mimemas de la obra, fijar su función y determinar las relaciones jerárquicas que se dan entre ellos. La individuación del mimema se realiza de acuerdo con un criterio temático. Una vez individuados los mimemas, se establece cuáles son los mimemas-núcleos, o mimemas principales, y los mimemas complementarios. Algunos mimemas están condicionados por otros o se repercuten en otros, siendo así que puede establecerse una estructura jerarquizada de los mimemas en base a sus respectivas interrelaciones.

Al mismo tiempo, cada mimema puede ser examinado en sus componentes<sup>11</sup>, y después ser ulteriormente segmentado en las secuencias teatrales que lo componen, o etapas de su desarrollo, identificadas por un título, teniendo en cuenta que una misma secuencia puede formar parte de varios mimemas, y que las secuencias pueden distribuirse a lo largo de la acción dramática.

A su vez, toda secuencia puede ser estudiada como conjunto de diegemas, o unidades de acción dramática, delimitados por una iniciación y un término. Aún más, el diegema puede dividirse en sintagmas escénicos, o componentes de la realización de una acción dramática.

Establecida la estructura mimemática del texto, el análisis abarca también el estudio en profundidad de todos los elementos que intervienen en los mimemas de la obra, por ejemplo estudiando el espacio (en el caso de la representación, el escenario y el decorado), el tiempo (tanto la hora de la representación como la duración de cada mimema concreto), el público y sus circunstancias etc., y como estos afectan a la significación de cada mimema.

---

<sup>11</sup> Para explicar el sentido del mimema, puede verse el ejemplo aportado por el propio Sito Alba en su análisis de *El esclavo en grillos de oro* (1989), donde se identifica el mimema núcleo correspondiente al tema central de la obra (el Poder), y tras considerar los datos concretos de los seis elementos (sobre todo, la nacionalidad española de los elementos 1, 3 y 6, la lengua del texto, el castellano, y el lugar de representación, España), deduce que el sentido de este mimema es poner en conexión el concepto de poder ligado al mundo romano con el contexto contemporáneo español y, concretamente, con la descendencia al trono de Carlos II.

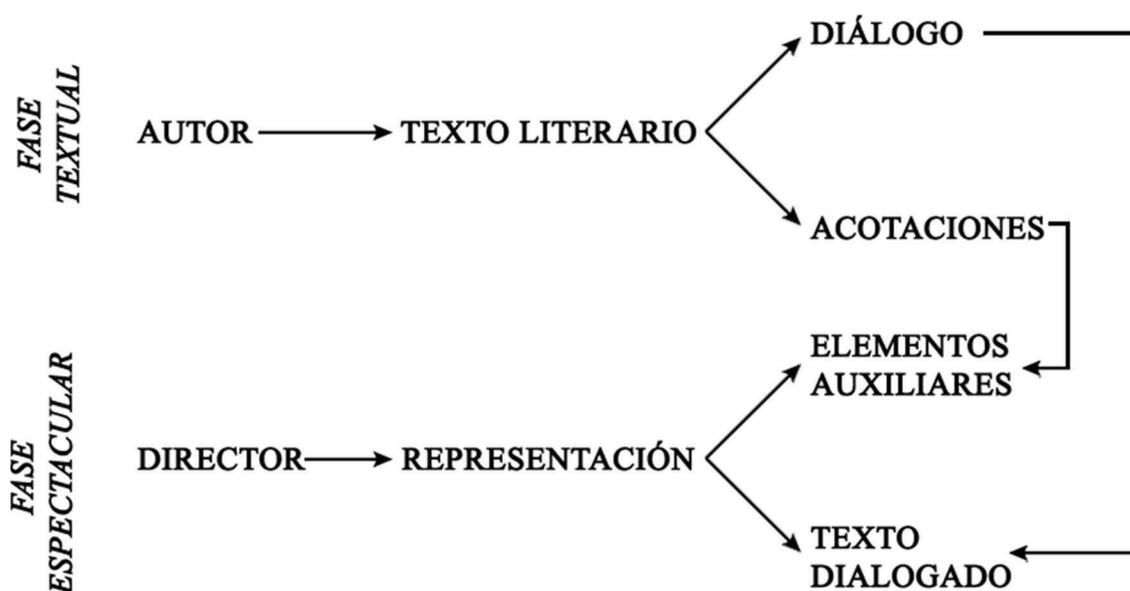
### **1.5.5. Modelo-propuesta de análisis semiótico teatral (Fabián Gutiérrez Flórez, 1989)**

Fabián Gutiérrez Flórez, de la Universidad de Valladolid, desarrolla, entre finales de los años ochenta y principio de los años noventa, una propuesta metodológica para el análisis semiótico teatral cuyos fundamentos teóricos se hallan recogidos principalmente en dos publicaciones, el artículo “Aspectos del análisis semiótico teatral” (1989) y el libro *Teoría y praxis de semiótica teatral* (1993), donde sin embargo no encontramos aplicaciones prácticas de la misma.

Fabián Gutiérrez Flórez (1989) pone bajo el dominio de la disciplina semiológica (que denomina ‘semiología general’) todo sistema de comunicación y/o significación, toda forma de comunicación no necesariamente sujeta al modelo lingüístico. Haciendo explícitamente referencia a las teorías de Bobes Naves, pero posicionándose con mayor contundencia, Gutiérrez Flórez sitúa el estudio semiótico del teatro indiscutiblemente bajo el dominio de la semiótica literaria, y toma como punto de partida la definición de teatro como “género literario cuyo fin es su representación ante unos espectadores en un escenario, durante un tiempo y en un espacio concretos” (1989: 78). Cada uno de estos aspectos coincidiría, según el autor, con una ‘fase’ del proceso comunicativo teatral. Aun reconociendo la existencia de dos componentes en el hecho teatral, un componente espectacular –representación– y un componente literario –texto– correspondientes a dos fases del proceso de comunicación teatral, el autor concede claro privilegio al componente del texto, el cual contendría su propia representación. Por lo tanto, sería posible, según Gutiérrez Flórez (1989: 84) “efectuar la aprehensión y sistematización de los elementos del hecho teatral analizando el texto escrito”, en el cual se inscriben verbalmente todos los códigos obrantes en el hecho teatral. Más concretamente, su propuesta pretende ceñirse al hecho teatral occidental, textual, excluyendo tanto el teatro musical, como el arte escénico basado en el movimiento (circo, danza, etc.) u otras manifestaciones parateatrales. En definitiva, la propuesta de Gutiérrez Flórez se atiene al estudio del texto dramático, literario, entendido como “proyecto escénico que contiene ya virtualmente su propia representación” (Gutiérrez Flórez, 1993: 80) y que siempre precede y sustenta la representación, ya que en él se inscriben ya todos los elementos verbales y no verbales del hecho teatral.

El método propuesto por Gutiérrez Flórez pretende dar cuenta de un modelo del hecho teatral en tanto conjunto heterogéneo y complejo, compuesto de dos fases sucesivas: la fase textual y la fase espectacular.

La fase textual implica tres elementos: el autor y sus circunstancias como productor de un texto literario destinado a la representación, compuesto por diálogo y acotaciones. La fase espectacular también se compone de tres elementos que reproducen los tres componentes de la fase anterior: un director teatral como segundo autor y coordinador de los elementos humanos (acción dramática y diálogo actoral) y materiales (decorado, luminotecnia etc.) de la puesta en escena, los cuales son una directa transposición del diálogo y de las acotaciones de la fase anterior. Por claridad, podemos esquematizar el modelo de Gutiérrez Flórez a través del siguiente gráfico (Esquema 1):



Esquema 1. Modelo teatral según Gutiérrez Flórez. Elaboración propia.

Gutiérrez Flórez propone acercarse al texto teatral, dramático, utilizando las herramientas desarrolladas en el campo del análisis estructural del relato, con la intención de describirlo como sistema en sus relaciones internas y externas (Gutiérrez Flórez, 1989). La referencia a Bobes Naves es explícita también la estructuración del análisis del texto teatral en los tres niveles propuestos por Charles Morris (sintáctico, semántico y pragmático); abarcaría por lo tanto la determinación de los elementos estructurales del texto y las relaciones entre ellos y entre sus significados, como el estudio de las relaciones entre el texto, el emisor y el receptor dentro de unas determinadas coordenadas histórico-

sociales. Por otro lado, integra los planteamientos de Bobes Naves con la referencia ya clásica a la clasificación de los códigos teatrales elaborada por Tadeusz Kowzan, aunque enfocada exclusivamente al texto.

A partir de estos presupuestos, Gutiérrez Flórez propone un modelo de análisis teóricamente aplicable al hecho teatral en su conjunto pero en principio, por la dificultad de acceder a un documento fiable de la representación, limitado al estudio del texto. Este método de análisis comprende, de acuerdo con la citada clasificación morrisiana, tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático.

En el nivel sintáctico se realizaría un estudio descriptivo de todos los elementos que pertenecen al código verbal-lingüístico, por un lado, y al código no verbal-no lingüístico, por el otro. Atendiendo al código verbal-lingüístico, dicho estudio descriptivo analizaría el diálogo, la acción, las acotaciones y los personajes, desde una perspectiva diegética (es decir, como relato) y desde una perspectiva mimética (como elementos que sustentan la ‘dramaticidad’ de la obra). Para el estudio diegético, Gutiérrez Flórez remite a la metodología del análisis estructural del relato (determinando las funciones, secuencias, relaciones etc.) y del estudio actancial de los personajes. Para el estudio de la obra desde un punto de vista mimético, se necesita una secuenciación de la obra en escenas o situaciones y un estudio de las relaciones cuantitativas y cualitativas entre las mismas y los personajes. Para la secuenciación de la obra, Gutiérrez Flórez sugiere la adopción del criterio de ‘situación dramática’ según la definen Souriau y Jansen (véase §1.4.3). En cuanto al estudio cuantitativo y cualitativo de la configuración de personajes de la obra, Gutiérrez Flórez remite directamente al método de Tordera que ya hemos comentado en el epígrafe correspondiente.

Por lo que respecta a los códigos no lingüísticos, que Gutiérrez Flórez clasifica como códigos complementarios del personaje, del diálogo y generales, según su relación con los aspectos correspondientes del código lingüístico, el autor hace referencia de manera general a un estudio descriptivo de los mismos de acuerdo con el sistema de Kowzan.

Pasando al análisis semántico, se realizaría una interpretación del significado de los elementos identificados y relacionados en el paso anterior, poniéndolos en relación con su referente.

Finalmente, en el nivel pragmático, se determinarían y describirían las relaciones entre autor-texto y entre texto-receptor, así como los condicionantes determinados por el espacio y el tiempo de la representación.

Observamos claramente que el nivel sintáctico de los códigos lingüístico es, sin duda, el nivel más desarrollado del método, y que el método más que ser una aportación original constituye una síntesis de propuestas ya elaboradas anteriormente por otros estudiosos.

#### **1.5.6. Propuesta de análisis del espectáculo (Ana Patricia Trapero Llobera, 1989-1995)**

La propuesta metodológica de Patricia Trapero Llobera (Universitat de les Illes Balears), planteada inicialmente en su tesis doctoral *Análisis del espectáculo: 'La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra' de Christopher Marlowe y Bertolt Brecht* (1986), y posteriormente desarrollada en *Introducción a la semiótica teatral* (1989) y *Bases para el análisis del espectáculo (teoría y práctica)* (1995), se diferencia radicalmente de las propuestas contemporáneas por situarse en el polo extremo del escenocentrismo.

La postura de Ana Patricia Trapero Llobera se construye alrededor de la consideración de teatro como “un arte esencialmente humano que implica la participación de dos grupos humanos, el de actores y espectadores” (2002: 3030), es decir, como representación teatral en esencia, en la que intervienen simultáneamente distintos sistemas de códigos (1984). A diferencia de otras propuestas con las que comparte ese punto de partida, Trapero Llobera pretende enfocar el estudio del teatro desde el punto de vista de la semiótica de la producción.

El objetivo de una semiótica de la producción es ir más allá del estudio del signo como producto y abarcar el estudio de la producción social del significado. El principal referente para este enfoque semiótico es la escuela semiótica italiana de los años setenta, especialmente las aportaciones de Franco Ruffini, Gianfranco Bettetini (*Produzione del senso e messa in scena*, 1975) y Ferruccio Rossi-Landi (*Il linguaggio come lavoro e come mercato*, 1968), pero también la Semiótica de la Cultura de Lotman, enlazando así directamente con la semiótica de la comunicación artística expuesta por Talens en la obra colectiva *Elementos para una semiótica del texto artístico* (1978). Este enfoque semiótico excede los límites de lo lingüístico y de lo literario para dirigir su atención hacia un estudio socio-semiótico de las condiciones de producción del sentido del fenómeno comunicativo, operación que podemos entender tanto desde el punto de vista del emisor (organización productiva del discurso) como del receptor (lectura productiva) (Bettetini, 1977). De acuerdo con la noción de ‘programación social’, acuñada por Rossi-Landi, existe un vínculo entre los fenómenos comunicativos que se dan dentro de una cultura concreta y sus

ideologías y modos de producción, en tanto aquellos pueden asimilarse a un trabajo de construcción del conjunto social (Méndez Rubio, 1998). Así pues

Si el proceso de producción de sentido se enfrenta como un *trabajo*, la investigación ha de remontarse críticamente a los sistemas culturales, políticos, ideológicos que han hecho que ese proceso se dé así. No se trata, pues, de definir códigos sino de investigar las matrices (con sus dependencias y sus contradicciones) que los han producido y rigen su funcionamiento. (Talens, 1980: 46).

Estudiar el teatro en tanto fenómeno comunicativo desde este punto de vista significa, en definitiva, contextualizar la obra poniendo en relación el teatro con los demás sistemas que componen la ‘semiosfera’, punto de confluencia entre una socio-semiótica y una renovada antropología teatral, cuyo objeto privilegiado de estudio es el cuerpo humano en situación de ‘representación’ (De Marinis, 1997).

Así planteada, la semiótica teatral solamente puede ser una semiótica del espectáculo. Trapero Llobera pretende rechazar el estudio de la representación como producto de la comunicación, según el modelo lingüístico, y proponer un acercamiento desde el ‘trabajo’ de transformación de la realidad que implica la significación: esto, en la práctica, se traduce en un seguimiento en profundidad del trabajo de montaje del espectáculo, incluida la dramaturgia, la dirección de escena, el trabajo del actor/actriz, el público, sin limitarse al estudio del momento de la puesta en escena. Más que un análisis teórico, el estudio del espectáculo se convierte en un trabajo de práctica escénica desde el interior mismo del proceso de producción de la obra (1989). Esto no significa, por supuesto, obviar el elemento textual, sino estudiarlo en relación con la adecuación del montaje con respecto al texto, como trabajo previo al análisis del espectáculo propiamente dicho (1984).

Para la autora, el análisis del espectáculo debe realizarse desde el interior del espectáculo, atendiendo a todas las fases de producción de la representación teatral y no solamente al ‘producto final’, y debe desarrollarse en dos niveles, dramaturgico (como análisis del texto finalizada a su posterior tratamiento escénico) y del espectáculo.

A nivel dramaturgico, el método de Trapero Llobera no elude la necesidad de segmentar la acción dramática de la obra/espectáculo a estudiar, de acuerdo con un criterio cuyo eje fundamental es el personaje dramático. Toma como referencia la centralidad adquirida por el personaje dramático en la teoría teatral praguense, especialmente en la *Estética* de Otakar Zich, para el cual el trabajo actoral constituye la piedra angular de la puesta en escena y creador del espacio mediante su gestualidad y movimiento (Slawińska, 1977), y también la importancia del *gestus* brechtiano en tanto revelador de las condiciones

en las que los personajes se relacionan entre ellos. Siguiendo dicho criterio, se define la situación dramática como “un personaje en un medio determinado relacionándose con otros personajes para enfrentar, resolver o no resolver un conflicto de poder – en su acepción más amplia – a través de acciones” (Trapero Llobera, 1989: 106). El criterio de segmentación no es la entrada/salida de los personajes sino el cambio de objetivo de estos.

Cada situación es analizada en su estructura de presentación, desarrollo y final y en sus elementos constitutivos, que son la ‘voluntad’ (motivaciones evidentes de los personajes), el ‘obstáculo’ y el ‘objetivo’. El análisis de la situación dramática permitiría, según la autora, discernir la evolución de los personajes, sus relaciones recíprocas y los conflictos que sustentan la acción dramática, así como establecer la estructura de la obra en su conjunto.

Dentro del estudio dramaturgico se englobarían también el estudio actancial de los personajes, el estudio de su significación mediante la elaboración de ejes semánticos y el análisis a nivel cualitativo y cuantitativo de la configuración de personajes en relación con las secuencias dramáticas, de acuerdo con las herramientas extraídas de Philippe Hamon o de Solomon Marcus que ya comentamos en relación con la metodología de Antonio Tordera.

Para el análisis a nivel del espectáculo, se exige la asistencia directa a las representaciones, que se complementa con la utilización de registros audiovisuales (video, fotografías, etc.) y la transcripción del texto pronunciado por los actores en el escenario. También es necesario recoger cualquier opinión o cuestión relativa a la puesta en escena por parte del director y escenógrafo, así como su eventual decisión de hacer referencia a determinadas coordenadas estéticas o ideológicas.

El análisis del espectáculo propiamente dicho consta de dos niveles. Por un lado, la descripción exhaustiva del espectáculo utilizando un sistema simultáneo de notación que siga como eje principal la construcción del personaje llevada a cabo por un actor concreto en relación con los demás elementos de la puesta en escena. Por el otro, el trazado de esquemas que reflejen los desplazamientos del mismo actor para dar cuenta de su utilización del espacio y de las relaciones que, a partir de ésta, se establecen entre personajes.

Finalmente, este tipo de análisis no puede prescindir de estudiar el nivel de la recepción, para el cual se valdrá de las críticas aparecidas en los medios de comunicación para completar la lectura del montaje escénico.

Toda la información así recopilada, servirá para elaborar unas conclusiones que manifiesten la lectura del montaje concreto objeto de análisis.

### **1.5.7. Metodología para la reconstrucción de la vida escénica (José Romera Castillo, 2011)**

En una línea parecida a la de Trapero Llobera –aunque con más fértiles resultados– se sitúa la propuesta de José Romero Castilla para un estudio semiótico de las puestas en escena del teatro español, particularmente desarrollada en *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena* (2011). Frente a la abundancia de estudios sobre el texto dramático, Romera Castillo se ha propuesto subsanar la falta de investigaciones acerca de la representación de obras dramáticas en sus circunstancias históricas y geográficas, prestando por lo tanto extremada atención al aspecto contextual de la puesta en escena, a partir de asumir que el dominio de la semiótica sería cualquier práctica significativa siempre en relación con sus condiciones de producción y recepción. La metodología elaborada por Romera Castillo, además de colmar una importante laguna en los estudios teatrales, y a diferencia de otras propuestas metodológicas, tiene el mérito de haber producido a través de los trabajos realizados en el SELITEN@T un abundante caudal de aplicaciones prácticas del propio método en numerosas tesis doctorales y Memorias de Investigación.

El método para la reconstrucción de las puestas en escena parte “de un axioma básico de que el teatro no es otro género literario sino otro arte” (Romera Castillo, 2011: 17), en el que también participa el aspecto textual, postura que Romera Castillo (2002) señala como tercera vía, de conciliación, entre la reducción del teatro al ámbito literario y su separación radical de éste. Así, el texto teatral, literario, pertenecería al dominio de la literatura, pero solamente sería uno de los elementos que articulan la representación, al mismo nivel de importancia que los demás.

Su propuesta metodológica se centra en el estudio pormenorizado de las circunstancias de recepción de las puestas en escena del teatro español desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el siglo XXI, desde una perspectiva pragmática que atiende tanto al aspecto del emisor (estudio de las compañías) como del receptor (estudio del público) como de las situaciones contextuales como serían las coordinadas geográficas, temporales, sociales, ideológicas etc.

Una vez elegido el punto geográfico y el periodo determinado de años que abarcará la investigación, el método se basa en primer lugar en un estudio minucioso del panorama

histórico, literario y teatral de la época y lugar elegidos para el análisis, y en segundo lugar en una recopilación exhaustiva de todas las fuentes documentales disponibles para la investigación. Junto con el estudio de los espacios teatrales de la localidad escogida, estos estudios constituyen la base preliminar para la investigación propiamente dicha, delineando un estado de la cuestión.

El núcleo fuerte de la investigación de la puesta en escena está constituido por el establecimiento de la cartelera teatral de la localidad elegida, mediante una relación exhaustiva tanto de las obras representadas como anunciadas, sus títulos, autores, compañías, actores, lugares, fechas y horas de las funciones, organizadas por orden cronológico.

Posteriormente, la investigación se centra en facilitar una relación completa de las obras y su clasificación por géneros y en el estudio de los autores. A continuación, se estudian las compañías, sus componentes, repertorio y giras, lo cual permite reconstruir el itinerario de las compañías del territorio nacional. Después, la investigación se enfoca al estudio de los distintos lenguajes escénicos (escenografía, música, vestuario, luminotecnia, etc.), apartado de especial relevancia por ser un aspecto tradicionalmente descuidado en la historiografía del hecho teatral.

Finalmente, se analiza el aspecto de la recepción, tanto desde el punto de vista de la crítica, como desde el punto de vista de la sociología del hecho teatral: reglamentaciones, censura, organización de las temporadas, precios de las representaciones, costumbres del público etc.

La rigurosa y minuciosa recopilación de datos sirve, en última instancia, para realizar un análisis valorativo y comparativo de la vida escénica del lugar y periodo escogidos en relación con la vida escénica española. Los resultados de la investigación no se limitan a esto, sino que, además, constituyen la base para un estudio cruzado entre diferentes tesis de doctorado de algún aspecto en concreto de la puesta en escena, como podría ser, por ejemplo, el estudio del personaje en el escenario (Romera Castillo, 2000). El objetivo es lograr un mejor conocimiento del papel artístico, cultural y social jugado por el espectáculo en la sociedad española pero también por el teatro español en lugares extranjeros.

Como colofón de esta exposición, aportamos un cuadro sinóptico que busca ubicar las propuestas mencionadas dentro de los enfoques escenocéntricos o textocéntricos (Tabla 1):

POSTURAS TEXTOCÉNTRICAS	POSTURAS ESCENOCÉNTRICAS	
El texto precede lógicamente y cronológicamente a la representación. Mediante el estudio del texto es posible aprehender la representación que se encuentra ya virtualmente inscrita en él.	El texto constituye uno de los elementos que integran el conjunto de la puesta en escena, pero en última instancia resulta ser el único documento fiable para el estudio.	El texto constituye uno de los elementos que integran el conjunto de la puesta en escena, la cual exige un estudio diferenciado que atienda a la dimensión pragmática, contextual y procesual para ser entendida.
Bobes Naves Gutiérrez Flórez	Urrutia Tordera	Romera Castillo Trapero Llobera Sito Alba

*Tabla 1.* Posturas textocéntricas y escenocéntricas en la teoría teatral española. Elaboración propia.

## 2. CAPÍTULO 2: EL MÉTODO DRAMATOLÓGICO

En este capítulo presentaremos la teoría dramatológica elaborada por García Barrientos para describir el fenómeno teatral, sobre la cual se fundamenta su método de análisis, y describiremos sus pilares epistemológicos en relación de ruptura o continuidad con las propuestas que pertenecen a la investigación semiótica teatral en España.

### 2.1. García Barrientos y la propuesta de una dramatología

García Barrientos es doctor en Filología, licenciado en Filología Hispánica y en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid, y actualmente Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, donde ha dirigido la publicación periódica *Revista de Literatura* y la colección editorial “Anejos de *Revista de Literatura*” entre 2015 y 2019 y donde ha participado en más de dieciocho proyectos de investigación financiados, entre los cuales destacamos desde 2009 el Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D+i del Gobierno de España “Análisis de la dramaturgia nacional en español”. Es además autor de más de trescientas publicaciones (algunas de ellas traducidas al francés y al árabe) y director de varias obras, entre las cuales cabe destacar los nueve volúmenes del proyecto ADAE dedicados al análisis de la dramaturgia contemporánea. Su actividad investigadora le ha valido el Premio Nacional Cultura Viva de Teatro 2018, otorgado por el Conservatorio Superior de Música de Madrid, el Premio Internacional “Chamaco” 2014, del Instituto Internacional del Teatro (ITI) y Casa de la Memoria Escénica de La Habana (Cuba), y el Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las Artes Escénicas 2013 por su libro *La razón pertinaz* (2014), entre otros reconocimientos.

A lo largo de su carrera investigadora, que se ha desarrollado principalmente en los campos de la Teoría de la Literatura, la Crítica Literaria, el Teatro, la Semiótica y la Retórica, García Barrientos ha dedicado sus esfuerzos a la definición de una teoría sistemática y específica del modo dramático de representar universos de ficción, para la cual el mismo autor ha acuñado el término de dramatología, como base para fundamentar una sólida ciencia teatral.

Entre sus publicaciones, destacamos para el estudio de su metodología analítica a *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001) y *Cómo se analiza una obra de teatro: ensayo de método* (2007), además del resumen operativo que encontramos en *Anatomía del drama: una teoría fuerte del teatro* (2020). Para las bases epistemológicas que sustentan su

método, son imprescindibles *Drama y tiempo: dramaturgía I* (1991b), *La razón pertinaz: Teoría y Teatro actual en español* (2014) y el artículo “Escritura/Actuación. Para una teoría del Teatro” (1981). En cuanto a aplicaciones prácticas, podemos remitirnos a los diez volúmenes de la serie *Análisis teatral* publicada por la editorial Antígona, en los cuales varios investigadores aplican el método de García Barrientos al estudio de obras significativas de las dramaturgias nacionales de sendos países iberoamericanos.

La dramaturgía pretende constituirse como instrumento para referirse de manera rigurosa, precisa y específica, al fenómeno teatral –que describe mediante un ‘modelo dramaturgológico’– desde la convicción de la posibilidad y legitimidad de un estudio científico no solo del teatro en particular, sino del hecho poético en general, para llegar a un mayor conocimiento del ser humano y de la realidad. Se concibe, para ello, como una teoría con aplicaciones tanto conceptuales como empíricas, ya que en ella se pretende fundamentar un método de análisis que se configure como instrumento científico para la investigación de problemáticas propias de la teoría literaria y, en última instancia, del conocimiento en general (García Barrientos, 2014; 2016).

El objeto de la dramaturgía es el estudio de uno de los dos (únicos, según el autor) modos posibles de representar artísticamente universos ficticios, tal y como los describe Aristóteles en su *Poética*: el modo de la actuación teatral, el cual consiste en presentar el mundo ficticio ante los ojos del espectador de manera no mediada. Se opone por lo tanto al otro modo de representación, el modo narrativo, caracterizado por la presencia de una instancia mediadora, cuyo estudio pertenecería de lleno a una narratología general de la que la dramaturgía quiere constituirse como teoría igual y paralela, pero autónoma. En este sentido, ambas teorías parten de un planteamiento modal y por lo tanto prescinden del aspecto temático, del contenido en sí.

A la base de la teoría dramaturgológica encontramos como postulado fundamental la redefinición del concepto de drama como teatro. Este es definido a su vez como fenómeno comunicativo espectacular que se rige por la convención representativa compartida por público e intérpretes.

De ahí que la teoría dramaturgológica rebase el campo de los estudios literarios para insertarse dentro del marco conceptual de la estética, en general, o en la confluencia entre una semiótica o semiología del espectáculo y una poética entendida como teoría general de la mimesis o representación. A continuación desarrollamos este enfoque, que hemos denominado como enfoque semiótico-poético, atendiendo, en primer lugar, a la definición

de teatro como fenómeno comunicativo espectacular y, en segundo lugar, a la convención representativa por la cual se rige.

## **2.2. Dramatología: modelo teórico y bases epistemológicas**

### **2.2.1. La definición del objeto teórico de la dramatología: teatro como fenómeno comunicativo espectacular y forma de imitación representativa**

En *Drama y tiempo* (1991b) el propio García Barrientos citaba a Todorov y anteponía la elección del ‘punto de vista’ como presupuesto fundamental para cualquier exposición teórica posterior. Toda investigación que pretenda ser científica, por lo tanto, no puede eximirse de una tarea epistemológica ‘a priori’ que implica una pregunta ontológica insoslayable acerca de su objeto, que estará a su vez ligada a cuestiones de tipo metodológico, axiológico y teleológico:

Si lo que nos interesa es reflexionar sobre la posibilidad de un conocimiento determinado, por ejemplo, la teoría literaria, la primera pregunta se formularía sobre su objeto: ¿qué es la literatura? A la que seguirían: ¿puede ser conocida la literatura de un modo científico?, ¿qué métodos son adecuados para lograr ese conocimiento?, ¿por qué el hombre está interesado en conocer la literatura?, ¿para qué se busca o para qué sirve el conocimiento de la literatura? (Bobes Naves, 2008: 25)

Definir y comprender el estatus ontológico del objeto de estudio es, pues, decisivo para lograr algún tipo de conocimiento científico sobre él y constituye el paso previo y central de la investigación. En el caso de los estudios teatrales, De Marinis reconocía en su Introducción a *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología* que la pregunta ontológica sería si cabe aún más necesaria por “la peculiaridad adversa de los estudios teatrales de no saber aún exactamente *qué* es lo que estudian o deberían estudiar, y mucho menos, por consiguiente, *cómo* estudiarlo” (1997: 7).

Elaborada con el objetivo de ofrecer una herramienta crítica a la investigación científica del hecho teatral, con la finalidad última de ofrecer al hombre una mejor comprensión de la realidad que le rodea, la dramatología no podía eximirse de una cuidadosa definición del objeto ‘teatro’, que constituye la base de su edificio teórico.

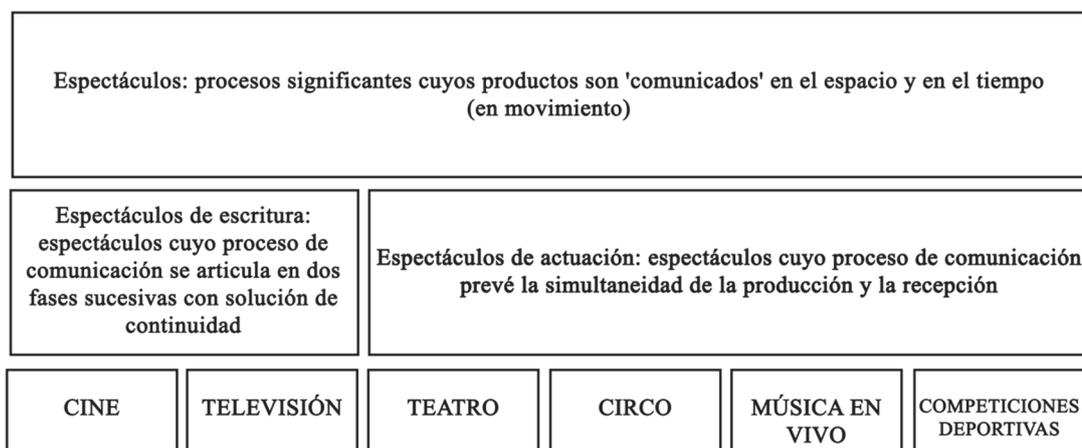
García Barrientos asume la consideración, que se remonta a los planteamientos del Círculo de Praga, del arte como hecho comunicativo y semiológico, que legitima su estudio por parte de una disciplina semiótica o semiológica, situándose así dentro del

mismo paradigma epistemológico del que participan, con diversos matices, las demás propuestas de método semiótico teatral.

Desde un punto de vista que, en base a lo expuesto en el capítulo anterior, podemos calificar de espectacularista o escenocéntrico, García Barrientos considera al teatro como una manifestación comunicativa espectacular, o “proceso significante cuyos productos (textos) son «comunicados» en el espacio y en el tiempo, es decir, en movimiento” (1991b: 48), definición que García Barrientos extrapola de Tadeusz Kowzan (1970; 1975).

Su situación comunicativa lo define, ulteriormente, como espectáculo de actuación, es decir, de fenómeno en el cual la producción y la recepción constituyen un acto único, opuesto a los espectáculos escritos en los que la producción y la recepción se dan en dos fases o momentos distintos del proceso comunicativo (véase Esquema 2). La oposición entre categorías de ‘escritura’ y ‘actuación’ constituye una de las directrices fundamentales de la teoría de García Barrientos, desde su planteamiento en el citado artículo “Escritura/Actuación”, de 1981, y rebasa según el autor los límites de los estudios teatrales como categoría semiótica, siendo aplicable a otros fenómenos comunicativos (García Barrientos, 2020).

La situación comunicativa del espectáculo de actuación exige tener carácter colectivo, eso es, requiere la intervención de dos clases de individuos, actores y público, a los cuales se les atribuye el estatuto de sujetos plenos (complementarios, recíprocos y reversibles) y cuya situación de enfrentamiento es *conditio sine qua non* para hablar de teatro. Otorgar a estas dos clases de personas el estatuto de sujetos plenos implica también negar la existencia de un supuesto ‘autor’ único responsable del espectáculo y por lo tanto enfrentar a la noción de ‘actuación’ no solamente la de ‘escritura’ sino también la de ‘narración’, eso es, situar al teatro entre las manifestaciones espectaculares sin mediación alguna, en oposición a los espectáculos que presentan una ‘instancia mediadora’ o narradora (García Barrientos, 2012, 2020).



*Esquema 2.* Clasificación de manifestaciones espectaculares entre espectáculos de escritura y espectáculos de actuación. Elaboración propia.

Justamente el planteamiento de un modelo conversacional, que exige la presencia simultánea de dos sujetos para describir la situación comunicativa teatral, permite a García Barrientos establecer el criterio para formular lo específico del teatro frente a los demás espectáculos de actuación: la ‘convención mimética’ o carácter representativo del teatro.

Dicha convención, necesariamente compartida por actor y público, consiste concretamente en la simulación del actor (su fingir ser ‘otro’) y en la ‘denegación’ del público (denegación de estatuto de realidad al acontecimiento que se produce en la escena, concepto que García Barrientos hereda de Anne Ubersfeld). Mediante esta convención, algo presente representa a otro algo ausente (García Barrientos, 1991b). En virtud de esta convención mimética, se produce un desdoblamiento de todos los elementos constitutivos del teatro como espectáculo de actuación: el espacio, el tiempo y los sujetos de la comunicación, eso es, intérpretes y público.

Aunque comparta presupuestos comunes, podemos señalar dos diferencias notables con las propuestas metodológicas que hemos venido mencionando. En primer lugar, al considerar el teatro como espectáculo, García Barrientos propone emancipar el estudio del hecho teatral de la parcela académica de los estudios literarios en la que se ha ido tradicionalmente englobando. En segundo lugar, al identificar en la oposición intérprete/público la condición esencial y exclusiva para poder hablar de teatro, excluye del ámbito de estudio el proceso productivo del mismo y todo aquello que ocurra antes o alrededor del encuentro teatral propiamente dicho (García Barrientos, 1981).

Por todo lo anteriormente expuesto, la propuesta de García Barrientos parece situar el estudio del hecho teatral fuera del dominio exclusivo de la semiología literaria para

englobarlo más bien en el ámbito de una semiótica teatral encargada del estudio semiótico del teatro como clase de espectáculo de actuación, y que debería diferenciarse claramente de una semiótica de la literatura dramática. Una semiótica de la literatura dramática, en efecto, se encargaría eventualmente del estudio semiótico del texto teatral como obra literaria, mientras que la semiótica del teatro estudiaría el teatro-espectáculo como proceso de comunicación y de significación caracterizado por una situación comunicativa de tipo conversacional.

Por otro lado, el estudio del teatro como fenómeno comunicativo mimético o representativo se situaría bajo el dominio de una Poética general, entendida no ya como estudio de la literaturidad, limitado al arte verbal, sino como estudio de la aprehensión simbólica de la realidad extensible a diferentes tipos de prácticas discursivas y estéticas.

Esta semiótica del teatro no pertenecería, pues, al campo de la semiótica o semiología literaria sino que se ubicaría en la confluencia entre una independiente semiótica del espectáculo, cuyo objeto sería todo tipo de hecho espectacular considerado como proceso de comunicación y significación en tanto proceso cultural, y una poética con una fuerte orientación retórica interesada en el estudio de las prácticas estéticas y discursivas que atraviesan la sociedad.

### **2.2.2. El modelo dramatológico y el concepto de drama**

Como base para la concreción de un método analítico puesto al servicio de la actividad crítica para la investigación de las problemáticas propias de la disciplina semiótica teatral en orden a su establecimiento como ciencia y, en última instancia, como medio de conocimiento de la realidad, la dramatología aspira a “un *conocimiento técnico* (sic) del objeto y [...] identificar los elementos significativos del mismo” (García Barrientos, 2012: 22) y por ello necesariamente presupone no solamente una definición inequívoca del objeto de análisis, sino también la existencia de un modelo teórico que describa a éste en sus elementos. De ello, el método derivará los instrumentos para el análisis, vinculados a la naturaleza del objeto en sí, y los criterios para la organización y sistematización de la información recopilada. Solo posteriormente esta información es susceptible de transformarse en materia para la crítica o el comentario, eso es, el intento de dotar de sentido o valorar el objeto de análisis y, finalmente, producir un discurso sobre él (García Barrientos, 2012).

Veamos por lo tanto cuál es, en concreto, el objeto de análisis propio de la dramatología y cómo se describe en sus partes fundamentales de acuerdo con la propuesta de García Barrientos.

Hemos visto que García Barrientos propone estudiar el teatro como un fenómeno comunicativo espectacular de carácter mimético, el cual puede (o no) incluir un componente verbal, lo que tradicionalmente se ha dado en llamar ‘texto dramático’. En tanto que fenómeno comunicativo, también se ha hablado de espectáculo como texto, en este caso ‘texto espectacular’, planteándose diferentes relaciones entre estas dos entidades según se consideren desde un punto de vista logocéntrico o escenocéntrico. García Barrientos considera más acertado reservar la noción de ‘texto dramático’ para una transcripción lingüística *a posteriori* del espectáculo teatral, y el de ‘obra dramática’ para la obra literaria, verbal y escrita, siendo estos dos objetos diferenciados; asumiendo la prioridad del espectáculo con respecto al texto lingüístico, ambos textos serían una transcripción del elemento dramático de un espectáculo teatral anterior, bien real, bien virtual o imaginado. Dicho elemento dramático, o ‘drama’, está inscrito y contenido en el texto desplegado por la representación que es el texto espectacular y, de acuerdo con la convención representativa propia de la situación comunicativa espectacular, puede definirse como “la forma en la que el universo ficticio es (re)presentado en el teatro” (García Barrientos, 1991b: 387) mediante un modo particular: el desdoblamiento de sus elementos.

He aquí que García Barrientos (1991b, 2006), tomando como punto de partida los términos de la teoría semiótica de Hjelmslev, plantea la existencia, en el fenómeno teatro, de un plano del contenido, en el que se ubica el universo ficticio representado lógicamente y cronológicamente ordenado, que también puede denominarse como fábula, y un plano de la expresión teatral, o representación, en el cual se sitúa la escenificación, que puede ser física o virtual (es el caso de la representación virtual que precede la escritura de la obra dramática, pero también de la representación virtual que se despliega en la mente del lector del texto dramático). En la intersección de ambos se encontraría el plano del drama, resultado de la estructuración formal del universo ficticio mediante la forma artística, artificial, determinada por el modo peculiar del teatro de representar la ficción: la imitación representativa no mediata por narrador alguno. Se trata de un modelo tripartido que podemos enlazar directamente con algunas líneas en la investigación sobre el signo teatral ya planteadas en el contexto de la semiología del teatro praguense, por ejemplo la noción

de representación semántica icónica introducida por Otakar Zich en su *Estética del arte teatral* (1931).

En coherencia con este planteamiento, el drama se presenta como un concepto situado a medio camino entre la escenificación y la fábula, propio tanto de la representación como del texto dramático y exclusivo del teatro y, por lo tanto, objeto de estudio de la dramaturgia. De esta definición García Barrientos (1991, 2006) deriva el siguiente modelo teórico ('modelo dramaturgológico'), que describe en sus planos simultáneos al fenómeno teatral:

MODELO DRAMATOLÓGICO		
ESCENIFICACIÓN	→ DRAMA	→ FÁBULA
Conjunto de elementos reales representados	Argumento dispuesto para ser teatralmente representado.	Universo ficticio significado (argumento)
PLANO ESCÉNICO	PLANO DRAMÁTICO	PLANO DIEGÉTICO

*Esquema 3. Modelo dramaturgológico. Elaboración propia*

### 2.2.3. Los documentos para el estudio del drama y el texto dramático

Siendo el drama el objeto propio de estudio de la dramaturgia, y común tanto al texto escrito como a la representación ¿cuál sería el 'documento' para su estudio?

Habiendo identificado la obra dramática con la codificación literaria del elemento 'drama' de un espectáculo teatral real o imaginado, esta pierde para García Barrientos el estatuto de documento privilegiado para el estudio del teatro que asume para las posturas de tipo logocéntrico. En tanto codificación literaria, esta no siempre y no necesariamente constituye realmente una transcripción lingüística del espectáculo, en la medida en la que puede distanciarse de los componentes dramáticos de este por exceso o por defecto. De hecho, al abordar el estudio de una obra de teatro, García Barrientos considera imprescindible, siempre que sea posible, asistir en primera persona a la representación teatral (García Barrientos, 2018).

Esto no implica excluir el texto escrito como documento para el estudio del teatro, sino entender la imposibilidad de un texto único capaz de fijar, de 'escribir', la experiencia efímera e intersubjetiva de la actuación, tal y como se ha considerado tradicionalmente la obra dramática (García Barrientos, 2012). De manera más operativa, el estudio del teatro

debería contar, según García Barrientos, con diversos textos parciales capaces de fijar diferentes aspectos de la representación, pudiendo dichos textos ser de diferente naturaleza, verbal o no, lingüística o no. Así pues serían textos para el estudio teatral:

- dibujos, bocetos y maquetas de los elementos de la puesta en escena
- partituras musicales
- fotografías
- filmación
- el texto dramático entendido como transcripción lingüística de la representación y que debe leerse dentro de la obra dramática literaria

entre otros posibles. El texto dramático, por su naturaleza lingüística, será necesariamente parcial, y sin embargo ventajoso por su capacidad de textualizar, aunque sea de manera imperfecta, las pertinencias del drama, verbales y no verbales, y por su homogeneidad con el sistema utilizado por el propio discurso teórico.

Sin embargo, ¿cómo conciliar el estudio del drama a partir del texto dramático con la perspectiva escenocéntrica de partida? Esencialmente, reconstruyendo el texto dramático a partir de la lectura de la obra dramática y el reconocimiento en ella de lo que, por exceso o por defecto, no pertenece estrictamente al drama, sino a la pura fábula o a la pura escenificación, y entendiéndolo siempre como una transcripción parcial e incompleta de una representación virtual.

En cuanto al *corpus* de obras para las cuales sería aplicable este método de análisis, el propio García Barrientos insta a no dejarse engañar por sus raíces ‘clásicas’ y afirma rotundamente su validez tanto para las dramaturgias de tipo aristotélico como para las dramaturgias que pueden definirse como postdramáticas (García Barrientos, 15 de abril de 2015).

#### **2.2.4. Del modelo al método: resumen de las categorías de análisis**

Veamos ahora, de manera general, los principios y estructura del método que García Barrientos construye a partir del modelo teórico que hemos venido describiendo hasta ahora.

De acuerdo con su definición de teatro como espectáculo de actuación, García Barrientos define cuatro elementos constitutivos e insoslayables del hecho teatral: el tiempo, el espacio, el intérprete y el público, efectiva y necesariamente presentes de manera simultánea en el espacio y en el tiempo. La convención representativa, tal y como

la hemos presentado anteriormente, implica a su vez la aceptación, por parte de ambos sujetos que intervienen en el intercambio espectacular, del desdoblarse de cada uno de estos elementos en otro elemento representado: tendremos así un actor que, sin dejar de ser él mismo, finge ser un personaje que actúa en un escenario de teatro convertido en otro espacio, sin dejar de ser escenario de teatro, en un tiempo ficticio que sin embargo se desarrolla en el tiempo real de la escenificación frente a un conjunto de espectadores que, sin dejar de ser ellos mismos, admiten todos estos fingimientos y se desdoblan también para entrar en la ficción.

García Barrientos plantea así un análisis del drama a través de tres grandes categorías de análisis (el tiempo, el espacio, el personaje) en sus tres planos de existencia (diegético, escénico y dramático) y de acuerdo con dos aspectos fundamentales, en rigor exclusivos del plano dramático de cada categoría: la estructura y el grado de presencia o representación.

El análisis de una cuarta categoría precede y fundamenta el estudio de las tres fundamentales en cuanto las engloba en cierto sentido y se construye a partir de ellas: la acción dramática, definida como “*lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público* (sic)” (García Barrientos, 2017: 33). Esta se analiza como ficción (que podemos entender en sentido aristotélico como composición de los hechos, desdoblamiento, imitación de la acción) y como dicción, es decir, como diálogo, soporte de la ficción y forma en sí de acción<sup>12</sup>. El aspecto de la estructura es el principal aunque no exclusivo punto de análisis de esta categoría. En esta estructuración del análisis dramático se reconoce el eco del planteamiento de Bobes Naves (1987) quien también establece a la acción, el diálogo, el personaje, el tiempo y el espacio como unidades de estudio.

Hemos dejado por última la categoría de análisis que corresponde a la recepción, que García Barrientos denomina ‘visión’, para subrayar el carácter eminentemente visual del teatro como espectáculo. El análisis del aspecto de la recepción recorre de manera transversal todas las demás categorías, hecho que de alguna manera subraya su importancia a la hora de transformar los resultados del análisis en base para el comentario crítico. En efecto, todos los aspectos analizados en las distintas categorías no hacen más que confluir en la forma en la que es afectada la recepción del drama por parte del público. La categoría de la visión o recepción se analiza de acuerdo con dos aspectos como son la distancia

---

<sup>12</sup> Ficción y dicción, carácter imaginario del objeto y características formales, son las condiciones que determinan el objeto estético según Gérard Genette (*Ficción y dicción*, 1991).

representativa entre el plano representante y el plano representado y la perspectiva o ángulo de visión sobre la acción, aspectos por otro lado íntimamente imbricados. La importancia de esta última categoría tiene que ver principalmente con el nivel de identificación o extrañamiento provocado en el espectador y, en última instancia, con el cumplimiento del carácter propio del teatro entendido como fenómeno de significación: el intercambio comunicativo.

Aunque la presentación del método sea forzosamente, por razones didácticas, lineal, no debe entenderse como tal sino más bien de manera simultánea, pues el autor insiste en que la faceta semántica de cada aspecto de cada categoría, que acompaña al análisis y predispone al comentario, debe necesariamente considerarse no solamente en sus relaciones internas, sintagmáticas y paradigmáticas, sino también en relación con los demás aspectos de las demás categorías.

García Barrientos insiste en que el método pretende ofrecer un panorama exhaustivo y rigurosamente ordenado de las posibilidades de manipulación de los cuatro elementos fundamentales del modelo dramatólogico, sin tener ninguna pretensión de tipo preceptivo (García Barrientos, 2015).

En el siguiente cuadro vamos a esquematizar los puntos de análisis tal y como los hemos expuesto para intentar ofrecer una visión global de los mismos:

ACCIÓN DRAMÁTICA					
FICCIÓN		DICCIÓN			
Secuenciación, forma, estructura y jerarquía de la acción. Modelo actancial (si pertinente)		Presencia, autoría y distribución del paratexto. Número, tipo y referencia de las acotaciones. Tipos, frecuencia y distribución del diálogo.			ESTRUCTURA
Grado de presencia, ausencia o latencia de la acción		Estilo, decoro y funciones del diálogo.			OTROS ASPECTOS
Categorías Planos	TIEMPO	ESPACIO	PERSONAJE	GRADO DE PRESENCIA	Aspectos
	DIEGÉTICO	Tiempo natural del contenido (fábula)	Conjunto de lugares ficticios que aparecen en la fábula		
ESCÉNICO	Tiempo real de la representación	Espacio real de la escenificación (escenario)	Actor real		
DRAMÁTICO	Presencia, ausencia, latencia del tiempo de la fábula en relación con el tiempo real de la representación (tiempos dramáticos)	Visibilidad, contigüidad, autonomía de los espacios de la fábula en relación con su escenificación (espacios dramáticos) Medios de significación	Presencia, ausencia, latencia de personajes ficticios encarnados por actores (personajes dramáticos) Grado, evolución y técnicas de caracterización		
	Descripción de la secuencia temporal (número, tipo, orden, frecuencia y duración de escenas y nexos temporales)	Número, frecuencia, tipo, orden y relación de los espacios dramáticos	Número, tipología, jerarquía, distribución y funciones de los personajes. Número, tipología, extensión y distribución de configuraciones	ESTRUCTURA	
VISIÓN					
DISTANCIA	PERSPECTIVA	NIVELES			
Grado y aspectos (temática, interpretativa, comunicativa)	Grado de objetividad y aspectos (sensorial, cognitiva, afectiva, ideológica).	Número y tipo			

Tabla 2. Planos, categorías y aspectos de análisis del método dramatológico. Elaboración propia.

### **3. CAPÍTULO 3: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA. VENTAJAS Y LÍMITES DEL MÉTODO EN SU APLICACIÓN AL ANÁLISIS DE UN TEXTO DRAMÁTICO**

Este último capítulo estará dedicado a la aplicación práctica del método dramatólogo al análisis del texto dramático de *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega, y del montaje de *El Caballero de Olmedo* en la versión producida por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2014 bajo la dirección de Lluís Pasqual.

El análisis de la obra no se ha realizado con la finalidad de elaborar un comentario crítico de la misma, sino de proporcionar un ejemplo práctico de aplicación del método dramatólogo al análisis de un texto dramático, cuyos resultados proporcionen la base para comentar sus ventajas y límites, también en relación, en algunos aspectos relevantes, con las demás propuestas metodológicas citadas en el capítulo inicial de este trabajo, de acuerdo con una finalidad última que podemos definir comparativa. Por este motivo se ha escogido un texto clásico y conocido, con abundante bibliografía, y en el cual se encontraran recogidos todos, o casi, los ítems de análisis, de forma que pudiera desplegarse completamente la aplicación del método dramatólogo.

El texto de referencia para el análisis ha sido la edición de *El Caballero de Olmedo* de Francisco Rico, de la editorial Cátedra (2021). Por razones de economía, todas las citas, salvo indicación, se entienden referidas a la edición mencionada, indicándose entre paréntesis la página (p.) o el verso (v.) correspondientes.

Por razones puramente operativas, nos detendremos en primer lugar en el análisis de los diferentes apartados dejando para el final las consideraciones de tipo semántico que se extraen de la observación, en su globalidad, de los datos obtenidos, y que constituiría la base para un eventual comentario de la obra.

#### **3.1. Análisis de la acción dramática. Dicción y ficción**

El análisis de la acción dramática constituye el acercamiento previo y general al texto dramático, en su doble aspecto de ficción y dicción. La importancia de este acercamiento previo es especialmente relevante en el caso de conducir el análisis sobre un texto dramático, pues es el que permite aislar de manera más exacta las pertinencias

dramáticas contenidas en el interior de la obra dramática. Veamos cómo se ha conducido el análisis sobre la obra que nos interesa.

En primer lugar, vamos a notar que, aunque por razones de claridad García Barrientos presente el análisis de esta categoría en dos subcategorías expuestas de manera sucesiva, la dicción y la ficción, la manera más operativa de aplicarlo nos parece ser la de considerar ambas subcategorías primero en el aspecto que en el resumen anterior hemos definido como ‘estructura’, en segundo lugar en el aspecto del grado de representación de la acción, dejando por último el aspecto más cualitativo como es el estilo del diálogo, pues en general la recopilación y clasificación de datos cuantitativos nos parece la operación previa necesaria para poner de manifiesto los elementos característicos desde el punto de vista cualitativo.

En cuanto al uso de la terminología relativa a la dicción, nos hemos remitido a la distinción entre diálogo y acotación tal y como la expone García Barrientos en las obras que hemos tomado de referencia y a las que remitimos para un desarrollo exhaustivo del argumento (García Barrientos, 2017: 35-38).

### **3.1.1. Dicción. Estructura textual del drama**

Empezaremos nuestra puesta en práctica del método de análisis por el estudio de la estructura de la dicción.

El estudio de la dicción se conduce esencialmente sobre el sistema lingüístico-verbal de la obra. Claramente, el texto dramático contenido en la obra dramática será, por regla general, el documento de referencia para este tipo de estudio, pero en el caso de trabajar sobre espectáculo en vivo o sobre grabaciones audiovisuales, nos parece interesante rescatar la propuesta de Trapero Llobera (1989) de complementar el estudio de la obra con la fijación del ‘texto escénico’ o texto pronunciado por los actores en el escenario, o ‘texto que se emite en escena’. Para Trapero Llobera, si el texto existe previamente a la puesta en escena analizada en tanto obra literaria, la fijación del texto escénico consistiría en constatar qué partes de ella han sido suprimidas o modificadas en tanto proceso revelador de la concepción dramática que sustenta la puesta en escena.

Para establecer el estatuto del texto dramático que percibimos en la puesta en escena, hay que determinar primero si existe independientemente de ella como texto publicado o publicable, es decir, como texto legible, o al menos audible, en forma distinta de la oralidad escénica. (Pavis, 2000: 209)

Esto será especialmente relevante en el caso de querer realizar un estudio comparativo entre la obra dramática y la representación. Como ejemplo de análisis donde se aplica el método de García Barrientos y se plantea el problema del texto verbal en la obra publicada y en la representación, puede verse el capítulo sobre la dramaturgia de Rodrigo García a cargo de Luis Emilio Abraham inserto en *Análisis de la dramaturgia española actual* (2016).

El estudio de la estructura textual del drama implica en primer lugar determinar los límites textuales de la obra, operación relativamente sencilla en el caso del texto dramático contenido en la obra dramática, pero que puede poner cuestiones interesantes cuando se trabaje con representaciones que, intencionadamente, decidan diluir los límites del comienzo o final de la puesta en escena mediante marcas ambiguas. Después podrán analizarse aspectos textuales como la presencia, autoría o distribución de un eventual paratexto y el número, tipo, referencia y función de las acotaciones así como su relación con el diálogo, para evidenciar algún elemento significativo. Aspecto fundamental en el análisis de la dicción dramática será por supuesto el estudio de los tipos de diálogos que aparecen en la obra, su frecuencia y distribución. De acuerdo con estas consideraciones, veamos sintéticamente a continuación los resultados del análisis:

- Límites textuales de la obra: los límites del texto dramático están claramente constituidos por el título al comienzo y por la acotación “FIN DE LA COMEDIA DEL CABALLERO DE OLMEDO”.
- Presencia, autoría y distribución del paratexto: El texto carece de paratexto autorial pero la edición empleada para el análisis presenta paratexto crítico tanto preliminar (constituido por “Introducción”, “Sinopsis de la versificación”, “Prólogo a la edición”, “Nota a la sexta edición” y “Bibliografía”) como interliminar (notas al pie)
- ACOTACIONES. Número, tipo y referencia: el texto presenta acotaciones escasas y escuetas con un peso específico muy inferior al del diálogo en el conjunto del texto dramático. Forman parte de las acotaciones de la obra: título de la obra, especificación del género, indicaciones de principio y fin de actos, *dramatis personae*, nombres de los personajes que preceden a cada réplica, notaciones de los elementos extraverbales y paraverbales del drama. En cuanto a su tipología, reconocemos acotaciones metadramáticas (indicaciones relativas a los actos y género) y propiamente dramáticas. Podemos calificar de escénica la acotación “*Canten desde lejos en el vestuario*” (p. 192) por la referencia expresa al edificio teatral de la época. Atendiendo a la referencia, la mayoría de las acotaciones se puede clasificar como personal operativa, es decir, se refiere a la esfera de la acción: principalmente se trata de escuetas indicaciones de entradas y salidas de personajes (*sale, vanse, se entran*, etc.), y solo en menor parte de otras acciones, principalmente la acción de *leer*, que se repite numerosas veces, y las acciones puntuales *Escóndanse, Toca, Canten, Riñan, Disparen*. Destaca, por su extensión y detalle, la acotación de la p. 188: “*Al entrar, una Sombra con máscara negra y sombrero, y puesta la mano en el puño de la espada, se le ponga delante.*”.

- DIÁLOGO (estructura). Tipos, frecuencia y distribución: la obra presenta, en orden de frecuencia, coloquios, soliloquios, aparte y monólogos. Los coloquios son, principalmente, conversaciones conducidas entre dos o tres, menos frecuentemente cuatro personajes. Notamos que, aunque haya momentos en los que aparecen más personajes en escena, el diálogo siempre se establece entre dos o tres personajes. Las réplicas suelen ser generalmente equilibradas. Desde ahora podemos señalar que tanto el soliloquio como el monólogo son dos formas del diálogo reservadas casi exclusivamente para dos personajes, don Alonso y Tello.

Pasemos ahora a comentar algunos aspectos relevantes que se pueden observar en la aplicación del método de análisis a este aspecto.

García Barrientos (2017) nos habla de la importancia del paratexto para el comentario de la obra. En el caso de llevar a cabo el análisis en paralelo de la obra dramática y de la representación, será interesante notar eventuales desajustes entre uno y otro y considerar su eventual valor significativo. Por ejemplo, en la grabación del *Caballero* dirigido por Lluís Pasqual, la obra no arranca con el famoso monólogo de Don Alonso (“Amor, no te llame amor...”, v.1), sino con un texto preliminar de la actriz Carmen Machi seguido por una interpretación coral *a cappella* de la seguidilla que inspira la historia de Lope de Vega. Con las palabras de la misma seguidilla se abre también el paratexto crítico preliminar de la edición escogida para el análisis. Sabiendo, como rezan los créditos de la obra, que en la dirección del montaje Pasqual realiza una adaptación a partir de la versión de Francisco Rico, autor de dicho paratexto crítico preliminar, observamos por un lado la importancia de contar con, al menos, dos soportes para el estudio como son la obra dramática y la grabación del montaje, y por el otro la relevancia del paratexto para el comentario de la obra.

El estudio de la acotación como aproximación general y orientativa al estudio del texto es un elemento común con otros métodos aunque desarrollado de manera desigual. Tordera (1980) se remite a Roland Barthes para advertir de la necesidad de comenzar el análisis de un texto a partir de una primera visión del contenido, visión que en muchos casos brota del propio título de la obra o de las *dramatis personae*. Así leemos en Urrutia:

La lectura de nuestro drama debe comenzar por el título. Si siempre el título es importante, en un drama lo es especialmente porque está destinado a destacarse en los carteles anunciadores del espectáculo o en las fachadas de los teatros. Podremos ya, a partir de él, marcar algunas líneas orientadoras. (1987: 58)

Al conducir el análisis semiológico de *Yerma* de García Lorca, Bobes Naves (1990) también enfoca la atención en el título y nombre de la protagonista y su posible significación en la obra. También en Urrutia se concede importancia a la forma en la que

se presenta la lista de personajes que suele encabezar la obra, pues esta “se plantea ya en virtud de la función de éstos en el discurso teatral, en el escenario” (1985: 61). De los autores mencionados, Urrutia (1985) especialmente se detiene en describir la importancia del estudio de la acotación, en absoluto y en relación con el diálogo, y sus funciones. En ninguno de estos estudios encontramos, de todas formas, una clasificación tan rigurosa de este apartado, capaz de dar cuenta del valor dramático de la acotación.

### 3.1.2. Ficción. Estructura de la acción

Pasemos ahora al estudio de la ficción dramática o acción, entendida, en sentido aristotélico, como disposición de los hechos según el modo dramático de representación. Aunque los principios de análisis que García Barrientos expone se suponen aplicables también a la fábula, es decir, a la obra entendida como relato, esta queda fuera del análisis por su carácter extra-dramático.

Con respecto a la noción de acción dramática, García Barrientos (2017) habla de dos formas de abordarla para el análisis: acción en un sentido global, entendida como drama, o acción en un sentido restrictivo, como actuación del personaje que modifica intencionadamente la acción.

Para un análisis del drama interesa estudiar la estructura de la acción global o drama tanto a nivel interno como a nivel externo, por lo que García Barrientos (2017) parece admitir dos criterios de segmentación igualmente válidos y operativos: el de situación de acuerdo con la definición de Souriau y el criterio de entrada y salida de personajes y cambio de decorado, más parecido (aunque no aparece una referencia directa) al criterio de Jansen o Marcus. A partir del establecimiento de la estructura de la acción, se observarán otros aspectos como su forma de construcción (cerrada o abierta) y su jerarquía (acciones principales y secundarias).

- FICCIÓN (estructura). Secuenciación, forma, estructura y jerarquía: La estructura externa sigue la clásica tripartición en tres actos; en la estructura interna pueden individuarse diecisiete cuadros determinados por la continuidad espaciotemporal y cincuenta y siete escenas definidas por la presencia de los mismos personajes. A continuación, resumimos los resultados de la secuenciación en un cuadro que será útil para referirse a tal o cual escena en el transcurso del análisis:

ACTO	ESCENA	ACCIÓN
I	1	Don Alonso informa al espectador sobre sus circunstancias y sentimientos: está enamorado pero no sabe si su amor es

	correspondido
2	Don Alonso cuenta a Fabia las circunstancias de su enamoramiento y le encomienda que haga llegar a las manos de doña Inés una carta suya, prometiéndole a cambio una cadena de oro. Tello, por su parte, desconfía de Fabia como hechicera pero al mismo tiempo codicia la cadena de oro que su señor le ha prometido.
3	Doña Inés confía a su hermana Leonor haberse enamorado de un desconocido, sin tener la certeza de ser correspondida.
4	Ana, la criada, anuncia la llegada de Fabia, que se hace pasar por una mujer que vende afeites y cosméticos.
5	Con su labia, Fabia primero se gana la confianza de las dos jóvenes, luego les instila el deseo amoroso, finalmente suscita su curiosidad. Persuadida por Fabia, Inés acepta leer una carta fingidamente dirigida a otra persona y escribir una respuesta en lugar de ésta.
6	Fabia invoca al diablo para que encienda de amor a Inés
7	Don Rodrigo, pretendiente de Inés, interrumpe la escena con Don Fernando, que intenta congraciarse el favor de Leonor. Leonor finge que Fabia es la lavandera.
8	Inés, advertida por su hermana, entrega a Fabia la respuesta a la carta fingiendo que se trata de la nota de la lavandería.
9	Inés despide bruscamente a don Rodrigo, quien le declara su amor y su sufrimiento por su rechazo antes de irse.
10	Inés confía a su hermana Leonor que sabe que lo de Fabia ha sido un artificio para hacerle llegar la carta del desconocido, lee a su hermana la carta que ha recibido y le explica que, para asegurarse de la identidad de su autor, le ha citado para esa misma noche a la reja del jardín.
11	Fabia finge haber sido echada de la casa de mala manera (¿para que Alonso le dé más dinero?) pero finalmente entrega a Alonso la respuesta de Inés, en la que le pide que por la noche vaya a la reja del jardín y tome la cinta verde que ella atará a la misma para que al día siguiente la luzca en el sombrero y así ella pueda reconocerle.
12	Fabia pide a Tello que la acompañe esa misma noche a extraer una muela de un ahorcado para realizar sus conjuros.
13	Rodrigo, acompañado por Fernando, merodea cerca de la casa de Inés con la esperanza de entreverla por la reja del jardín. Descubren la cinta y la cogen, pensando que ha sido puesta ahí para ellos.
14	Llega Alonso a la reja y, al ver dos hombres, piensa que están ahí por voluntad de Inés, que ha querido así burlarse de él. Se enfrenta con Rodrigo y Fernando, quienes huyen, perdiendo una capa.
15	Tello recoge la capa y Alonso y Tello se alejan para que no los reconozcan los habitantes de la casa que se han despertado.
16	Inés confía a su hermana Leonor su creciente enamoramiento y ansiedad por conocer la identidad del desconocido.
17	Don Rodrigo llega temprano por la mañana para encontrarse con Don Pedro y concertar con él su casamiento con Inés, llevando en el sombrero la cinta verde, provocando la desilusión de Inés.
18	Don Pedro invita a Don Fernando y a Don Rodrigo que se

		reúnan con él para hablar de casamiento. Inés, al ver también a Fernando con la cinta verde, sospecha que los dos van a pedir en matrimonio a las dos hermanas, aunque Leonor presenta un amago de celos.
	19	Inés deplora haberse dejado enredar por el engaño de Fabia.
	20	En ese mismo instante llega Fabia, enterada de lo acontecido, para aclarar el malentendido, desvelar a Inés la identidad de Alonso y hablar de sus virtudes para alimentar aún más su enamoramiento.
II	21	Tello advierte a don Alonso de que sus frecuentes viajes entre Medina y Olmedo delatan su amor por Inés y que Rodrigo ha descubierto su identidad a causa de la capa, por lo que puede correr peligro.
	22	Tello llama a la casa de Inés y Ana, la criada, les abre.
	23	Inés acude al encuentro con don Alonso para informarle de que su padre está determinado en casarla con Don Rodrigo y ya ha dado su palabra.
	24	Don Pedro interrumpe el encuentro pidiendo a Inés que le dé su respuesta acerca del casamiento con Don Rodrigo. Para ganar tiempo, Inés comunica a su padre que siente la vocación religiosa y ha decidido dedicarse a la Iglesia. Aunque afligido, don Pedro decide respetar su decisión.
	25	A Tello se le ocurre que, con la excusa de la vocación religiosa de Inés, tanto él como Fabia pueden lograr entrar disfrazados en la casa, mientras pueden pedir que la Iglesia les ayude a liberar Inés de su palabra de casamiento para que pueda casarse con Alonso. Apremiado por el despuntar del día y por tener que prepararse para participar en las fiestas de la Cruz de Mayo que se celebrará en breve, a la que asistirá el Rey, Alonso se despide de Inés.
	26	Rodrigo confiesa sus celos de Alonso a Fernando, quien intenta mitigarlos.
	27	Don Pedro intenta convencer a Inés para que, por lo menos en las inminentes fiestas, aparezca en público vestida de manera mundana y no como religiosa.
	28	Fabia, disfrazada de mujer devota, se introduce en la casa con el falso propósito de ser su guía espiritual, mientras que su verdadera intención es sacar a Inés de la casa para llevarla a Olmedo.
	29	Tello, disfrazado de estudiante pobre, llega para ofrecerse como maestro de latín.
	30	Tello y Fabia descubren sus identidades ante Inés y Leonor y Tello entrega a Inés una carta de don Alonso.
	31	Don Pedro anuncia que se le ha pedido que participe en las inminentes fiestas que se celebrarán en ocasión de la visita del Rey e Inés, bajo indicación de Fabia, accede a asistir a ellas.
	32	El Condestable presenta al Rey Don Juan diversos asuntos de estado, entre ellos la concesión a don Alonso de su inclusión en una Orden Militar con las consecuentes tierras y rentas
	33	Don Alonso se queja del sufrimiento que le produce estar lejos de Inés.
	34	Tello entrega a don Alonso una carta de Inés y una cinta para que la luzca en las fiestas en su honor, no antes de lograr que su amo le done una prenda de ropa. Antes de partir para Medina,

		Alonso cuenta a Tello un sueño premonitorio.
III	35	Rodrigo y Fernando se sienten avergonzados e indignados por la suerte y el valor que Alonso está demostrando en las corridas de toros, su sentimiento es exacerbado por los vítores del pueblo.
	36	Tello y Alonso celebran sus mutuas hazañas en la corrida, mientras Rodrigo definitivamente cede a los celos y la envidia hacia Alonso.
	37	Tello advierte a don Alonso de los celos de Rodrigo. Alonso le pide que se acerque a la casa de Inés y diga a Fabia que la avise que irá a despedirse de ella antes de marcharse para Olmedo para que sus padres no se preocupen por él.
	38	De camino a casa de Inés, Tello plantea seducir y engatusar a Fabia para engañarla y hacer que le entregue la cadena de oro.
	39	Tello finge haber dejado a don Alonso por ver a Fabia y exagera sus hazañas en la plaza para impresionarla, pero Fabia se burla de él por cobarde.
	40	Mientras tanto, espectadores comentan que don Rodrigo ha caído del caballo y que don Alonso le ha socorrido salvándole la vida.
	41	Don Alonso saca a Rodrigo de la plaza.
	42	Don Rodrigo deplora deberle la vida a su rival en amor y, exacerbado en sus celos, amenaza con darle muerte.
	43	Al terminar las fiestas, el Condestable convence al Rey para que se quede en Medina dos días más, y ambos comentan la valentía de Alonso.
	44	Tello advierte a don Alonso de que la noche está demasiado avanzada como para ponerse en marcha, pero Alonso está decidido a marcharse.
	45	Leonor sale al encuentro con Alonso informándole de que su padre Don Pedro le aprecia mucho y que, si se propusiera para casarse con Inés, sin duda le aceptaría. Tello entra en la casa
	46	Inés sale al encuentro con Alonso y Leonor se despide de los dos amantes.
	47	Los dos amantes se despiden.
	48	Leonor interrumpe el encuentro avisando a Inés que don Pedro pregunta por ella. Alonso se despide.
	49	Alonso se encuentra con una Sombra desconocida, que le causa gran turbación, pero pensando que es una artimaña de Fabia para retenerlo en Medina, y confiando en que, habiéndole salvado la vida, Rodrigo ya no representa un peligro para él, decide ignorarla y salir para Olmedo.
	50	Rodrigo, habiendo descubierto el engaño de Fabia y Tello para que Inés no se case con él, y movido por los celos, tiende una emboscada a don Alonso por el camino.
	51	Mientras Alonso confiesa cierta inquietud, se oye una voz cantando desde lejos una canción que hace referencia a la muerte del "caballero de Olmedo".
	52	Alonso descubre que la canción la está cantando un Labrador que le avisa de que vuelva a Medina para después desaparecer en la nada. Alonso decide ignorar las advertencias.
	53	Rodrigo y Fernando salen al encuentro de don Alonso, le atacan y don Rodrigo da orden que un criado escondido en un arbusto le dispare.
	54	Tello, que ha salido para alcanzar a su amo, encuentra a don

		Alonso moribundo, y este le pide que lo lleve a Olmedo para despedirse de sus padres.
	55	Ante la noticia de que tendrán que mudarse a Burgos porque Don Pedro ha sido nombrado Alcaide de la ciudad, Leonor decide desvelar el amor de Inés por don Alonso. Don Pedro accede a que se casen.
	56	El Rey pide a don Pedro que case a sus dos hijas con Rodrigo y Fernando pero don Pedro declara, por asombro de los dos, que ya ha prometido Inés a Don Alonso.
	57	Tello interrumpe la conversación relatando el asesinato y muerte de don Alonso, acusa a Rodrigo y Fernando y pide justicia al rey quien se la concede condenando a muerte a los dos.

El número de escenas (57) nos indica un continuo cambio de configuraciones de personajes y por lo tanto nos da la idea del dinamismo de la acción.

La acción presenta carácter de unidad e integridad, distinguiéndose claramente una acción principal, organizada según un principio, medio y fin (enamoramiento y muerte de Don Alonso), y una acción secundaria (codicia de Tello). La estructura es cerrada y se identifica con la tipología del drama de acción.

La estructura interna del drama se compone de una sucesión de situaciones dramáticas (constelaciones de fuerzas), acciones o resortes dramáticos, donde los personajes actúan para alterar intencionadamente la situación e impulsan el progresar del conflicto, y sucesos, que no modifican las situaciones. Estructura de la acción principal (entre corchetes, las acciones ausentes; entre paréntesis, el número de escena tal y como las hemos determinado en el apartado anterior; en cursiva, los sucesos que no alteran las situaciones dramáticas; subrayados, sucesos que no alteran el curso de la acción pero sí intensifican el conflicto):

Situación inicial:	[Enamoramiento de Alonso.]	
Resorte:	Envío de la carta a Inés. (1-2)	
Situación dramática I:	Enamoramiento de Inés. (3- 6)	
Resorte:	Estratagema de la cinta. (7-11)	<i>Anécdota del ahorcado</i> (12)
Situación dramática II:	Enfrentamiento de los rivales en la reja. (13-15)	
Resorte:	Propuesta de matrimonio. (16-18)	
Situación dramática III:	Amor obstaculizado. (19-23)	
Resorte:	Artificio de la vocación religiosa. (24- 25)	
Situación dramática IV:	Celos de Rodrigo. (26)	<i>Tello y Fabia infiltrados</i> (27-31) <i>Asuntos de estado.</i> (32) <i>Envío de la carta a Alonso.</i> (33-34) <i>[Sueño lúgubre]</i> <i><u>Triunfo de Alonso en la corrida.</u></i> (35-37) <i>Intento de seducción de Tello.</i> (38-39) <i><u>Alonso salva la vida a Rodrigo.</u></i> (40-42) <i>Elogios del rey a Alonso.</i> (43) <i>Despedida de Alonso e Inés.</i> (44-48) <i>Encuentro con la Sombra.</i> (49) <i>Encuentro con el Labrador.</i> (51-52)
Resorte:	Asesinato de Alonso. (50-54)	<i>Desvelamiento de los sentimientos de Inés y consentimiento al matrimonio con Alonso.</i> (55-56)

Situación final:           Castigo del crimen y clausura  
de doña Inés. (57)

La cuestión de la segmentación del texto dramático puede considerarse una constante en todas las metodologías que hemos mencionado y que obran bien sobre el texto bien sobre una representación concreta. Este, en efecto, suele ser el punto de partida de todos los métodos de análisis semiológico, si bien, según el punto de vista adoptado, el criterio utilizado y el tipo de unidad definido sean diferentes.

Como hemos visto, García Barrientos (2017) parece admitir la aplicación de los dos criterios más comunes para la segmentación de la acción, como son el de la salida y entrada de personajes para determinar las escenas y el criterio de la situación dramática como constelación de fuerzas tal y como lo define Souriau.

El criterio de entrada y salida de personajes es sencillo pero muy operativo y resulta aplicable tanto a la obra dramática como a la representación; además, prepara el terreno para el análisis de las configuraciones de personajes, de la que trataremos en el epígrafe correspondiente. Su defecto es aislar unidades definidas por entradas y salidas fugaces o de personajes secundarios cuya relevancia puede ser discutible. Véase, por ejemplo, la escena 22 (Tello llama a la casa de Inés y Ana, la criada, les abre), donde el cambio de escena es determinado por la fugaz entrada y salida de Ana, la criada. Ciertamente, hay un cambio de configuración, pero el breve intercambio de réplicas no basta para constituir una escena auténtica; este tipo de escenas son definidas por Ubersfeld como ‘bisagras’ o escenas de transición (Spang, 1991: 128).

Si el criterio de entrada y salida de los personajes, aun con sus defectos, resulta relativamente sencillo de aplicar a la obra dramática, su uso para el análisis de la puesta en escena puede levantar algunas cuestiones:

En cuanto a la representación contemporánea, hace aún más cuestionable tal definición de una secuencia media: [...] Cuando en *Arlecchino servitore di due padroni* (Goldoni-Strehler) [...] todos los personajes están siempre presentes en escena incluso cuando no les toca actuar, ¿hay que contarlos o no? [...] En cuanto los personajes en escena tienen diferentes estatus, un mayor o menor "grado" de presencia, ¿qué hacer con la noción de configuración de personajes?<sup>13</sup> (Ubersfeld, 2018: 213)

Por ejemplo, en el montaje de Lluís Pasqual, los personajes nunca salen realmente de escena: las salidas y entradas se sustituyen por la acción de levantarse o sentarse en las sillas dispuestas en el escenario y los actores están siempre presentes en escena, todos. En

---

<sup>13</sup> Traducción nuestra.

este caso ¿deberíamos sencillamente sustituir el criterio de entrada/salida por el de levantado/sentado? ¿O deberíamos considerar toda la representación como una única macroescena?



*Figura 1.* Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fotografía: Josep Ros Ribas. Fuente: Teatre Lliure

Por otro lado, la secuenciación del texto en base al criterio de la situación dramática/resorte dramático es mucho más interesante para entender la manera en la que ha sido construida la acción dramática y permite extraer algunas conclusiones interesantes. Por ejemplo: si entendemos que hay un cambio de situación cuando un personaje actúa para modificarla intencionadamente, vemos que el progresar de la acción dramática se concentra en la primera mitad del drama, mientras que toda la segunda mitad está enfocada a la intensificación del conflicto sin que, realmente, ninguna de las acciones llevadas a cabo por los personajes modifique radicalmente el equilibrio de fuerzas. En el momento en que don Rodrigo es consciente de la presencia de don Alonso como su rival y asoma a su mente la idea del asesinato, se establece un equilibrio de fuerzas que solamente se rompe con el cumplimiento del propósito de don Rodrigo. Entre la idea y la ejecución del asesinato, no ‘ocurre’ propiamente nada, pero sí hay una progresiva polarización de las dos fuerzas enfrentadas.

Queda así confirmada la reserva expresada por Bobes Naves acerca de este criterio de segmentación:

Esta concepción «narrativa» de la obra dramática es, sin embargo, muy discutible, porque la mayor parte de los dramas no atienden tanto a la historia [...] como a la tensión

entre dos posiciones encontradas, o al enfrentamiento de modalidades entre los personajes, [...]. (1987: 177)

Como término de comparación, veamos ahora una posibilidad alternativa de secuenciación en base a un criterio temático y no narratológico, como es el mimema de Sito Alba.

Para un análisis mimemático, individualizaríamos en primer lugar los mitemas de la obra, correspondientes a los temas principales. Por ejemplo en nuestro caso:

Ma	Muerte
Mb	Amor
Mc	Celos
Md	Destino
Mg	Reconocimiento del honor
Mf	Cobardía
Mg	Magia
Mh	Codicia
Mi	<i>Carpe diem</i> de la juventud
Ml	La adolescencia del poder
Mm	La diferencia de clases

Entre otros posibles. Entre estos mitemas, reconocemos algunos como mitemas-núcleos por la importancia que revisten dentro de la obra, como, por ejemplo, el mitema Ma de la muerte. El mitema puede ulteriormente descomponerse en todas las situaciones o secuencias en las que se desarrolla, por ejemplo:

MaA	Primer presagio de muerte: el encuentro en la capilla
MaB	Segundo presagio de muerte: la comparación con Leandro
MaC	La concepción de la idea de asesinato
MaD	Tercer presagio de muerte: el sueño
MaE	Cuarto presagio de muerte: la última despedida de los amantes
MaF	El encuentro con la Sombra
MaG	El encuentro con el labrador
MaH	Asesinato

Y a su vez, una secuencia puede descomponerse en acciones concretas o diegemas. Tomemos como ejemplo la secuencia MaG (El encuentro con el labrador):

MaGa	Percepción de la atmósfera sombría de la naturaleza
MaGb	Acercamiento de una voz que canta
MaGc	Formulación de dudas sobre si seguir o volver atrás
MaGd	Entrada del labrador
MaGe	Advertencia del labrador
MaGf	Desaparición del labrador
MaGg	Resolución a continuar el viaje

Finalmente, de cada diegema puede describirse la estructura tripartita, compuesta por un inicio, un desarrollo y un término, siendo este el último nivel de descomposición cuyo grado de detalle hace ya referencia a la forma en la que se lleva a cabo la acción en una puesta en escena. Por ejemplo, si quisiéramos descomponer ulteriormente el diegema *MaGb* (acercamiento de una voz que canta) en el montaje de Pasqual (Vega y Pasqual, 2014, 1:14:55):

<i>MaGb<sub>1</sub></i>	Cantaor entona la canción (inicio)
<i>MaGb<sub>2</sub></i>	Cantando, cantaor se levanta de la silla y se acerca a don Alonso y se coloca en el mismo círculo de luz (desarrollo)
<i>MaGb<sub>3</sub></i>	Cantaor canta a don Alonso (desarrollo)
<i>MaGb<sub>4</sub></i>	Pausa en la canción. Se oye un murmullo indescifrable (desarrollo)
<i>MaGb<sub>5</sub></i>	Cantaor cantando vuelve a sentarse en la silla saliendo del círculo de luz (término)



Figura 2. Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fuente: Teatroteca. Diegema MaGb

Posteriormente, el significado concreto de cada mimema será desentrañado mediante el análisis de sus componentes.

Esta forma de secuenciación se diferencia radicalmente tanto de la segmentación propuesta por García Barrientos como de las que utilizan los demás investigadores. Una ventaja que presenta es la de utilizar un criterio temático que no vincula la secuenciación al texto verbal; de hecho, si bien es posible realizarla sobre el texto, el alto nivel de detalle de la acción que impone solamente puede alcanzarse haciendo referencia a una representación

real (o virtual, aunque la interpretación en ese caso sería enormemente subjetiva). El nivel de análisis del diegema impone ciertamente salir de la abstracción para considerar la forma en la que, de manera concreta, se ha representado dramáticamente un motivo; de hecho, justamente por su capilaridad, invita a tener muy en cuenta todos los signos que confluyen en la dramatización de un tema en sus unidades de desarrollo. Y al revés, al proceder por grandes unidades temáticas, podría ser particularmente útil a la hora de verificar la coherencia dramática de una puesta en escena o, al revés, para trazar una idea de montaje con unidad y continuidad estéticas y temáticas. Otro mérito sería el de ofrecer un tipo de secuenciación horizontal, lineal en la secuenciación de cada mimema pero transversal con respecto a los temas y su realización dramática.

Como inconveniente, por el alto grado de detalle en la segmentación de la acción, nos parece un sistema que, al tiempo que añade detalle, resta agilidad y nos parece más útil para el análisis del espectáculo que de la obra dramática.

### **3.1.3. Ficción. Grados de re-presentación de la acción**

Aún más que la estructura de la acción, interesa el estudio de sus grados de representación, aspecto que solamente hemos encontrado mencionado parcialmente en Bobes Naves (1987) y en Tordera (1980) al hablar del espacio y que constituye un punto diferencial importante del método dramatólogico con respecto a otras metodologías. Este aspecto nos parece especialmente relevante en un análisis finalizado no solamente al comentario crítico sino por ejemplo a la concepción de una puesta en escena, por atender más a un elemento estrictamente dramático como es la presencia/ausencia en el espacio, tan condicionante para la significación teatral, y menos a un elemento narrativo.

En orden a su grado de representación, la acción es definida por García Barrientos (2017) como ausente, o aludida, latente o sugerida y patente o efectivamente escenificada:

- ACCIÓN. Grado de representación: se observa un claro predominio de las acciones patentes por encima de las acciones latentes, limitadas y no relevantes para el avance de la acción dramática; asimismo, la única acción ausente, por situarse claramente antes de la acción dramática propiamente dicha, sería el primer encuentro de don Alonso con doña Inés en la feria de Medina y posteriormente en la iglesia. Este predominio de la acción patente nos lleva a hablar para esta obra de un teatro de acción.

### 3.1.4. Dicción. Diálogo y estilo

En el método dramatólogo, se analiza el estilo del diálogo como recurso dramático, especialmente como forma de caracterizar al personaje pero también en sus posibles finalidades pragmáticas o argumentales, especialmente con miras a detectar la adecuación del diálogo a los demás factores dramáticos, como puede ser la situación o el efecto que se pretende lograr en el espectador. En particular, se pretende observar cuáles son las funciones teatrales del diálogo en relación con el público, especialmente el diálogo como forma de acción (hacer a través de la palabra) y como medio de caracterización del personaje, pero también como vehículo de transmisión de un mensaje (función ideológica).

- **DIÁLOGO.** Estilo, decoro y funciones: señalamos el uso del verso (aunque en este lugar no cabe su análisis, que pertenecería más al ámbito del estudio de la obra como obra literaria) y un registro generalmente culto y poético, con matices de comicidad especialmente en el personaje de Tello. Claramente, predomina la función poética del lenguaje que se neutraliza en la dimensión interna. En el diálogo destacan la función diegética (narrar o dar información al público sobre acontecimientos que ocurren en el tiempo o espacio no escenificados) y caracterizadora de los personajes. Pero sobre todo, el diálogo cumple con una función dramática: mediante la palabra los personajes se enfrentan, amenazan, presionan, engañan, seducen, acusan etc.

En Bobes Naves (1987) podemos encontrar también un amplio desarrollo del aspecto del diálogo en tanto conjunto de actos manifestados con palabras, intento de transformación recíproca de los personajes, por lo que a través del estudio del diálogo entendido como palabra en acción es posible estudiar el conflicto dramático. Bobes Naves propone también una posible clasificación de las obras dramáticas por la forma de utilizar el diálogo en obras con diálogo de situación, con diálogo como desarrollo de un tema segmentado, con diálogo previamente orientado, con diálogo independiente de la acción, con diálogo que narra, desvinculado totalmente de la situación o indiferente a la situación. Este planteamiento no lo hemos encontrado en otras metodologías y del mismo modo en el que García Barrientos propone una tipología de drama según el elemento estructural subordinante (acción, ambiente o personaje) podría añadirse al análisis la tipología según el diálogo propuesta por Bobes Naves, sobre todo como forma de entender la relación entre el personaje y la acción a través del diálogo. Así, el estudio del diálogo como forma de acción del personaje nos permitiría clarificar aún más el conflicto que sustenta la acción dramática.

En el caso de la obra que nos ocupa, por ejemplo, podríamos clasificarla como obra con diálogo de situación, donde las acciones y reacciones en escena de los personajes se

traducen en palabras. La vinculación entre palabra y acción es evidente: el diálogo no discurre de manera independiente o indiferente a la acción, ni es un mero comentario a la acción, ni tampoco constituye una argumentación, sino que a través de la palabra la propia acción va avanzando y el conflicto se va creando y resolviendo.

Con respecto al estudio estilístico del diálogo, su unidad o heterogeneidad de registros y el aspecto del decoro, a la hora de trabajar tanto con una obra dramática como con una representación en vivo o una grabación audiovisual, puede ser muy interesante realizar un estudio comparativo cuando proceda si se detectan diferencias significativas. Solamente a título de ejemplo, podemos citar la manera en la que el director Lluís Pasqual, en la puesta en escena del *Caballero* que estamos teniendo presente, ha decidido caracterizar al personaje de Tello con un registro marcadamente diferenciado mediante el uso del acento andaluz, o reforzar los momentos cómicos en los que los personajes se disfrazan de otros mediante el recurso de diferentes dejes.

### **3.2. Tiempo**

El análisis del tiempo de acuerdo con el modelo propuesto por García Barrientos presenta la siguiente dificultad que, como veremos, afecta también a las categorías del espacio y del personaje, y se debe a la naturaleza del propio texto dramático como documento para el estudio de la obra.

En las tres categorías, García Barrientos propone el estudio de los tres niveles que corresponden a sendos planos del modelo dramatológico: el nivel diegético, escénico y dramático propiamente dicho. Pues bien, el análisis de los niveles diegéticos y dramáticos no supone un problema insoslayable, salvo en el caso del personaje, como veremos más adelante. Es en efecto relativamente sencillo individuar y describir en el texto dramático tanto el plano temporal y el conjunto de espacios en los que se ubica el universo ficticio, y los personajes que lo habitan, como su estructuración formal. En el caso del tiempo, no habrá dificultad, salvo casos muy concretos, en ubicar el tiempo de la ficción y estudiar su estructura y ordenación como tiempo dramático. Más difícil, sin embargo, será hablar de aspectos como la velocidad externa, estrictamente relacionada con el tratamiento del tiempo en la dimensión escénica, al estudiar el drama a partir del texto dramático, pues en rigor el tiempo escénico vivido simultáneamente por los actores y espectadores, propio de la actuación, deja inevitablemente paso al tiempo de la lectura solitaria que genera la representación virtual. Toda consideración acerca del tiempo dramático, cuando se

conduzca exclusivamente sobre el texto, deberá por lo tanto inexorablemente entenderse desde la perspectiva subjetiva del lector del texto dramático y su percepción propia, interior, del tiempo de la representación virtual generada por la lectura. Podemos considerar esta una consecuencia inevitable de la parcialidad del texto dramático como documento para el estudio de un fenómeno espectacular, que debería por lo tanto complementarse con otros tipos de textos, como ya apuntábamos al hablar de los documentos para el estudio del drama.

La solución propuesta por García Barrientos para el personaje, que nos parece viable de aplicarse también al tiempo y al espacio, es la siguiente:

Esos vacíos textuales, característicos del género, se llenan (diríamos automáticamente) con la presencia del actor en la representación. ¿Y en la lectura? ¿Tendrá que llenarlos cada uno de los lectores con su “libre” imaginación? Solo hasta cierto punto. Pues, aunque parezca que al hablar de Hamlet o Segismundo nos referimos solo a la persona ficticia, al papel, lo cierto es que en ellos, como en cualquier personaje dramático, no digamos cinematográfico, ha quedado la impronta de sus encarnaciones o interpretaciones más significativas, directa o tradicionalmente recibidas [...]. (García Barrientos, 2017: 131)

Es decir, el lector del texto dramático, a falta de un tiempo, un escenario o un actor real, llenará necesariamente el vacío producido por la ausencia de la puesta en escena real con los referentes que le son legados por la tradición y por su experiencia personal en relación, en el caso específico del tiempo, con la duración media de una representación. Se entiende así aún más el papel determinante jugado por las “cualidades del comentarista” (en este caso, el analista) a las que hace referencia García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro* (2012: 26).

Finalmente, señalamos que, de acuerdo con la naturaleza transversal que hemos otorgado a la categoría de la visión, todas las consideraciones relativas a la distancia y a la perspectiva se tratarán en un epígrafe aparte, y así se hará también en el caso del espacio y los personajes.

Después de estas consideraciones previas, vamos a exponer sintéticamente los resultados del análisis:

- TIEMPO DIEGÉTICO. La acción se ubica en el siglo XV (presumiblemente alrededor de 1420, aunque las indicaciones temporales del autor son contradictorias entre ellas). El tiempo total de la acción ficticia es indeterminado, pudiendo abarcar entre un mínimo de cinco días, con sus correspondientes noches, hasta varias semanas.
- TIEMPO ESCÉNICO. Al trabajar exclusivamente sobre la obra dramática, será la percepción subjetiva del lector del texto dramático del tiempo de la representación

virtual o imaginada a partir de la lectura. Para la representación concreta que estamos utilizando de ejemplo, el tiempo escénico es de 85 minutos aproximadamente.

- TIEMPO DRAMÁTICO. Grados de representación: el tiempo ausente o aludido y el tiempo latente tienen un peso temático mínimo en relación con el tiempo patente. Los momentos decisivos, más importantes para el avance de la acción dramática ocurren en escena y son mostrados al espectador; por lo tanto hay un predominio evidente del tiempo patente por encima del tiempo latente, que corresponde principalmente a elipsis temporales que vienen luego resumidas para el espectador por los propios personajes en sus diálogos. En estas elipsis temporales ocurren esencialmente eventos menores o menos importantes para la acción dramática.
- TIEMPO DRAMÁTICO. Estructura: La obra sigue en su estructura la alternancia clásica de escenas temporales y elipsis progresivas. Distinguimos 13 escenas temporales y 12 nexos (elipsis) de extensión variable (desde unas pocas horas hasta algunos días) y duración indeterminada, en las que ocurren principalmente eventos irrelevantes, como simples desplazamientos, o sucesos que serán luego narrados por los personajes en los diálogos. Las escenas temporales se presentan de manera cronológica, aunque en ocasiones, por falta de referencias, puede surgir la duda de si dos escenas son sucesivas en el tiempo u ocurren casi simultáneamente. Es el caso de las escenas 27, 32 y 28-31, o de las escenas de la 38 a la 42, que bien podrían ocurrir de manera simultánea. En cuanto a la frecuencia, se presenta la opción no marcada de la construcción *singulativa*: se presenta una vez en escena lo que ocurre una vez en el argumento. Atendiendo al aspecto de la duración, las escenas temporales presentan fundamentalmente la posibilidad no marcada de la isocronía, con una excepción. En las escenas 21-25 podemos observar una condensación temporal ya que la duración atribuida a la fábula resulta ser mayor que la representada: en la escena 24, don Pedro interrumpe el encuentro entre los dos amantes dando a entender que es la hora de acostarse – es decir, por la noche, pero no altas horas de la noche – mientras que en la escena 25 Tello afirma que ya es de día, ya está amaneciendo; se supone que en el espacio de dos o tres escenas, cuya duración en escena es, en el montaje de Pasqual por ejemplo, de apenas diez minutos, ha transcurrido el tiempo de la fábula de una noche entera hasta el amanecer. En la puesta en escena, este efecto de condensación temporal se representa claramente mediante el uso de la iluminación (Figura 3).

Si se está conduciendo el análisis sobre el texto dramático, el ritmo es un elemento cuyas consideraciones en parte harán referencia subjetiva del sujeto que analiza. Ateniéndonos estrictamente a la acción dramática patente y latente, sin tener en cuenta las acciones meramente aludidas o mencionadas, podemos observar que en la obra se pretenden condensar un lapso de tiempo indeterminado de, al menos, una semana o diez días, en un tiempo escénico de 85 minutos, en este montaje concreto. Esto se consigue esencialmente mediante las elipsis temporales, ya que las escenas temporales presentan isocronía entre la duración de la fábula y la escenificación. El ritmo sería por lo tanto intensivo y de intensidad creciente.



Figura 3. Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fuente: Teatroteca. Escenas 21-25, cambios de iluminación que señalan el paso del tiempo y subrayan la condensación temporal: en menos de diez minutos, la iluminación indica el paso del atardecer a la noche al amanecer del día siguiente.

El aspecto temporal del drama parece ser, sin lugar duda, el menos desarrollado por parte de las metodologías de análisis semiótico que estamos teniendo presentes en este estudio. Esto se debe en parte a la tradicional preeminencia del espacio como rasgo fundamental de la teatralidad (García Barrientos, 1991b), lo cual ha llevado a menudo a la semiología a otorgarle un puesto privilegiado en la investigación del fenómeno teatro. Así también lo apuntaba Tordera (1980). De este elemento podemos esencialmente subrayar el paralelismo entre los puntos de análisis planteados por García Barrientos y los que esboza, aunque sin entrar en detalle, Bobes Naves en su *Semiología de la obra dramática* (1987), donde se sugiere el estudio del orden temporal, la sucesividad, la simultaneidad, la circularidad etc., así como las posibles opciones de intensión o extensión del tiempo diegético con respecto al tiempo escénico. Debemos aquí necesariamente destacar la rigurosidad que ofrece el método dramatológico como herramienta para el análisis textual, frente a las otras metodologías donde el análisis del tiempo aparece, sí, en el comentario, pero no con este nivel de desarrollo y estructuración en su consideración.

### **3.3. Espacio**

Valgan para el espacio algunas de las consideraciones que ya hicimos acerca del tiempo. Al conducir el análisis sobre el texto dramático, careceremos de ese elemento contextual tan determinante para la recepción de una puesta en escena como es la configuración del espacio escénico. En este caso concreto, nos preguntamos si procedería, como indica García Barrientos, echar mano de los referentes individuales para hacer una doble consideración: el espacio dramático en referencia al espacio escénico para el cual originalmente fue creada la obra, es decir, el espacio que el autor tendría en mente al crear el drama, marcado por la tradición de la época e inscrito virtualmente en el propio texto dramático, pero también el espacio dramático en referencia al espacio escénico más comúnmente experimentado en el contexto del teatro clásico europeo, es decir, el teatro a la italiana. Sería por ejemplo el caso de esta obra concreta, concebida para un espacio escénico determinado pero puesta en escena en otro diferente.

Veamos a continuación los resultados del análisis del espacio:

- ESPACIO DIEGÉTICO. La acción está ubicada con exactitud en varios lugares de Medina del Campo (principalmente, la calle, el interior y exterior de la casa de doña Inés, los espacios habilitados para los caballos durante las fiestas anexas a la plaza y la posada de don Alonso) y en el camino entre esta y Olmedo, aunque no faltan algunos

lugares indeterminados: ¿dónde se desarrolla la conversación entre el rey y el Condestable de la escena 32?

- **ESPACIO ESCÉNICO.** La referencia al ‘vestuario’ que aparece en la acotación de la página 192 y el conocimiento de las condiciones de representación propias de la época nos deben remitir al tipo de espacio escénico del corral de comedias, entre cuyas peculiaridades debemos señalar: la configuración en ‘U’, con el público rodeando el espacio de la acción por tres lados, la estructura escénica fija que constituye la fachada situada al fondo del escenario, compuesta por tres pisos (vestuario, corredor primero y corredor segundo) y horadada por tres aberturas que convencionalmente indican las entradas al interior de los edificios, la ausencia de telón de boca y prácticamente de cualquier decorado construido, principalmente. En la representación, el espacio escénico es el escenario de la Sala Principal del Teatro Pavón de Madrid, el cual mide 11 m de ancho y 6 m de fondo, y está aforado a la italiana (cámara negra). Tenemos por lo tanto que subrayar el hecho de que se trata de una obra escrita para un ámbito semi-envolvente a un ámbito de enfrentamiento.

*ESPACIO DRAMÁTICO. Medios de significación: Al conducir el análisis sobre una transcripción lingüística como es el texto dramático, debemos hacer referencia a la construcción del espacio por medio de los signos lingüísticos y las convenciones de la época en materia de significación del espacio. En base a ello, podemos hablar de un espacio dramático de naturaleza esencialmente verbal y corporal, secundariamente escenográfico y sonoro, con un tratamiento principalmente convencional y parcialmente indicial. En el montaje de Pasqual, el espacio dramático se crea en un escenario vacío aforado de negro, con un panorama blanco en el fondo que hace de pantalla tanto para la iluminación como para distintas proyecciones audiovisuales; en escena, aparecen varias sillas de madera que los actores desplazan en varios momentos; desde el peine cuelgan unas grandes lámparas negras. Al referirnos a la representación, notamos que el espacio se significa principalmente mediante la expresión corporal de los intérpretes, especialmente el gesto y el movimiento, en segundo lugar mediante los signos del decorado (disposición de sillas), de la iluminación (incluidas las proyecciones) y de los accesorios, parcialmente a través de los elementos de vestuario y objetos del personaje (en el texto: el “aderezo de sereno”, v. 588, “entren con lacayos y rejonés”, v. 1814; en la puesta en escena, Figura 4,*

- Figura 5, Figura 6 ) y efectos sonoros (minuto 35, Tello simula con la boca y las manos el ruido del picaporte). Así que el espacio dramático puede definirse como principalmente corporal y verbal y secundariamente escenográfico y sonoro.
- **ESPACIO DRAMÁTICO.** Grados de representación: son espacios patentes los tres espacios más importantes de la acción: la casa de doña Inés (espacio del amor), espacio para los caballos anexo a la plaza (espacio de muerte y de celos) y el camino entre Olmedo y Medina (espacio de muerte). Salvo algunos espacios indeterminados (por ejemplo, escenas 1-2: calle?; escenas 11-12: posada?, escena 26: casa de Don Rodrigo?; escena 43: balcón que da a la plaza?), los espacios dramáticos están claramente señalados y son reconocibles. La casa de doña Inés es sin duda el espacio que alberga el mayor número de acciones y el más “explorado” en sus diferentes estancias. Serían espacios latentes o contiguos a la casa de Inés la entrada, las estancias interiores, el estudio, a los que se hace alusión con las entradas y salida de personajes y se evocan de manera verbal. También serían espacio latente la plaza, significada mediante las voces de dentro, y los espacios sugeridos por el disparo “desde dentro” y las voces que se oyen “a lo lejos” en el camino. Los espacios ausentes o meramente aludidos serían la capilla o el jardín, y puede notarse que solo existen en relación con acciones también ausentes o de todas formas situadas fuera de la acción dramática propiamente dicha y por lo tanto no relevantes. En la representación, donde los actores nunca salen propiamente de escena sino que se quedan, sentados, a la vista del espectador, cabría hablar de la importancia de esa forma de espacio autónomo o ausente, invisible o mejor inexistente para el personaje.

- ESPACIO DRAMÁTICO. Estructura: Claramente estamos ante un ejemplo de espacios múltiples, ya que la acción dramática se desarrolla en diferentes lugares. Estos en principio se suponen representados en un solo espacio escénico de manera sucesiva (*drama de espacios múltiples sucesivos*). En relación con la estructura espacial podemos apuntar como relevante la existencia de tres ‘tipos’ de espacio: interior (casa), exterior urbano (plaza y calles), exterior natural (camino), que protagonizan respectivamente los Actos I y II el primero y el Acto III los últimos dos, es decir, se van sucediendo entre ellos de acuerdo con una progresión que va desde el interior hasta el exterior. Apuntando a las relaciones paradigmáticas con otros signos de la obra, no podemos no señalar la vinculación del personaje dramático de doña Inés con el espacio interior de la casa (en los espacios exteriores Inés está presente solo a través de la ‘narración’ de otros personajes, véase por ejemplo el encuentro de don Alonso y doña Inés en la feria de Medina narrado en la escena 2 o la narración de la reacción de doña Inés ante las hazañas de don Alonso en las fiestas). También podemos reconocer la vinculación del espacio interior con la acción amorosa y los espacios exteriores con la acción competitiva, belicosa y, en última instancia, mortal.



*Figura 4.* Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fotografía: Josep Ros Ribas. Fuente: Teatre Lliure. Significación del espacio mediante vestuario y movimiento.



*Figura 5.* Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fotografía: Josep Ros Ribas. Fuente: Teatre Lliure. Significación del espacio mediante vestuario (“aderezo de sereno”, v. 588)



*Figura 6.* Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fotografía: Josep Ros Ribas. Fuente: Teatre Lliure. Significación del espacio mediante signos del vestuario.

En Bobes Naves (1987) encontramos el mayor desarrollo del análisis de la unidad espacial. Realmente, existen numerosos puntos de contacto con el método dramatólogo: la consideración de los grados de representación del espacio (espacios presentes y espacios latentes), de los medios de significación, el valor significativo de las oposiciones binarias, la significación de las relaciones escenario-sala.

La autora propone ampliar el estudio del espacio a los espacios que denomina como anteriores a la obra, que son el edificio teatral y el escenario propiamente dicho. Éste se convierte en espacio dramático por medio del espacio escenográfico (decorado), que puede ser icónico o simbólico. Para interpretar el sentido del espacio escenográfico se analizan los objetos que lo componen y las distancias entre ellos y en relación con los personajes, para poder hablar de espacios abiertos o cerrados, amplios o pequeños etc. Un concepto interesante expuesto por Bobes Naves es el de espacio lúdico, con el cual hace referencia al espacio creado por medio de la palabra, el movimiento y la proxémica de los personajes, su modo de ocupar el espacio. Podemos decir que el espacio escenográfico y el espacio lúdico, en la terminología de Bobes Naves, corresponden al espacio dramático escenográfico y al espacio dramático corporal/verbal del método dramatólogo, pero Bobes Naves profundiza más en la forma de determinar este último, no solamente observando la kinésica y la proxémica, sino también analizando los deícticos del diálogo. Este es un aspecto cuyo estudio se incluye también en el método de análisis del espectáculo de Traperó Llobera (1989), que exige estudiar la utilización del espacio por parte de los actores trazando sus desplazamientos mediante unas hojas de movimiento o forma de notación más complejas heredadas del cine o de la coreografía.

Con respecto al edificio teatral, se trata de un elemento que García Barrientos excluye del análisis dramatólogo por extrínseco al drama y que Bobes Naves decide incluir por la relación que establece entre edificio, construcción dramática y sociedad. En efecto, si quisiéramos analizar este aspecto, nos llevaría a un estudio histórico, sociológico, de la forma de entender y vivir el teatro en las distintas épocas y sociedades y de cómo esto influye en las obras y su recepción y es, a su vez, reflejo de una determinada visión del mundo. En este aspecto concreto, nos parece pertinente hacer referencia a la metodología para la reconstrucción de la vida escénica desarrollada por Romera Castillo (2011), la cual se centra en las circunstancias de recepción de la puesta en escena, muy atenta a situaciones contextuales como es el edificio teatral y su funcionamiento. Este método prevé el estudio minucioso de los espacios teatrales de la localidad escogida para el análisis, su cartelera, las costumbres del público, su asistencia etc. para poder formular

consideraciones de tipo valorativo sobre la recepción. Esta dimensión más contextual, sociológica, no la encontramos en el método de García Barrientos, suponemos que por su carácter esencialmente extrínseco al drama en sí.

De la propuesta de Bobes Naves (1987) podemos extrapolar el análisis del espacio lúdico y escenográfico como una forma de profundizar y especificar el aspecto de los medios de significación que ya encontramos en el método dramatólogo:

- ESPACIO ESCENOGRÁFICO (escenografía, iluminación, accesorios). Descripción de los elementos, distancia entre ellos y con respecto a los personajes: El espacio escenográfico se compone de 13 sillas de madera, del tipo de la silla sevillana, algunas con asiento de paja; suelo escenográfico en madera clara (madera OCB); pantalla de retroproyección negra; 7 lámparas negras que cuelgan desde el peine.

A nivel escenográfico, las sillas son el elemento más relevante. Se colocan de manera asimétrica en una línea que cruza horizontalmente el escenario generando así dos espacios, un “dentro”, el del proscenio, espacio de la acción dramática, y un “fuera”, espacio ausente de donde los personajes proceden (es el lugar donde los actores cantan la canción inicial). En cuanto a la iluminación, notamos un ambiente cálido, abierto y uniforme para todo el primer acto (Figura 7); en el segundo acto, se introduce el uso de pantalla retroiluminada con una función referencial (significar el paso del tiempo) y podemos observar una cesura en el uso de la iluminación a partir de la escena 31: para todas las escenas anteriores se mantiene una temperatura de color cálida, a partir de la escena 31 y en todas las escenas posteriores de este acto se usa una temperatura de color fría (Figura 8); se utiliza la luz de forma abstracta para marcar las transiciones entre actos acompañadas de música; a partir del tercer acto, es uso de la luz obedece claramente a un uso simbólico: se introduce la proyección (una forma circular retroproyectada en el centro de la pantalla, que representa primero un círculo azul, luego una luna llena grandísima que incumbe sobre la escena, finalmente un ¿planeta?), observamos el uso de colores primarios (el rojo, el azul) y complementarios (azul/naranja), utilización de puntuales para crear zonas y espacios dentro del escenario dejando el resto en la oscuridad (Figura 10, Figura 11). Mediante este recurso se logra crear espacios suspendidos y simbólicos. En el uso de la iluminación podemos leer la intensificación del conflicto a partir de la mitad del segundo acto, así como de la importancia de los temas de la muerte y del destino.

- ESPACIO LÚDICO: Los personajes utilizan todo el espacio a disposición y contribuyen con su movimiento a generar los espacios de la obra. El recurso más utilizado es la entrada y salida del espacio patente mediante el recurso de la acción del levantarse y sentarse de las sillas. Para generar niveles, los actores se mueven no solo en sentido perpendicular a la boca de escenario sino que también ocupan ocasionalmente el espacio del patio de butacas. Veamos dos ejemplos significativos de creación de espacios mediante el movimiento. En la escena 31, la acción de los actores de levantarse y quedarse de pie es el elemento corporal que significa el espacio de la corte del Rey (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**); en las escenas 35-37, las dos parejas de personajes que representan a las dos fuerzas en conflicto se sitúan en los dos extremos del escenario, creando un espacio simbólico (Figura 12).



Figura 7. Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fotografía: Josep Ros Ribas. Fuente: Teatre Lliure. Acto I, escena 5. Iluminación abierta y cálida.



Figura 8. Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fotografía: Josep Ros Ribas. Fuente: Teatre Lliure. Acto II, escena 26. Iluminación abierta y fría.



Figura 9. Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fotografía: Josep Ros Ribas. Fuente: Teatre Lliure. Acto II, escena 31. Todos los actores se levantan y quedan de pie.



Figura 10. Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fotografía: Josep Ros Ribas. Fuente: Teatre Lliure. Acto III, escena 57. Colores complementarios, puntuales.



Figura 11. Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fotografía: Josep Ros Ribas. Fuente: Teatre Lliure. Acto III, escena 55. Colores complementarios, proyección.



Figura 12. Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fuente: Teatroteca. Acto III, escena 36. Oposición de grupos de personajes.

### 3.4. Personaje

Para el análisis del texto dramático, valen para el personaje las consideraciones que ya apuntamos para el tiempo y el espacio acerca de la construcción del personaje dramático no mediante un actor real sino mediante las referencias del lector.

En el análisis del personaje, podemos decir que García Barrientos (2017) propone proceder de lo general a lo particular, es decir, del conjunto de personajes, *dramatis personae* o reparto de la obra, hacia el personaje individual. García Barrientos hereda de la tradición semiótica anterior el concepto de configuración de personajes, entendida como un conjunto de personajes presentes en un momento dado. El número y tipo de configuraciones de personajes que se dan en la obra es uno de los aspectos más pertinentes a analizar, pero también sus características cualitativas. Para ello, García Barrientos rescata la matriz de Marcus que propone Tordera (1980) y que será utilizada también por Gutiérrez Flórez (1989) y Urrutia (1986) (véase Tabla 3; Tabla 4; Tabla 5).

Escena	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Personajes																				
Don Alonso	X	X									X			X	X					
Tello		X									X	X		X	X					
Fabia		X			X	X	X	X			X	X								X
Doña Inés			X	X	X			X	X	X						X	X	X	X	X
Doña Leonor			X	X	X	X	X	X	X	X						X	X	X	X	X
Ana				X																
Don Rodrigo							X	X	X				X	X			X	X		
Don Fernando							X	X	X				X	X				X		
Don Pedro																			X	

Tabla 3. Configuración del primer acto de *El Caballero de Olmedo*.

Escena	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Personajes														
Don Alonso	X	X	X		X							X	X	
Tello	X	X	X		X				X	X	X		X	
Fabia								X	X	X	X			
Doña Inés			X	X	X		X	X	X	X	X			
Doña Leonor							X	X	X	X	X			
Ana		X												
Don Rodrigo						X								
Don Fernando						X								
Don Pedro				X			X	X	X		X			
El Rey Don Juan												X		
El Condestable												X		

Tabla 4. Configuración del segundo acto de *El Caballero de Olmedo*.

Escena	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	
Personajes																								
Don Alonso	X	X				X			X	X	X	X	X	X	X		X	X	X	X				
Tello	X	X	X	X					X	X										X			X	
Fabia				X																	X	X	X	
Doña Inés											X	X	X								X	X	X	
Doña Leonor										X	X		X								X	X	X	
Ana																					X	X	X	
Don Rodrigo	X	X					X								X			X				X	X	
Don Fernando	X	X				X	X								X			X				X	X	
Don Pedro																					X	X	X	
El Rey Don Juan								X														X	X	
El Condestable								X														X	X	
Criado																								
Mendo																X								
Una Sombra													X											
Un Labrador																		X						

Tabla 5. Configuración del tercer acto de *El Caballero de Olmedo*.

Como los demás elementos de análisis, también será pertinente el estudio de los grados de representación del personaje.

- PERSONAJES DIEGÉTICOS. Éstos coinciden con el reparto de personajes dramáticos.
- PERSONAJES ESCÉNICOS. En rigor, los actores que interpretan los papeles de los personajes diegéticos; en este caso, un actor/actriz por cada papel. Para este método, no parece relevante aportar información biográfica. En el caso del trabajo sobre la obra dramática, término de referencia construido a partir de los referentes previos para la construcción subjetiva, interior, virtual de los personajes dramáticos por parte del lector.
- PERSONAJES DRAMÁTICOS. Grados de representación: La latencia o ausencia de personajes no parece relevante para esta obra. Predomina lo patente como ocurre con la acción, el espacio, etc., mientras que no hay personajes latentes y podemos considerar como únicos personajes ausentes de la obra los padres ancianos de Don Alonso.
- PERSONAJES DRAMÁTICOS. Estructura: el reparto se compone de 14 personajes, siendo un reparto relativamente reducido. La estructura personal del drama se compone de siete tipos de configuraciones diferentes que otorgan dinamismo a la acción. Sobre el total de escenas de la obra, más de la mitad presenta una configuración a 2 personajes; un cuarto, a 3 personajes; una quinta parte aproximadamente, configuración a 4-5 personajes; 4 soliloquios (configuraciones a 1 personaje), 2 escenas corales (9-10 personajes) y 1 escena configuración 0. Esta última es muy corta (6 versos). Podemos considerarla casi como una transición más que como una escena propiamente dicha. Podemos destacar que, además de ser las configuraciones predominantes de la obra, las configuraciones a 2 y a 3 personajes se asocian también con las escenas más largas, y que, como es costumbre la escena con configuración 'plena' está entre las más largas y se sitúa al final del último acto, mientras que las escenas más numerosas, de 4 o 5 personajes, se concentran en la parte central de los dos actos primeros y al final del acto tercero. Don Alonso es el único personaje que protagoniza las configuraciones a 1 (soliloquios), con la excepción de la escena 38 (soliloquio de Tello). No es un caso que también sea el personaje más caracterizado. Inés nunca aparece a solas en escena. Casi siempre aparece acompañada de Leonor, con la excepción de la escena 24 (con Don Pedro) y de la escena 47, única escena en la que está a solas con don Alonso. Por otro lado, las escenas a 2, tan frecuentes en la obra y distribuidas a lo largo de todas ellas, establecen claras correspondencias entre los personajes: Rey y Condestable, Tello y Fabia, Inés y Leonor, Rodrigo y Fernando y, sobre todo, Alonso y Tello, lo cual viene a reforzar la caracterización de los personajes a través de los dos ejes semánticos. Por su unicidad podemos destacar el único encuentro a 2 de Alonso e Inés y el único encuentro directo y a solas de Rodrigo y Alonso durante las fiestas, destacables si tenemos en cuenta que este tipo de configuración es el más usado para la intimidad pero también para el enfrentamiento. La importancia de las configuraciones a 2 nos parece más relevante aún si consideramos que muchas de las escenas a 3, bien por el carácter secundario bien por la corta extensión de las réplicas del tercer personaje, acaban siendo asimilable a configuraciones a 2 personajes, así como el hecho de que las configuraciones a 4 están en su mayoría construidas mediante coloquios entre dos personajes distribuidos en dos parejas (por ejemplo Inés/Leonor y don Rodrigo/don Fernando, o don Rodrigo/don Fernando y Alonso/Tello).

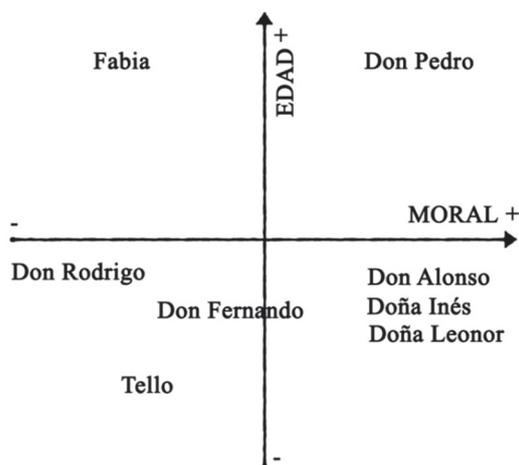
¿Cómo deberíamos entender la presencia en escena de todo el reparto durante toda la obra en el montaje de Pasqual? Se trata de la duda ya expresada por Ubersfeld (2018) acerca del criterio para la definición de las configuraciones de personajes. ¿Si todo el reparto está, físicamente, en escena, y no interviene con ninguna réplica, deberán considerarse todas las escenas como corales? Sin duda la peculiaridad de la ‘configuración plena’ hace que nos interroguemos sobre el posible significado de esta decisión artística, siendo el más probable la voluntad de dotar a la obra de una dimensión coral. Por otro lado, esta decisión de dirección nos plantea otro interrogante. En el final de la escena 9, vemos a Don Rodrigo, supuestamente solo en escena, interpretando su monólogo; Inés está ausente del espacio de la acción dramática, más allá del círculo de sillas, pero al mismo tiempo presente, pues Rodrigo claramente se dirige a ella con la mirada y la intención y ella a su vez responde con la atención fijada en su parlamento. Más aún, justamente al final de la escena, Leonor, ya sentada en su silla y por lo tanto “fuera de escena”, quien ha estado siguiendo con atención el parlamento de Rodrigo, reacciona con la mímica facial y el gesto a sus últimas palabras. Situaciones como estas obligarían a replantear el concepto de personaje dramático en este montaje, el criterio y significación de las configuraciones así como la significación espacial.

Una vez estudiadas las configuraciones de personajes, se pasaría al estudio de cada personaje, de sus funciones y de sus relaciones paradigmáticas y sintagmáticas, es decir, con el resto de personajes y con los signos de los restos de sistemas que intervienen en la obra.

- PERSONAJES DRAMÁTICOS: Grado, evolución y técnicas de caracterización: la caracterización de los personajes, en el texto dramático, se hace sobre todo de forma explícita y verbal, jugando en este sentido un papel fundamental la función caracterizadora del diálogo. En la representación, la caracterización es forzosamente tanto explícita como implícita. La caracterización verbal sigue siendo determinante, especialmente en los aspectos paralingüísticos (tono, timbre etc.); pongamos como ejemplo la caracterización de Tello no solo por el acento, sino mediante un característico tono de voz. En la representación, como es obvio, la caracterización se enriquece de numerosos elementos no verbales. Reconocemos una clara unidad en la caracterización de todo el reparto mediante el vestuario (prendas contemporáneas, cotidianas y con un punto hasta desaliñado, en una misma paleta de colores terrosos y grisáceos) en la cual se introducen algunos elementos significativos que caracterizan al personaje individual: el uso de determinadas prendas, como el conjunto de falda y camiseta de tejido liviano y elástico para los dos personajes femeninos aristocráticos, que no solamente expresa su condición social sino también su lazo familiar mediante el uso de colores complementarios utilizados de forma cruzada (Figura 13); el uso del color, por ejemplo el negro para Fabia, el azul para don Alonso; los accesorios, como es el caso del turbante de Fabia o de la corona del Rey, etc. A la música también se asigna un papel determinante no solamente como acompañamiento de la acción sino como expresión acústica de la idiosincrasia o condición del personaje (como ejemplo, podemos señalar la asociación de la guitarra con los momentos líricos-amorosos entre Inés y Don Alonso y del cajón con los celos de Don Rodrigo). También podemos señalar la caracterización mediante las técnicas del clown que se emplea en las escenas 27-31. Como ya se puso de manifiesto en el estudio de las secuencias, estas escenas no son estrictamente funcionales al progreso de la acción, pero sí parecen cumplir con la función de “respiro cómico”, función que la técnica del clown acompaña estupendamente.

- Debemos notar la abundancia de la caracterización transitiva (la de un personaje por otro) – que es el tipo de caracterización más usado – por ejemplo en el caso de la caracterización por oposición a don Rodrigo y don Alonso cuando hablan el uno del otro. Don Alonso es sin lugar a duda el personaje más caracterizado mediante el diálogo, esencialmente en las dimensiones físicas, social y moral, cualidades inescindibles de acuerdo con la psicología dominante de la cultura de la época en la que se sitúa la acción y se escribe la obra. Después de Don Alonso, los personajes más caracterizados son Tello, Fabia y don Rodrigo, seguidos por Inés. En el texto dramático, la caracterización física solamente es relevante en el caso de los personajes femeninos y entendemos solamente como una consecuencia o manifestación de su condición moral y social. También podemos observar que es en los personajes masculinos donde se aprecia un mayor grado de caracterización psicológica (en efecto, para estos personajes se reservan los monólogos y soliloquios de la obra).

Una opción es construir la caracterización de los personajes en relación con dos posibles ejes fundamentales: la edad (mediante la oposición joven/viejo) y la moral (oposición nobleza/vileza), lo cual nos permite visualizar de esta forma la constelación de los personajes principales de la obra:



*Esquema 4.* Caracterización de los personajes según ejes semánticos.

Dentro de la existencia, en la obra, de caracteres más complejos (como sería don Alonso, Tello, don Rodrigo, incluso Fabia) y caracteres más simples (Inés, Fernando, Leonor, la criada, el padre...), observamos que en general los caracteres de esta obra no presentan un altísimo grado de complejidad, sobre todo desde el punto de vista psicológico. También podemos calificarlos de caracteres fijos, pues su forma de ser no evoluciona a lo largo de la obra, se mantiene en esencia constante. Estos responden en parte a los personajes tipos, que constituyen generalizaciones de cualidades morales y sociales, y asumen las funciones propias del género: el galán, la dama, el gracioso etc.

Los personajes parecen más funcionales que sustanciales, eso es, la acción parece ser el auténtico motor del drama y el conflicto no se sitúa en el interior del personaje sino en la acción.



*Figura 13.* Lluís Pasqual, *El Caballero de Olmedo* (2014). Fuente: Teatroteca. Acto I, escena 5. La composición permite apreciar el uso cruzado de los colores complementarios en la caracterización de las dos hermanas a través del vestuario.

- PERSONAJES DRAMÁTICOS. Funciones: Entendidas, sobre todo, en un sentido pragmático, es decir, en relación con el espectador. En el texto dramático, sin duda es Tello, por su condición de gracioso, el único personaje que logra realmente establecer un puente con el espectador. Sin embargo, en la puesta en escena esta condición la comparte con el personaje de Fabia que asume la función de personaje-presentador del universo ficticio y casi pseudodemiurga al dirigirse al público al comienzo de la obra. Por lo demás, como apuntábamos anteriormente, los personajes responden a las funciones que se les imponen por el género.

A diferencia del espacio y, sobre todo, del tiempo, que no reciben un tratamiento exhaustivo y unas pautas de análisis rigurosas en la mayoría de las demás propuestas metodológicas, el personaje no deja de ser un eje fundamental en el análisis teatral, probablemente por influjo de los modelos y métodos narratológicos. Además del estudio del personaje desde un punto de vista actancial, que encontramos en Bobes Naves (1987), Gutiérrez Flórez (1989), Urrutia (1986) y Trapero Llobera (1989), encontramos propuestas que pretenden profundizar en su dimensión semántica o funcional con herramientas específicas.

Desde un punto de vista sintáctico, el personaje no solamente entra en relación con los demás personajes de la obra, sino también con otras unidades como por ejemplo la acción. En su método gráfico, Urrutia (1986) propone visualizar gráficamente la estructura del drama partiendo de la matriz de Marcus que relaciona escenas y personajes, para lograr

un entendimiento de dicha estructura que no pase por el estudio del diálogo. El gráfico toma como eje fundamental el personaje dominante, es decir, el personaje con presencia en el mayor número de configuraciones, y traza el recorrido de los demás personajes en función de éste. Tomemos como ejemplo la matriz que representa gráficamente las configuraciones de personajes del Acto II (Tabla 4). De acuerdo con este criterio de frecuencia, el personaje dominante sería Doña Inés, que aparece en ocho de las catorce escenas del acto. El personaje dominante del Acto III, en cambio, sería Don Alonso, quien aparece en trece de las 22 escenas (Tabla 5). Pudiera ser. Pero nos extraña constatar que el personaje dominante del Acto I, de acuerdo con este criterio, sería nada menos que Doña Leonor, por un total de trece escenas de veinte. Claramente esto se debe al criterio de segmentación, que solo tiene en cuenta la configuración de personajes y no la significatividad de la escena. Urrutia no propone un criterio restrictivo para salvar esta situación pero podemos aplicar algunos ajustes a nuestra anterior subdivisión en escenas para intentar representar la estructura del primer acto mediante el gráfico de Urrutia.

Los ajustes que vamos a aplicar a la matriz de configuración de personajes Tabla 3 son los siguientes:

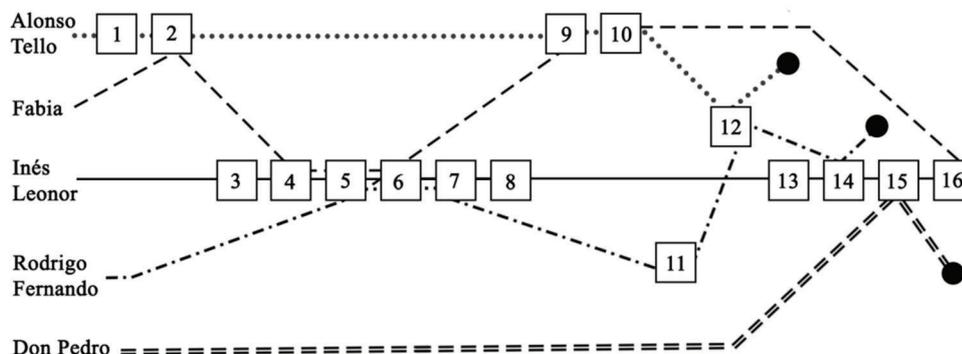
- Suprimimos, como escenas independientes, las secuencias de escasa relevancia dramática y de muy corta extensión, englobándolas en las escenas de mayor envergadura inmediatamente anteriores o posteriores;
- Vamos a considerar las parejas de personajes Alonso/Tello, Inés/Leonor y Rodrigo/Fernando como si fueran un único personaje ya que en este acto aparecen casi siempre juntos. Esto nos va a permitir simplemente dibujar un gráfico más limpio;
- No representamos el recorrido muy puntual y dramáticamente poco significativo de Ana, la criada;
- Tomamos como eje central del gráfico la pareja Inés/Leonor por ser la que con mayor frecuencia aparece y también porque, si observamos el transcurrir de la acción, todos los movimientos de los personajes realmente se hacen *hacia* la casa de Inés y Leonor.

Aplicados estos ajustes, la Tabla 3 queda así transformada:

Escena	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Personajes																
Don Alonso	X	X							X	*		X				
Tello		X							X	X		X				
Fabia		X		X	X	X			X	X						X
Doña Inés			X	X	*	X	X	X					X	X	X	X
Doña Leonor			X	X	X	X	X	X					X	X	X	X
Ana				X												
Don Rodrigo					X	X	X			X	X		X	X		
Don Fernando					X	X	X			X	X				X	
Don Pedro															X	

Tabla 6. Configuración de personajes del Acto I modificada

El gráfico resultante es el siguiente:



Esquema 5. Gráfico del transcurrir de los personajes de una escena a otra (según Urrutia, 1986).

A partir de este gráfico construido según el eje del supuesto personaje dominante, podemos extraer algunas conclusiones sobre la estructura del drama y el sistema de personajes. En primer lugar, al realizar el gráfico, nos damos cuenta de que los personajes principales siempre, o casi siempre, aparecen en escena acompañados de otro personaje de menor envergadura por clase social, edad o importancia dramática. Vemos al contrario que el personaje de Fabia se mueve independientemente entre los dos personajes principales, Alonso e Inés. Esta observación puede ayudarnos a investigar la caracterización de los personajes y sus relaciones sintácticas. Podemos también notar la tardía incorporación de Don Pedro a la acción. También resalta la centralidad de todo lo relacionado con la figura de Inés (o de la pareja Inés/Leonor).

Este esquema permite ulteriores manipulaciones, pero con los resultados obtenidos podemos arriesgar una primera valoración. A primera vista, el sistema gráfico, aunque tenga el mérito de no depender del aspecto verbal presenta algunos problemas fundamentales que no aparecen resueltos, en primer lugar el de la correcta segmentación de la acción, que puede dar lugar a malentendidos. En segundo lugar, debido a los ajustes que hemos tenido que aplicar, nos parece que no es tanto el gráfico el que pone de manifiesto y explicita la estructura de la acción sino más bien al revés: es necesario tener ya una idea clara de la acción y de los personajes para construir un gráfico realmente legible.

Este sistema pudiera resultar de alguna utilidad en un trabajo de mesa sobre un texto finalizado a la puesta en escena, por ejemplo, para ofrecer unos criterios de base para la caracterización de los personajes, o para la configuración de los espacios. Pero no nos parece operativo para un análisis orientado al comentario.

Pasemos finalmente a considerar posibles términos de comparación en el seno de metodologías más específicamente orientadas al aspecto de la puesta en escena, como pueden ser las de Trapero Llobera o Sito Alba.

Para la primera, el estudio del personaje incluye algunos aspectos que hemos visto comunes a otros métodos, como por ejemplo el de las características, distribución y frecuencia de las configuraciones o la de la definición del personaje como unidad de sentido a través de ejes semánticos. A nivel del espectáculo, el estudio del personaje consiste, por un lado, en la descripción del proceso de construcción del mismo por parte del intérprete a lo largo de la puesta en escena, y por el otro en la notación de los desplazamientos de los personajes en unos gráficos que llamaremos, con terminología luminotécnica, ‘hojas de movimiento’, para realizar un estudio proxémico de sus valores significativos. Para lo primero, sugiere tomar como referencia el trabajo de Mukarovsky sobre Charles Chaplin (“Un ensayo de análisis estructural del fenómeno del actor”, de 1931) pero también no limitarse al producto final del espectáculo sino estudiar todo el proceso creativo y productivo que es la construcción del personaje por parte del actor. Puesto que no poseemos herramientas válidas de notación ni dominamos los principios de un análisis proxémico, no aplicaremos este método al análisis del montaje de Pasqual, aunque sí anotaremos que el uso de las que hemos llamado como ‘hojas de movimiento’ sería extremadamente útil para estudiar tanto el personaje como el espacio desde el punto de vista del espacio lúdico, así como las relaciones entre ambos.

### 3.5. Visión (recepción)

Por su importancia y transversalidad, la categoría de la visión o de la recepción abarca todas las demás categorías e influye directamente en el análisis de estas desde el punto de vista semántico. La atribución de significado a los resultados del análisis en coherencia con los propósitos de la obra es, en efecto, una operación con un importante componente subjetivo que se ve notablemente influenciado por el grado de identificación o extrañamiento provocado por la composición dramática.

Aquí, nuevamente, tenemos que hacer hincapié en que en el análisis de la distancia entra en juego el factor pragmático del contexto y que en el análisis del texto dramático carecemos del importante contexto físico; en este caso, tendríamos que hacer referencia al contexto entendido como “conceptualizaciones del mundo hecha por los hablantes, y determinadas empírica, social o culturalmente” y a la “información pragmática” o “conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal” (Escandell, 2007: 32-33).

El concepto fundamental que rige el análisis de la visión es la noción de “distancia representativa” (García Barrientos, 2017: 164), o distancia entre el plano representante y el plano representado, que es inversamente proporcional a la ilusión de realidad que una obra suscita en el receptor. ¿De qué factores depende la distancia representativa de una obra con respecto al receptor? De la obra y del receptor, dice García Barrientos. En efecto la distancia está condicionada, por un lado, por el grado de ilusión de realidad perseguido por la obra (a través de la acumulación de detalles), por el otro, de la predisposición del propio espectador. La distancia representativa puede ser temática, interpretativa o comunicativa, aspectos que suelen presentarse de manera interconectada. Una vez establecido el grado de distancia representativa de la obra, hay que plantear de qué manera afecta a su recepción.

Junto con la distancia, el otro factor que afecta a la recepción es la perspectiva, que puede ser externa (visión desde fuera de la acción, posibilidad no marcada) o interna (compartición de la visión subjetiva de uno o más personajes), de la que depende el grado de conocimiento, empatía e identificación afectiva e ideológica con el drama.

Cuando pertinente, finalmente, se estudiaría dentro de este apartado los eventuales aspectos metadramáticos de la obra.

- DISTANCIA. Grados y aspectos: La precisa determinación histórica y geográfica y la humanización de los personajes acortan por un lado la distancia temática, al tiempo que su ubicación en el pasado define la obra como un drama histórico y por

lo tanto exige bien una actualización a nivel escénico bien cierta riqueza de referentes a nivel de lectura para salvar la distancia interpretativa. En cierto sentido, se pide al lector que se desdoble asumiendo el papel de ‘persona contemporánea a la acción narrada’, puesto que en la lectura no puede haber una ‘actualización’ de lo dramatizado como puede ocurrir en la puesta en escena. Esto nos parece aún más cierto si consideramos que ya en época de su composición la obra se debía considerar como un drama histórico, pues se ambientaba dos siglos antes de su época de representación. En el aspecto comunicativo, sería pertinente por lo tanto medir la posibilidad de identificación del lector con los personajes o con la acción en base a la distancia cultural y temporal de lo narrado y también la posibilidad de identificación del espectador de la época de Lope, para reconstruir el significado y propósito de la obra. Más aún si tenemos en cuenta la tipología original de espacio escénico para la cual fue escrita, un espacio semienvolvente que busca la identificación del espectador con la ‘visión del mundo’ de la obra, que pasa más por la adhesión ideológica que por la empatía afectiva con el personaje (como parece de hecho reforzar el carácter secundario de la caracterización psicológica y como en su momento debía de subrayar la máxima distancia representativa del espacio, ya que la significación convencional del espacio se sitúa en el rango de la menor ilusión de realidad, aspecto que propicia la identificación empática del espectador). En esta clave podemos leer algunos aspectos de la puesta en escena como, por ejemplo, algunas pequeñas adaptaciones del texto para hacerlo más comprensible al público actual o el criterio estético que subyace al diseño de vestuario; la interpolación de momentos musicales puede decirse que también contribuye a salvar la distancia con el espectador contemporáneo (pero siempre recordando que la práctica de alternar actos con números musicales procede del propio teatro clásico), en el momento en el que se escoge, por ejemplo, transformar un monólogo de don Alonso en tango o un monólogo de Tello en

- PERSPECTIVA. Grado y aspectos. El claro predominio de lo patente por encima de lo ausente y lo latente en todas las categorías analizadas nos habla claramente de una perspectiva objetiva o externa sobre la acción dramática. Harían excepción en este sentido las escenas 49 y 52 (encuentros de don Alonso con la Sombra y con el Labrador), cuyo carácter ambiguo las sitúa en un lugar intermedio entre la dimensión real (del mundo ficticio) y la dimensión onírica o interior, con un cambio momentáneo hacia una perspectiva interna, subjetiva, más aún porque nunca se “contrastan” con otros puntos de vistas que representen la objetividad externa (encuentros a solas con el personaje de don Alonso). No solamente ve, sino también oye (canción), por lo que incluso podemos hablar de perspectiva auditiva (identificación con lo que oye el personaje, o *endofonía*). En esta obra nos parece especialmente importante considerar la perspectiva cognitiva, o grado de conocimiento respectivamente de cada uno de los personajes y del público sobre lo que acontece. Podemos efectivamente hablar de ironía trágica: el principio el público no sabe por la propia obra, en ese momento del desarrollo de la fábula, más que el personaje (don Alonso, Inés, etc.) – porque no se le da explícitamente más información – pero sí sabe lo que va a ocurrir por el conocimiento previo del argumento de la obra dramática. El público de la época (y, cuando debidamente informado, el lector de ahora) posee un saber exterior y mayor con respecto al de los personajes sobre cómo va a desenvolverse la acción, con la excepción, quizás, de Fabia, ya que el argumento de la obra es de sobra conocido de antemano. Este conocimiento previo es utilizado a lo largo de toda la obra para tejer una serie de ecos y anticipaciones que contribuyen quizás al distanciamiento afectivo en pos de la identificación ideológica, en el sentido de buscar provocar la conformidad con una determinada “visión del mundo” sin pasar necesariamente por la identificación afectiva con el protagonista o el rechazo del antagonista, cuyas dimensiones psicológicas (las más susceptibles de crear la identificación afectivas del

espectador) están fundamentalmente construidas a partir de sus dimensiones morales y sociales. Podemos leer muchos de los signos de la puesta en escena, desde la iluminación, hasta el uso del espacio, como formas de reforzar esta ironía trágica.

- NIVELES DRAMÁTICOS. La búsqueda de identificación ideológica del espectador llega a su máxima expresión justamente en la escena final, cuando se hace evidente el desdoblamiento dramático del público, que sin dejar de ser él mismo es llamado a convertirse en parte de la corte reunida alrededor del Rey y que escucha el relato de Tello, es llamado de alguna manera a formar parte de la sociedad simbólicamente representada en la última escena. Y a raíz de este desdoblamiento podemos insinuar también un desdoblamiento metadieético aunque no está claro el nivel de autonomía que se le debería conceder, ya que no parece suficiente como para determinar un plano diegético distinto.

La puesta en escena de Pasqual elige jugar con la creación de un *nivel metadramático*, o drama dentro del drama, inserto dentro del plano dramático. La acción de Fabia, personaje ‘dramaturgo’, mediante el artificio del aparte al público, hace visible la presencia de un drama segundo (en el que tiene efectivamente lugar la acción dramática) engastado dentro de un primer nivel dramático, que así lo relativiza y lo encuadra como mecanismo distanciador. La sustitución del dentro/fuera de escena por el dentro/fuera del círculo de sillas, el uso de recursos musicales, el tratamiento esencialmente convencional del espacio o el tratamiento híbrido, entre convencional y metonímico, del vestuario, son todos aspectos de la puesta en escena que confluyen en la creación de una distancia interpretativa entre lo representado y lo representante. El tratamiento metadramático de la acción es en parte consecuencia del propio principio de ironía trágica que ya veíamos al hablar de la perspectiva, en parte artificio para resaltarla: no solamente el espectador; ahora todos los personajes que integran el nivel del drama primero, que contiene al drama segundo (la acción dramática principal), contemplan la acción y los personajes que ellos mismos encarnarán desde un conocimiento previo y exterior sobre los acontecimientos, acentuando así su carácter fatal e inevitable sobre el cual incumbe el destino así como los grandes astros que dominan la escena en el Acto III.

Como colofón de este análisis, podemos citar unas palabras del director sobre el montaje: “En unos tiempos difíciles, tensos, unos tiempos que permiten que existan hombres que dispongan de la vida de los demás, con la impunidad que les otorga ser un reflejo de cómo se comportan todos los días los poderosos de la tierra.” (l'Arxiu Lliure del Teatre Lliure, s.f.).

El aspecto de la recepción es, sin duda, el más descuidado dentro de las metodologías de análisis semiológico en la teoría teatral española. Frente a la atención consagrada al aspecto sintáctico del análisis, muchos planteamientos metodológicos dedican nada más que una referencia *en passant* al estudio de la dimensión pragmática de la obra, generalmente sin especificar qué etapa o qué criterios deberían seguirse para un estudio de este tipo. Tordera (1980) es quien dedica un tratamiento más exhaustivo a la relación texto-receptor planteando el estudio de la coherencia de la obra con su intención para con el público, mediante un estudio cuantitativo y cualitativo. El estudio cuantitativo se plantea, como también en Romera Castillo (2011), desde el punto de vista de una

sociología de la recepción del hecho teatral (De Marinis, 1997). Se trata de un tipo de acercamiento no unívoco al hecho teatral que abarca una dimensión extrínseca a la obra dramática en sí, razón por la cual no procede usarse como término de comparación con el método dramatólogo, con la excepción del estudio de las estrategias productivas de los emisores del espectáculo, de las que forman parte todas las estrategias de significación y comunicación con el espectador, como pueden considerarse, por ejemplo, la manipulación de la distancia o la perspectiva que acabamos de considerar.

#### 4. CONCLUSIONES

Con estas conclusiones, ofrecemos un cierre a la investigación llevada a cabo sobre el método de García Barrientos y su ubicación en el panorama de la investigación semiótica teatral española, estudio que, como comentábamos en la introducción, no nos consta se haya llevado a cabo hasta ahora en estos términos.

El primer capítulo respondía al objetivo de ubicar la aportación de García Barrientos en el ámbito de la investigación semiótica teatral española. Para ello, ha sido necesario un exhaustivo trabajo de búsqueda a partir de varias fuentes para poder reconstruir el devenir de la semiótica del teatro en España, sus principales orientaciones y tendencias. En este sentido, creo que puede considerarse llamativa la ausencia de una única fuente de referencia general a la que recurrir para este tipo de investigación, parecida a las que existen, por ejemplo, para el estudio de la evolución de la Teoría de la Literatura; no existe en efecto (o no he logrado encontrar) una monografía que trace el recorrido de la semiótica del teatro en España y sobre todo que indique sus tendencias más actuales, aportación que sin duda considero sería significativa y enriquecedora para todo investigador en este ámbito.

Una publicación de este tipo paliaría, además, otra dificultad con la cual yo misma me encontré al comienzo de la investigación: el estudiante e investigador principiante que se acerque a los métodos y técnicas para el análisis teatral puede encontrar referencias a todas las metodologías que hemos analizado en este trabajo pero de manera dispersa, sin una contextualización teórica, debiendo por sí mismo discernir sus posibles limitaciones derivadas de la pertenencia a un paradigma intelectual específico.

Por el contrario, el estudio del método dramatólogo en sí, que ha ocupado el segundo capítulo, ha sido facilitado por la abundante bibliografía al respecto, hecho que por otro lado ha demostrado su nivel de repercusión en la comunidad científica y su actualidad. La gran diferencia que puede detectarse entre el método dramatólogo y las demás metodologías es, sin duda, el aparato teórico ‘fuerte’ que lo sustenta, que quizás encuentre un igual solamente en la muy desarrollada teoría semiológica de la obra dramática de María del Carmen Bobes Naves. Al contrario, podemos observar que las demás metodologías o no se sustentan en un modelo teórico sólido y original, sintetizando principios ya existentes, o, cuando lo hacen, no lo han desarrollado de manera tan rigurosa y coherente como lo hace la teoría dramatólogica. Este sin duda es el principal aspecto

diferenciador en la metodología propuesta por García Barrientos, y que le ha permitido tener tanta continuidad y repercusión en la práctica crítica actual.

En cuanto al tercero y último capítulo, éste se proponía evaluar el alcance y la operatividad del método dramatológico en relación con otros métodos críticos desarrollados en el ámbito de la investigación semiótica teatral española, mediante una aplicación práctica al análisis de una obra concreta. Nuevamente, no podemos dejar de señalar las correspondencias que hemos detectado entre la estructura del método dramatológico y las categorías del método semiológico de Bobes Naves, muy parecidas, aunque menos desarrolladas o desarrolladas con menor exhaustividad las segundas y por ello menos operativa para el análisis práctico. A este nivel, y más allá de las generales características de exhaustividad y rigurosidad que rigen el método dramatológico, es posible identificar algunos aspectos concretos que permiten considerar éste último como el más operativo de entre todas las metodologías analizadas.

En primer lugar, debe observarse el grado de compleción alcanzado por el método en todas sus categorías. Allá donde la mayoría de metodologías analíticas suelen ser bastante exhaustivas en el análisis del sistema verbal lingüístico pero se vuelven genéricas a la hora de plantear el análisis de los demás signos escénicos, el método dramatológico estructura con el mismo nivel de claridad y precisión todas las categorías de análisis. Especialmente, debemos resaltar la importancia y desarrollo otorgados a la categoría del tiempo dramático, categoría por lo demás casi ausente en las demás metodologías.

En segundo lugar, la consideración de los grados de representación de las distintas categorías analizadas es un elemento que no encontramos en otros métodos y resulta sin embargo extremadamente útil a la hora del análisis práctico, pues apela a una condición propiamente dramática como es la semiotización de elementos dramáticos que se produce a partir de la ‘puesta en espacio’.

Finalmente, debe destacarse la agilidad y operatividad general del método, que se ha demostrado totalmente aplicable tanto al texto dramático como a la puesta en escena. En ambos casos, permite una recolección y clasificación exhaustiva de las pertinencias del drama, información valiosa y completa a partir de la cual puede sustentarse una interpretación crítica de éste o un trabajo de comparación entre drama contenido en el texto dramático y drama contenido en la puesta en escena para una misma obra, como ha sido el caso de la obra analizada en este trabajo.

Pero más allá del comentario crítico, finalidad para la cual ha sido elaborado este método fundamentalmente, quisiera destacar que sus características lo convierten en una

excelente base para el desarrollo de un método de trabajo orientado al trabajo dramático para la puesta en escena. Esto se debe, en mi opinión, a dos razones principalmente. La primera es su enfoque en el aspecto puramente dramático tanto del texto como de la puesta en escena, que consigue dejar a un lado, sin rechazarlo, cualquier aspecto extradramático, bien diegético bien estrictamente escénico, anterior o posterior al ‘encuentro’ entre intérprete/s y espectadores. La segunda es el lúcido desarrollo que se otorga al aspecto de la visión (o recepción). Este apela justamente a la finalidad comunicativa del hecho teatral hacia la cual en definitiva confluyen los esfuerzos de todos aquellos que se dedican a la práctica escénica.

Cualquier creador escénico, sea director, actor o diseñador, podría beneficiarse de una metodología de trabajo inspirada en los fundamentos del método dramático, y esta sería a mi juicio una línea de investigación fértil que sería recomendable explorar en un futuro próximo, así como estudiar su posible aplicabilidad a otras formas de arte escénico como, por ejemplo, la danza, a partir ciertamente de un replanteamiento de los presupuestos teóricos pero conservando sus categorías y forma de proceder.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio (2001). “Estructura dramática y responsabilidad. De nuevo sobre la interpretación de *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. (Notas para una síntesis)”. En PARDO MOLINA, Irene; y SERRANO, Antonio. (Eds.). *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 95-114.
- BATLLE, Carles (2008). “La segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación)”. *Estudis escènics: quaderns de l’Institut del Teatre*, 33, 375-390.
- BELLIDO, Pilar (1987). “Semiótica teatral: bibliografía en castellano”. *Discurso* I. I, 67-83.
- BETTETINI, Gianfranco & CASETTI, Francesco (1986). “Semiotics in Italy”. En SEBEOK, Thomas A. & UMIKER-SEBEOK, Jean (Eds.). *The Semiotic Sphere*, (193-321). New York: Plenum Press
- (1977). “Teatro y significación”. En BETTETINI, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*, 79-82. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> del Carmen (1978). *Comentario de textos literarios: método semiológico*. Madrid: Cupsa Editorial.
- (1981). “Posibilidades de una semiología del teatro”. *Estudios humanísticos*, 3, 11-26.
- (1982). “El comentario del texto dramático”. En AA.VV., *Teatro: textos comentados. La Rosa de Papel*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 15-25.
- (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid/Madrid: Aceña/La Avispa.
- (1990). “Lectura semiológica de Yerma”. En AA. VV.. *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 67-86.
- (1994). “Segmentación del texto dramático: unidades de análisis”. En VILLANUEVA, Darío (Coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 246-249.
- (2004). “Teatro y semiología”. *Arbor*, 177(699-700), 497-508.
- (2006). “El proceso de transducción escénica”. *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 1, 35-53.
- (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco/Libros.

- CÁCERES SÁNCHEZ Manuel (1994). “Lenguaje, cultura, semiosfera”. En FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel et al. *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992 (vol. 1)*, 129-136.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y TUSÓN VALLS, Amparo (2007). *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.
- CANOA GALIANA, Joaquina (1977). *Semiología de las «Comedias Bárbaras»*. Madrid: Cupsa.
- (1985). “Estructura de «La Hija del Capitán» de R. del Valle-Inclán”. En *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 26(2), 21-40. Recuperado de [https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/45517/rozprawy3\\_compressed.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/45517/rozprawy3_compressed.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- (1987). *Angelita de Azorín*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- (2000). “Del análisis semiológico al intercultural”. En CHICHARRO, Antonio, & PULIDO TIRADO, Genara (Eds.). *Espacios literarios y espacios artísticos. Actas del VII Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 217-226.
- CASTELLANO, José (1983). “Teatro y comunicación”. *Arbor*, 116(456), 93-107.
- CONESA, Francisco, & NUBIOLA, Jaime (1999). *Filosofía del lenguaje*. Barcelona: Herder.
- DE MARINIS, Marco (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- (2015). “Teoría de la performance, *Performance Studies* e nueva teatrología”. *Mantichora*, (5), 15-25.
- DÍEZ BORQUE, José María & GARCÍA LORENZO, Luciano (Eds.) (1975). *Semiología del teatro*. Barcelona: Editorial Planeta.
- DUBATTI (2010a). “Filosofía del teatro: fundamentos y corolarios”. *Gestos*, XXV(50), 53-81. Recuperado de <https://www.proquest.com/scholarly-journals/filosofia-del-teatro-fundamentos-y-corolarios/docview/1626227188/se-2>
- (2010b). “Filosofía del teatro y teoría del teatro”. *Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA*. Recuperado de <http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/273.Dubatti.pdf>

- ECO, Umberto (1978). “Parámetros de la semiología teatral”. En *Semiología de la representación*, 45-54. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1986). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- ELAM, Keir (1987). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen.
- ESCANDELL, M.<sup>a</sup> Victoria (2007). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- FÉRAL, Josette (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- FRANCESCUTTI PÉREZ, Luís Pablo (2020). “La semiótica de la comunicación masiva en España: sus avatares académicos contados por sus protagonistas”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (29), 391-414.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1981). “Escritura/Actuación: Para una teoría del teatro”. *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, 15 (1-2), 1-42.
- (1991a). “Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (Un deslinde epistemológico)”. *Revista de literatura*, 53(106), 371-390.
- (1991b). *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2006). “La teoría literaria en el fin de siglo: panorama desde España”. *Revista de Literatura*, 68(136), 402-445.
- (2007). “La dramatología en la teoría del teatro”. En UTRERA TORREMOCHA, M.<sup>a</sup> Victoria & ROMERO LUQUE, Manuel (Eds.). *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 485-492.
- (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. México, D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.
- (2014). *La razón pertinaz. Teoría y Teatro actual en español*. Bilbao: Artezblai.
- (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- (2020). *Anatomía del drama. Una teoría fuerte del teatro*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (dir.) (2016). *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Ediciones Antígona.
- GARRIDO, Miguel Ángel (1996). “Semiótica y teoría literaria en España (1984-1994)”. *Hispanic Journal*, 17(2), 371-384.

- (1999). “Más sobre el congreso de Madrid”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (8), 37-52.
- GONZÁLEZ, Cristina (1977). “Bibliografía comentada de la crítica semiológica española”. *Dispositio*, 2(5/6), 280-289.
- (1980). “Jenaro Talens y la crítica semiológica española”. *Dispositio*, 5/6(15/16), 183-188.
- (1986). “Semiotics in Spain”. En SEBEOK, Thomas A. & UMIKER-SEBEOK, Jean (Eds.). *The Semiotic Sphere*. New York: Plenum Press.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián (1989). “Aspectos del análisis semiótico teatral”. *Castilla: Estudios de literatura*, (14), 75-92.
- (1993). *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- HAMON, Philippe (1972). “Pour un statut sémiologique du personnage”. *Littérature*, (6), 86-110.
- HELBO, André (1978). “El código teatral”. En *Semiología de la representación*, 25-40. Barcelona: Gustavo Gili.
- HONZL, Jindrich (1976). “Dynamics of the Sign in the Theater”. En MATEJKA, Ladislav & TITUNIK, Irwin R. (Eds.). *Semiotics of art. Prague School Contributions*. Cambridge: MIT Press. 74-93.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994). “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas). En VILLANUEVA, Darío (Ed.). *Avances en teoría de la literatura*, 309-356. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- JANSEN, Steen (1968). “Esquisse d’une théorie de la forme dramatique”. *Langages*, (12), 71-93. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/41680691>
- JUNCOSA BLASCO, José Enrique, y GARCÉS VELÁZQUEZ, Luís Fernando (2020). *¿Qué es la teoría? Enfoque, usos y debates en torno al pensamiento teórico*. Quito: Editorial Abya-Yala. Recuperado desde <https://archive.org/details/9789978105788>
- KAČER, Tomáš (2014). “The Prague School theory of theatre and drama”. En KAČER, Tomáš. *New messengers: short narratives in plays by Michael Frayn, Tom Stoppard and August Wilson*. Brno: Masaryk University Press. 37-44. Recuperado desde [https://digilib.phil.muni.cz/\\_flysystem/fedora/pdf/129058.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/129058.pdf)

- KOWZAN, Tadeusz (1969), “El signo en el teatro – Introducción a la semiología del arte del espectáculo”. En ADORNO, Theodor W., et al. *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila, 25-51.
- (1970). “L’art du spectacle dans un système général des arts”. *Les Études philosophiques*, 1, 63-74. Recuperado desde <http://www.jstor.org/stable/20845691>
- (1975). *Littérature et spectacle*. La Haye: Mouton.
- (1997). “La semiología del teatro. ¿Veintitrés siglos o veintitrés años?”. En BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> del Carmen (Ed.). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 231-252.
- LABORDA GIL, Xavier (2009). “Esplendor social de la lingüística y el Simposio de Arquitectura de 1972 en Castelldefels”. *CÍRCULO de Lingüística Aplicada a la Comunicación (clac)*, (39), 95-116.
- LÁZARO CARRETER, F. (1981). “La literatura como fenómeno comunicativo”. En LÁZARO CARRETER, F. *Estudios de lingüística*. Barcelona: Crítica, 173-192.
- LÓPEZ ROMÁN, Blanca (1985). “La semiótica en el estudio del texto dramático”. *Actas del Segundo Congreso Nacional de Lingüística Aplicada* (Granada, 3-5 de mayo, 1984). Madrid: SGEL, 543-549.
- LOTMAN, Jurij M. & ESCUELA DE TARTU (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- (1996). “Acerca de la semiosfera”. En LOTMAN, Jurij M., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 11-26.
- LOZANO, Jorge, PEÑA-MARÍN, Cristina, ABRIL, Gonzalo (1982). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- MARCUS, Solomon (1975). “Estrategia de los personajes dramáticos”. En HELBO, André et al. *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*. Barcelona: Gustavo Gili, 87-106.
- MARTINET, Jeanne (1976). *Claves para la semiología*. Madrid: Gredos.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (1998). “La semiótica y la acción social. Una aproximación a las propuestas de Ferruccio Rossi-Landi”. *Semiosfera*, (9), 15-34.
- MORALEDA GARCÍA, Pilar (1984). “El estudio de la literatura dramática, hoy”. *Alfinge: Revista de filología*, (2), 143-154.
- MUKAROVSKY, Jan (1977). “El arte como hecho semiológico”. En MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 35-43.
- OSOLSOBĚ, Petr (2020). “The Aristotelian Perspective in Otakar Zich’s *The Aesthetics of Dramatic Art*”. *Theatralia*, 23(1), 30-43.

- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- PAZ GAGO, José María y COUTO CANTERO, Pilar (1999). “La semiótica en Galicia: la Asociación Gallega de Semiótica”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (8), 125-149.
- PÉREZ-SIMÓN, Andrés (2014). “Jandová, Jarmila y Emil Volek, eds. y trads. *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*” (reseña). *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (10), 206-212.
- POZUELO YVANCOS, José María (1999). “La Asociación Española de Semiótica (A.E.S.): Crónica de una evolución científica”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (8), 53-68.
- (2011). “Los años de la teoría”. En POZUELO YVANCOS, José María (Dir.), *Historia de la literatura española* (Vol. 8: Las ideas literarias. 1214-2010). Barcelona: Crítica, 679-711.
- PROFETI, María Grazia (1992). “*Guardare/fare: lo spettatore come spettacolo*”. En PROFETI, María Grazia. *La vil quimera de este monstruo cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Kassel: Reichenberger, 93-99.
- PROFETI, María Grazia et al. (1993). *Refundación de la semiótica. Ponencias plenarias del IV Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (Córdoba, 2, 3 y 4 de diciembre de 1991)*. Sevilla: Don Quijote.
- PULIDO TIRADO, Genara (2001). “La constitución de una nueva semiótica. La A.A.S. como punto de referencia” En VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel & ACOSTA, Ángel (Eds.). *La semiótica actual. Aportaciones del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (Sevilla, 28-31 de octubre de 1996)*. Sevilla: Alfar.
- RÍOS, Félix (2015). “La Asociación Española de Semiótica (AES). Treinta años de investigación semiótica en España”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (24), 23-36.
- RODRIGO ALSINA, Miquel (1987). “I Simposio de la Asociación Española de Semiótica”. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, (10/11), 299-301.
- RODRÍGUEZ ALONSO, Mariángeles (2015). *Las ideas teatrales en España. Del texto a los lenguajes de la escena (1966-1982)*. Pontevedra: Academia del Hispanismo.

- ROMERA CASTILLO, José & GARCÍA-PASQUAL, Raquel (2019). *Guía de estudio completa. Técnicas y métodos de investigación teatral (Máster Formación e Investigación literaria y teatral en el contexto europeo)*. Madrid: U.N.E.D.
- ROMERA CASTILLO, José (1980a). “Bases para un estatuto científico de la literatura”. *Cuadernos de investigación filológica*, (6), 129-141.
- (1980b). *El comentario semiótico de textos*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- (1986). “Semiótica literaria en España (del letargo a la erupción). Addenda bibliográfica” En ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA, *Investigaciones semióticas I. Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Celebrado en Toledo durante los días 7,8, y 9 de junio de 1984*. Madrid: CSIC.
- (1988). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel: Reichenbergen.
- (1998). *Literatura, teatro y semiótica: método, práctica y bibliografía*. Madrid: U.N.E.D.
- (2000). “Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (9), 259-421.
- (2001). “Nuevas aportaciones a la semiótica en ámbito hispánico”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 395-402.
- (2002). “El texto y la representación”. *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (10), 20-23. Recuperado desde <https://aat.es/pdfs/drama10.pdf>
- (2007). “Reconstrucción de la vida escénica en España (un proyecto de estudio)”. En MARISCAL, Beatriz; y LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca (Eds.). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*, vol. III. México: Fondo de Cultura Económica, 357-370.
- (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: U.N.E.D.
- (2012). “Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España”. *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, (6), 175-201.

- (2015). “La Asociación Española de Semiótica impulsora de la modernización del panorama científico español”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (24), 13-22.
- (2016). “La revista Signa: 25 años de andadura científica”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (25), 13-76.
- RUFFINI, Franco (2021). “Theatre Anthropology”. *Journal of Theatre Anthropology*, (1), 71-83. <https://doi.org/10.7413/2724-623X009>
- SELDEN, Raman (Ed.) (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Madrid: Akal.
- SITO ALBA, Manuel (1982). “El mimema, unidad primaria de la teatralidad”. En AA.VV., *Actas del séptimo congreso de la asociación internacional de hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*. Roma: Bulzoni Editore, 971-978.
- (1985a). “El personaje, elemento externo del iceberg mimemático y clave de la comunicación con el público”. En GARCÍA LORENZO, Luciano (Coord.). *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español: (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*. Madrid: Taurus, 149-163.
- (1985b). “Funcionalidad de los mimemas en «Las Traquinias» de Sófocles”. En SITO ALBA, Manuel; DEGANI, Enzo; y FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel. *Miscelánea humanística: Sófocles-Matrón-Leopardi*. Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 11-39. Recuperado de [http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/c/cuadernos\\_de\\_la\\_fundacion\\_pastor/numero\\_33\\_1985](http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/c/cuadernos_de_la_fundacion_pastor/numero_33_1985)
- (1986). “Estudio de *Mudarse por mejorarse*” y “Comentario de un fragmento representativo”. En RUÍZ DE ALARCÓN, Juan. *Mudarse por mejorarse. La verdad sospechosa*. Edición de Manuel Sito Alba. Barcelona: Plaza & Janés, 29-44 y 338-345
- (1987). *Análisis de la semiótica teatral*. Madrid: U.N.E.D.
- (1989). “Mimemas en la gran comedia ‘El esclavo en grillo de oro’ de Bances Candamo”. En HUERTA CALVO, Javier; BOER, Harm der; y SIERRA MARTÍNEZ, Fermín (Eds.) *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II. Volumen II: Dramaturgos y géneros de las postrimerías*. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 235-244.
- SLÁDEK, Ondřej (2014). “Jan Mukařovský and Theatre”. *Theatralia*, (2), 122-136.

- SLAWIŃSKA, Irena (1977). “La semiologie du théâtre *in statu nascendi*: Prague 1931-1941”. *Roczniki Humanistyczne*, 25(1), 53-76.
- SOURIAU, Étienne (1963). *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*. París: Centre de Documentation Universitaire.
- SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra SA.
- TALENS, Jenaro (1980). “Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión”. En TALENS, Jenaro *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 17-60.
- TORDERA SÁEZ, Antonio (1980). “Teoría y técnica del análisis teatral”. En TALENS, Jenaro *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 157-199
- (1988). “La semiología del teatro”. *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, vol.178, 3-16.
- TORO, Alfonso de (2004). “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la ‘hibridez’ e ‘intermedialidad’”. En TORO, Alfonso de (Ed.). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, SL, 106-159.
- TORO, Fernando de (2015). “Del Círculo de Praga a la semiología teatral y los estudios transdisciplinarios”. *Gestos*, (60), 96-104.
- TRAPERO LLOBERA, Ana Patricia (1984). “Aproximación a la semiótica teatral”. *Caligrama: revista insular de filología*, 1(2), 127-142.
- (1989). *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- (1994). “Técnicas para la formación del actor”. *Teatro: revista de estudios teatrales*, (5), 71-80.
- (1995). *Bases para un análisis del espectáculo (teoría y práctica)*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- (2002). “El teatro, texto o espectáculo: ¿un debate siempre vivo?”. *RILCE: Revista de filología hispánica*, 18.2, 295-306.
- UBERSFELD, Anne (2018). *Leggere lo spettacolo*. Roma: Carocci.
- URRUTIA, Jorge (1985). *Semió(p)tica*. Valencia / Madrid: Fundación Instituto Shakespeare e Instituto de Cine y Radio Televisión/ Ediciones Hiperión.

- (1986). “El análisis gráfico de la obra dramática”. *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso*, (2)1, 57-65.
- (1990). *Sistemas de comunicación: base para su estudio*. Sevilla: Alfar.
- (2007). *El teatro como sistema*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- VAN DIJK, Teun A. (1987). “La pragmática de la comunicación literaria”. En MAYORAL, José Antonio (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco, 171-194.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel & ACOSTA, Ángel (2001). “Prólogo. La nueva semiótica”. En VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel; y ACOSTA, Ángel (Eds.). *La semiótica actual. Aportaciones del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (Sevilla, 28-31 de octubre de 1996)*. Sevilla: Alfar.
- VÁZQUEZ-MEDEL, Manuel Ángel (1999). “La Asociación Andaluza de Semiótica.” *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (8), 87-100.
- VEGA, Lope de (2021). *El Caballero de Olmedo*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra.
- VELÁZQUEZ GARCÍA-TALAVERA, Teresa; y LACALLE ZALDUENDO, Charo (1999). “La semiótica en Cataluña”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (8), 117-123.
- VELTRUSKY, Jiri. (1976). “Dramatic Text as a Component of Theater”. En MATEJKA, Ladislav; y TITUNIK, Irwin R. (Eds.). *Semiotics of art. Prague School Contributions*. Cambridge: MIT Press, 94-117.
- VIEITES, Manuel F. (2016). “Teatro y comunicación. Un enfoque teórico”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (25), 1153-1178.
- YLLERA, Alicia (1979). “Les recherches semiologiques en Espagne”. En HELBO, André (Ed.). *Le champ sémiologique: perspectives internationales*. Bruxelles: Editions Complexe, 1-42.
- (1986). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1991). “La semiótica entre los discursos”. En AA.VV. *Introducción a la semiótica: actas del curso de introducción a la semiótica*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 33-49.

## PÁGINAS WEB

- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA. *Congresos. 1984*. [En línea]. Recuperado de <https://www.aesemiotica.es/info-congresos/1984>

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. (s.f.). *Trayectoria*. [En línea]. Recuperado de <https://joseluisgarciabarrientos.com/trayectoria/>

L'ARXIU LLIURE DEL TEATRE LLIURE (s.f.). *El Caballero de Olmedo*. [En línea]. Recuperado de <https://arxiu.teatrelliure.com/es/eventorperiod/el-caballero-de-olmedo/?rep=temporada-2013-2014>

## AUDIOVISUAL

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2018). *El análisis de la dramaturgia hoy: principios, métodos, retos*. Seminario innovación docente de Littera: Enseñar literatura hoy: los nuevos retos del comentario de texto. [Vídeo] Recuperado desde <https://canal.uned.es/video/magic/m0ro7ggljuo4k4g0g4448gcgk4k00s>

— (15 de abril de 2015). *Entrevista a José Luis García Barrientos sobre “Análisis dramático”*. UNIR. [Vídeo]. Disponible en <https://joseluisgarciabarrientos.com/>

VEGA, Lope de; y PASQUAL, Lluís (Director). (2014). *El caballero de Olmedo*. [Vídeo]. Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico/Kompanyia Lliure. Recuperado de <https://teatroteca.teatro.es/opac/?locale=es#fichaResultados>