

**LA PUESTA EN ESCENA COMO PARADIGMA
INVESTIGADOR: EL CASO DEL AUTO SACRAMENTAL
LA VIDA ES SUEÑO (1673, 2019)***

JULIO VÉLEZ SAINZ

Instituto del Teatro de Madrid &
Universidad Complutense de Madrid

En 2019, en el Instituto del Teatro de Madrid de la Universidad Complutense nos propusimos realizar la puesta en escena de *La vida es sueño* tal y como se hizo en la Plaza Mayor de Madrid en 1673. Buscábamos reproducir la sensación de contemplar una obra de teatro del XVII tal y como la vieron entonces, y medir la reacción del público y de los actores ante la puesta en escena. Cabe destacar que se trató de una propuesta con un gran impacto que inauguró el Festival de Almagro, tuvo una puesta en escena en AITENSO 2019 y un cierto recorrido en festivales¹.

El proyecto contó con la dirección de escena de Jara Martínez Valderas, la investigación musical de María Victoria Curto y Víctor Trueba, la dirección musical de María Silvera y un elenco de cerca de 30 personas entre las que contaban con especialistas en los diversos aspectos del montaje: iluminación (Fabián Rico Acosta), ayudantía de dirección (Andreína Salazar), asesorías de verso (David Boceta) y movimiento (Alba Sarrión),

* Este artículo forma parte de los resultados del proyecto «CARTEMAD: Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo (H2019/HUM-5722)», alojado en el Instituto del Teatro de Madrid y el Seminario de Estudios Teatrales de la Universidad Complutense (930128). El proyecto se enmarca dentro de la red académica europea *Theatres of Persuasion / Teatros de la persuasión*.

1 Los días 4 y 5 de Julio de 2019 se realizaron las presentaciones de la loa y el auto sacramental de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, en el Festival internacional de teatro clásico de Almagro. Ambas sucedieron en la plaza mayor de dicha ciudad. El día 15 de octubre de 2019 se representó el auto sacramental *La vida es sueño* dentro del XIX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Se pueden encontrar la información en la página web que hemos construido sobre el espectáculo <<https://lavidaessueno.es/>>.

realización de la escenografía (Ver Teatro) y ayudantía de dramaturgia (Alejandro Coello y Pablo Sánchez)².

Hicimos un estreno muy bien acogido por crítica y público en el primer fin de semana del Festival de Almagro 2019. Para ello, reconstruimos la única partitura que queda, que encontramos en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Esta partitura, de claro carácter dieciochesco, nos aclaró que aproximadamente un tercio de la obra era cantada. Adicionalmente, contamos con la colaboración del Museo del Teatro de Almagro, que nos facilitó algunos instrumentos y aparatos de efectos especiales de la época. Creo firmemente que la experiencia tiene un valor investigador fundamental que puede resultar de interés.

La puesta en escena como paradigma investigador es un acercamiento que ha tenido un desarrollo de carácter teórico-práctico al que le falta todavía una sistematización (que bien podría hacerse a partir de esta experiencia). Encontramos algunos trabajos que insisten en la posibilidad de Suzanne Little (2011: 19-28) y de Thomas Betteridge y Greg Walker (2009). El consorcio europeo «Theaters of Persuasion», del que formamos parte, se fundamenta en este mismo aspecto³.

2 El reparto completo fue el siguiente: El Hombre (Victor Heras Martínez), El Fuego (Mariana Isaza Taborda), La Tierra (Mario Millán), El Agua (María Victoria Curto), El Aire (Ricardo Martín Muñoz), El Poder (Laura Fernández Suárez), La Sabiduría (Rolando Reaño Salazar), El Amor (Alba Sarrión Muñoz), La Sombra (Álvaro Pérez), El Príncipe de las tinieblas (Jorge Amor González), La Luz (Romina Gutiérrez Catalán), El Entendimiento (Ana Yunuén Castillo), El Albedrío (Laura Fernández Suárez) y los músicos María Silvera, Livia Campruví, Sergio López Almagro y Tomás Verb.

3 Un consorcio de 18 universidades y centros de investigación europeos que proponen puestas en escena de obras literarias alegóricas (*Every man, moralités*, auto sacramental) basado en el «performance as research» en el que los investigadores utilizaban herramientas de los terrenos de la Historia, la Filología y la Historia del Arte para proponer reconstrucciones arqueológicas de obras clásicas y medievales. El consorcio se titula «Theaters of Persuasion» y está conformado por investigadores de las universidades de Ginebra (Sarah Jane Brazil), Giessen (Cora Dietl), Grenoble (Estelle Doudet), Friburgo (Elisabeth Dutton), Groningen (Bart Ramakers y Femke Kramer), Londres (Katie Normington), Lisboa (Jose Camões) y Edimburgo (Greg Walker). En una primera fase, los miembros nos hemos comprometido a desarrollar proyectos individuales en nuestros países, de modo que por medio de la praxis dramática se puedan sacar conclusiones de carácter teórico e histórico. En una segunda fase, las experiencias individuales servirán para conformar una red europea de investigadores sobre teatro a partir del «performance as research».

El caso español, todavía más que en otros países europeos, puede resultar beneficiado de este acercamiento, pues los mundos académicos de la filología y los estudios teatrales tradicionalmente han vivido de espaldas. El fenómeno que ambos estudian (para unos, literatura dramática y para otros, hecho escénico) se ha resentido de la falta de colaboración entre ellos. No ayuda, claro, que la actual legislación española de enseñanzas profesionales y artísticas sitúe a las escuelas de arte dramático fuera de la universidad, sino como centros de enseñanza equivalentes a centros de formación profesional avanzada. El discurso académico que analiza las obras teatrales en los campos de ciencias de la comunicación (semiótica teatral), filología (historia y teoría de la literatura dramática), e historia (historia del arte) no se relaciona, pues, con el de la práctica profesional. Encontramos una laguna de conocimiento dentro de ambos campos que impide la comunicación entre ambos mundos y que se benefician del contacto en ambas esferas. De este modo, la puesta en escena como paradigma investigador permite presentar el baremo científico como valor en sí mismo en las propuestas escénicas que lo contengan. Pongo un ejemplo externo a nosotros: la representación arqueológica de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière y Lully por parte de la compañía *La poème harmonique*, formada por un grupo de músicos solistas en torno a Vincent Dumestre, especialista en música del siglo XVII y de Benjamin Lazar, actor y director de escena⁴. Una obra aclamada por crítica y público que se propuso la reconstrucción del espectáculo barroco en sus parámetros históricos. Los autores resumen:

Notre projet s'est donné un objectif principal : présenter la pièce—pour la première fois depuis plus de deux siècles—dans l'état qui fit sa réussite, c'est-à-dire dans sa version originale et intégrale, afin de restituer l'ambiance de fête scénique débridée propre à la comédie-ballet. (Dumestre 2004: 6)

Siempre, claro, con las limitaciones correspondientes a la realidad material de la que partir para la reconstrucción. Por ejemplo, aclaran que no pudieron reconstruir completamente las danzas: «Sans chercher une reconstruction exacte (il ne reste que peu de choréographies du Bourgeois Gentilhomme) notre langage tient autant de la Belle-Dance que d'un vo-

4 Más datos en Madrid Teatro: <http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=2235:le-bourgeois-gentilhomme-poeme-harmonique&catid=207:informacion&Itemid=3>.

cabulaire plus libre issu du mime, de la *Commedia dell'arte*, du jeu clownesque» (Dumestre 2004: 7). Detrás de esta hay un acercamiento concreto a la escenificación. Como aclara Lazar:

La pronunciación, el arte gestual, la escenografía, la iluminación con velas, gestos teatrales propios del s. XVII [...] El teatro Barroco afirma la teatralidad y se separa del realismo o el naturalismo. A esto hay que añadir que esta propuesta teatral dialoga con la música y la danza. El modo de pronunciar no es real, pero tampoco lo era para el público del siglo XVII. Dilata la palabra y refuerza la musicalidad de las palabras. Da otro acento. En cuanto a los gestos no solamente reflejan las emociones como en el naturalismo, sino que siguen una retórica. Sienten las emociones y las muestran. (Madrid es teatro 2011)

La obra completa se puede descargar en YouTube en la puesta en escena que se realizó en el teatro Odeón para al canal cultural ARTE. En ella podemos ver la combinación de los números musicales como «Je languis nuit et jour» (Fraudrau 2004: minuto 13.11) o las divertidas escenas en las que Monsieur Jordan aprende costumbres cortesananas con el maestro de danzar (Fraudrau 2004: minutos 36.41-37.29 y 37.29-38:55). A este proyecto han seguido otras producciones como *Caligula* en versión de títeres y otras que reconstruyen experiencias estéticas del clasicismo francés⁵.

Aparte de los fundamentos estéticos de cualquier propuesta teatral —dispuestos al cambio y a la apreciación por parte de diversos públicos más o menos generalistas o profesionales— el conocimiento científico de la materia presenta múltiples ventajas para la representación escénica pues, por su propia naturaleza arqueológica, las reconstrucciones resultan curiosas para el público. Asimismo, la puesta en escena como paradigma investigador presenta indudables ventajas para el avance del conocimiento científico. Esta reconstrucción arqueológica de obras clásicas o contemporáneas ayudaría en los procesos de patrimonialización de bienes de cultura inmaterial presentes en UNESCO y otras organizaciones afines que conlleva la declaración de estos corpus teatrales (Siglo de Oro, edad de plata, tradiciones teatrales concretas) como bienes de interés cultural. Finalmente, la puesta en escena como paradigma investigador en el caso del auto *La vida es sueño* tiene múltiples consecuencias e impactos aca-

5 Más información en su web: <<https://lepoemeharmonique.fr/en/le-poeme-harmonique/partenaires-2/>>.

démicos concretos en cuanto a la reconstrucción de los carros, al acercamiento textual y al escénico en su música, gestualidad, quinesia y proxemia. A continuación, trataré algunos de los mismos.

Consecuencias en el estudio de la puesta en escena: los carros

La investigación histórica y filológica puede complementar una praxis escénica que pruebe la viabilidad de lo expuesto de modo que se confirme o corrija lo que investigadores de la talla de Shergold y Varey (1961), Ruano de la Haza (2000: 317-340), Varey (1980), Díez Borque y Rudolf (1994), Poppenberg (2003), Arellano (2000: 85-108) y el Grupo de Investigación del Siglo de Oro⁶, Iglesias y Fernández Mosquera y el Grupo de Investigación de Calderón⁷, la escuela valenciana (Oleza, Teresa Ferrer Valls (2008), Rodríguez Cuadros (2012)⁸ y nosotros mismos en el ITEM hemos propuesto en términos teóricos con una comprobación práctica (Huerta 2003; Sáez Raposo 2019, 2020; Vélez-Sainz 2013; Vélez-Sainz y Bustos 2021)⁹. Proponemos, pues, reconstruir «arqueológicamente» una práctica escénica que se remonta a lo mejor de nuestro teatro clásico de modo que vemos los códigos con los que Calderón se comunicaba con los escenógrafos y miembros de la compañía teatral de Vallejo.

Como sabemos muy bien, Calderón es uno de los pocos grandes autores que supo adivinar cuál de sus obras iba a ser la más importante. *La vida es sueño* cuenta con cuatro remodelaciones distintas: dos en su formato como tragedia histórica y dos en su formato de auto sacramental. Como tragedia histórica, además, aparece como la primera obra de sus obras completas, lo que indica la importancia que el propio Calderón le daba. Como auto sacramental tenemos dos versiones, una de los años 1640 y otra de una puesta en escena que seguramente preparó el propio Calderón en 1673. En cuanto a la edición del texto que nos ocupa, la segunda de 1673, cuenta con la prínceps de 1677 y dos manuscritos del siglo XVIII que resultaron de especial interés para nuestros usos. Esta obra fue puesta en escena en Madrid repetidas veces en su momento.

6 Se pueden ver los resultados en <<https://www.unav.edu/web/griso/proyectos/autos-sacramentales-completos-de-calderon-de-la-barca>>.

7 Se pueden ver los resultados en <<https://www.calderondelabarca.org/?page=1>>.

8 Los resultados se pueden ver en ASODAT: <<http://asodat.uv.es/>>.

9 Se pueden ver los resultados en <www.ucm.es/ITEM>.

Los autos sacramentales eran una fiesta cívica donde se celebraba la identidad de la ciudad en la festividad del Corpus. Comenzaba con un pasacalles que discurría desde la Iglesia de Santa María y pasaba por el Alcázar, la calle de Santiago, la puerta de Guadalajara para terminar en la Plaza Mayor, o en la de San Salvador, donde concluía con la representación de los autos sacramentales. A partir de la entrada de Ana de Austria en 1570 se hicieron obras para condicionar las calles por las que tenía que discurrir la comitiva. El segundo recorrido conectaba el Real Alcázar con la Puerta del Sol, la Carrera de San Jerónimo y el Prado de San Gerónimo. La ruta principal sería la calle mayor en un itinerario que recorría la Almodena, platerías y la carrera de San Jerónimo. Como indica Francisco Sáez Raposo (2018: 46), el objetivo fue conectar estos puntos a través de un eje principal situado en la calle Mayor «en un itinerario que recorría, además de esta, la Almodena, platerías y la carrera de San Jerónimo»¹⁰.

Durante el período en que se representó el auto sacramental que nos ocupa, se ponían en escena en Madrid dos autos por año, cada uno de los cuales requería cuatro carros. Los carros se colocaban detrás de un gran tablado que, según el dibujo que se ha conservado del año 1665, tenía 70 pies de largo por 20 de ancho, es decir, 19'6 x 5'6 m (el tablado del Corral del Príncipe tenía 8 x 4'5 m y el de la calle de la Cruz, 7'4 x 4'5 m) (Ruano 2000: 319). Según podemos comprobar, el tablado de este año medía 20'16 x 8'4 m, es decir, casi igual de largo pero casi el doble de ancho del tablado utilizado en 1665. Los carros, según este dibujo, medían cada uno unos 18 x 10 pies (5 x 2'80 m). En su parte más cercana al tablado, cada carro muestra, a unos cuatro pies de la línea del tablado, un pequeño rectángulo acotado, espacio que seguramente no era utilizado para decorados. Lo que quedaba por tanto era un área de unos 14 x 10 pies (3'92 x 2'80 m) (Ruano 2000: 320).

Los carros de *La vida es sueño* siguen el modelo de los carros de globo, frente a los carros de *El arca de Dios cautiva* que se representó unos meses antes, que eran rectangulares y que giraban por medio de una devanadera. Los globos representaban los cuatro elementos: el primero, pintado de boscajes, era la tierra; el segundo, de nubarrones y estrellas, la esfera del fuego; el tercero, «de color de mar, cuajado entre ondas cerúleas todo de diversos pescados», el del agua; y el cuarto, «pintado de color de aire, cuajado de diversas aves», el del aire.

10 En algún momento de nuestra vida académica nuestra intención será recorrer el mismo itinerario llevando a la población matritense hacia la Plaza Mayor.

John J. Allen y Domingo Ynduráin al respecto de los dos globos de *El gran teatro del mundo* (1997: xxxix) y Ruano de la Haza al respecto de los carros de globo en general (2000: 317-340), explican que cada globo se abre en dos mitades, cayendo la mitad delantera sobre el tablado y quedando la segunda media esfera erecta sobre el carro.

La mitad que cae sobre el tablado descansa en dos pilares o postes, que tienen forma de árboles para el globo de la tierra, de pirámides ígneas para el del fuego, de ovas, conchas y corales para el del mar, y de «bichas con dos pájaros en su remate» para el del aire. La media esfera que queda cara al público sirve en cada caso de vestuario, saliendo «una mujer caballera en un león corpóreo» en de la tierra, «una mujer caballera en una salamandra también corpórea» en el del fuego, «otra mujer caballera en un delfín corpóreo» en del agua, y una cuarta mujer «sobre un águila corpórea» en el del aire. Cada globo de *La vida es sueño* está, por tanto, compuesto de dos mitades, una de las cuales queda fija en posición vertical sobre el carro mientras que la otra se abre, probablemente por bisagras, para caer sobre un poste o columna. La media esfera que cae lo haría gradualmente, para lo cual se necesitarían cuerdas o maromas, que pasarían por garruchas situadas en lo alto del mástil central, y contrapesos y tornos, que estarían ocultos en el primer cuerpo del carro. El globo ha de descansar encima de este primer cuerpo para permitir que su mitad delantera caiga sobre el pilar. Para el globo de la tierra, Calderón sugiere que se construya «en lo bajo del tablado [...] una gruta que ha de abrirse a su tiempo y verse en ella un hombre dormido sobre un peñasco». El «tablado» al que alude Calderón es del primer cuerpo del carro y no el del escenario que había delante de los carros, que es donde actuaban los representantes. La descripción de Ruano concuerda básicamente con la de John J. Allen y Domingo Ynduráin, incluido el hecho de que el primer cuerpo solo ocupaba la parte posterior del carro (Allen e Ynduráin, eds. Calderón 1997: xxxix). Allen e Ynduráin no explican el mecanismo de pie derecho, garruchas y cuerdas que era necesario para poder abrir ese medio globo y Ruano (2000: 325) lo hace con bastante detalle, así la

media esfera que cae lo haría gradualmente, para lo cual se necesitarían cuerdas o maromas, que pasarían por garruchas situadas en lo alto del mástil central, y contrapesos y tornos, que estarían ocultos en el primer cuerpo del carro. El globo ha de descansar encima de este primer cuerpo para permitir que su mitad delantera caiga sobre el pilar.

Por nuestra parte, a partir de este modelo presentamos uno a partir del cual se ampliaban las posibilidades iconográficas de la construcción. Así nos quedó el carro de la tierra en sus diversos bocetos.



Fig. 1. Propuesta «arqueológica» del Instituto del Teatro de Madrid, diseño de Jara Martínez Valderas.

La primera de las propuestas correspondía exactamente con lo que la crítica había observado: una división en dos cuerpos, uno inferior con la forma de una gruta, y uno superior con el carro en globo sobre el que reposaba la mitad inferior del mismo. Calderón indica que la mitad inferior cae sobre el tablado. Entendemos, con Ruano, que el tablado se refiere al primer cuerpo. Asimismo, se hace constar que esta parte móvil está vacía

y que la superior contiene dos imágenes una mujer caballera y un león «corpóreo», es decir, pintado sobre una madera. Ampliamos el tamaño de las ruedas en tres veces para que correspondieran al tamaño de las de los carros de heno que se usaban con este menester y que permitirían, en todo caso, una estructura de casi 6 m de altura. Las ruedas de Ruano, por esquemáticas claro, no tendría ninguna funcionalidad. El modelo de época más probable es el globo abierto de la mangrana que se construía con madera de haya, muy flexible pero estable, que permitía que se pintara por encima con una tela, y que resistían las aperturas por cuerdas. Recordemos el modelo de «mangrana» de la compañía *Antiqua scena* preparada para el Misterio de Elche (2008: 36 y 37).

Aunque la cuerda de caída de la parte inferior del globo molestaría la visión de la escena posterior (las damas icónicas sobre su montura respectiva), habríamos de aceptarla puesto que aparece en la documentación de la memoria de apariencias al respecto del carro del cielo donde se destaca que la esfera celeste «se ha de abrir a su tiempo, descansando la mitad que cae en dos columnas de recortado» (Plata 2012: 47), de modo que este cuerpo «descansa» sobre el otro. Ahora bien, quisiera destacar que esta cuerda no es estrictamente necesaria para la apertura del carro, con un tabique duro situado en la parte posterior y una polea (situados en una caja parecida al original) se podría abrir por medio del mismo juego de garruchas y poleas de Ruano que se abra el cuerpo superior del globo y no el inferior permitiendo que el efecto de apertura aloje una figura más grande y no pintada sobre el cuerpo superior.

A su vez, el elevadísimo coste de producción de cuatro carros de madera de haya que fueran móviles con su juego de poleas y garruchas hizo que nos decantáramos por una propuesta «historicista» y no «arqueológica» de la escenografía como quizá corresponde a una institución de investigación y enseñanza superior con un presupuesto limitado y no a una instancia ministerial. Para empezar tuvimos que contentarnos con reconstruir una escenografía que hacía juego con la dramaticidad de los carros en lugar de reconstruir los cuatro del momento. Construimos un cuerpo fijo que se sujetaba al escenario de la Plaza Mayor de Almagro en el que, por medio de un trampantajo, se representaba iconográficamente uno de los cuatro carros por una disección apaisada y no vertical que se situaba en la trasera del proscenio de modo que se aprovechaba para los cambios de vestimenta de los actores.

Como se puede ver, nos centramos en el carro de la tierra en el que Calderón hace referencia a un «globo lineado» se refiere a un globo te-

rráqueo en el que se aprecia el ecuador y los husos esféricos, cuya función es la de marcar los husos horarios. El primer modelo historicista quedó como sigue:

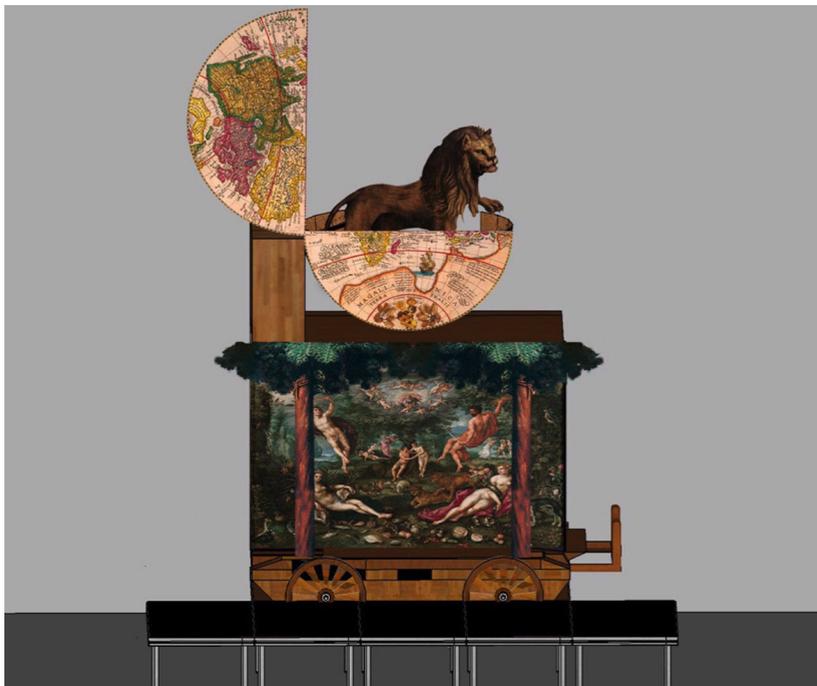


Fig. 2. Propuesta «historicista» del Instituto del Teatro y vídeo en 3D con telón cerrado, diseño de Jara Martínez Valderas.

Asimismo, para la reconstrucción del carro de la tierra acabamos utilizando un mapa de época para el globo. Se trata del *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula* (1630) de Hendrik Hondius que comparamos con otros mapamundis de la época¹¹. Asimismo, usamos una reproducción del león de San Marcos presente en el Palacio Ducal de Venecia, y un bello cuadro sobre el paraíso terrenal alojado en el Museo del Prado, *El Paraíso*

11 En concreto con *Theatrum Orbis Terrarum*, mapamundi (1570) de Abraham Ortelius, el *Mapamundi* (1625) de Jodocus Hondius, el *Mapamundi* (1663) de Nicolaes Visscher, el *Mapamundi* (1691) de Hubert Jaillot y el *Mapamundi* (1730) de Stoopendaal.

y *los cuatro elementos* (1606 - 1609. Óleo sobre tabla, 58 x 74 cm) de Denis van Alsloot y Hendrik de Clerck. La escenógrafa, Jara Martínez Valderas, realizó el diseño de la escenografía y siguió la división de espacios ofrecida por Françoise Gilbert en los magníficos cuadros de segmentación del texto en su monografía sobre *El sueño en los autos sacramentales de Calderón* (2018: 44-445). Ahí nos tomamos la libertad de utilizar las imágenes superpuestas de la gruta y del paraíso terrenal para conformar un telón de boca y uno de fondo que pudieran presentar un espacio escénico donde se situaran las figuras de Hombre y de Peregrino en la sección final de la obra.

Ya con el diseño definitivo «historicista» y con un presupuesto asumible de la Compañía «Hacer Teatro», iniciamos el proceso de construcción de la escenografía. Se segmentó una rueda de carro de heno real para efectuar la escenografía con 1 metro de diámetro.



Fig. 3. Taller de «Hacer Teatro»; imagen de Pilar Dios y Jara Martínez Valderas con el diseño de la rueda, fotografía del autor.

En lugar de la madera de haya, que tendrá que esperar ocasión más propicia, realizamos un globo a partir de una bomba de agua industrial de plástico a la que se le sumó una estructura de metal que permitía incluir resortes de apertura. En la siguiente diapositiva se ve el tamaño del globo,

el total es de 170 de alto y ancho lo que permitía la inclusión de una actriz, que sustituyó la imagen que probablemente había en el globo:



Fig. 4. Taller de «Hacer Teatro», tamaño real del globo, fotografía del autor.

El mecanismo de apertura del carro fueron unas poleas en metal paralelas a las que se usarían de metal y madera en la época. En la sección *Théâtres Et Machines De Théâtre de L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert se destacan algunos ejemplos de poleas parecidas que, en realidad, se remontan a la *Práctica para fabricar escenas y máquinas de teatro* (1638), de Nicola Sabbattini¹².

12 El arquitecto ingeniero desarrolla los métodos de realizaciones escénicas asociando la decoración a la maquinaria. Desde el escenario, define una organización del espacio sobre una superficie de dos dimensiones, integra efectos visuales y sonoros realizados con la ayuda de trampillas y máquinas (apariciones, vuelos, mar, cielo, viento, truenos), y propone soluciones para mejorar la iluminación. Así, según la óptica barroca, la escena asocia la ilusión a una forma de magia que mezcla formas, colores, sonidos, sombras y luces, para tender hacia el asombro del espectador. Los cambios de decorados efectuados ante sus ojos durante los intervalos, las transformaciones, las nubes y los dioses que descienden del cielo, concurren a esta percepción.



Fig. 5. Mecanismo de la polea, fotografía del autor.

Las poleas tendrían una continuación por garrochas y rieles que estaban escondidas tras las columnas y que daban con un soporte de metal que permitía la apertura de la parte superior del globo.



Fig. 6. Mecanismo del riel, fotografía del autor.

El bello resultado final queda como sigue:



Fig. 7. Imagen final de la escenografía, fotografía del Instituto del Teatro de Madrid.



Fig. 8. Máquinas de efectos sonoros, Museo del Teatro en Almagro, fotografía del Instituto del Teatro de Madrid.

Los efectos sonoros dependían de unos mecanismos diseñados por *Antiqua Scena* y que nos prestó el Museo del Teatro: una máquina de viento de pino y algodón, una máquina de lluvia en forma de prisma de pino, latón y balines de plomo y una chapa de tormenta de madera de pino, cuero y latón inspiradas en las descritas por M. J. Moynet (1873).

En la página web <<https://lavidaessueno.es/>> hemos colgado grabaciones de vídeo, en las que se ve el uso dramático de la escenografía en el momento de la aparición de la Gracia (Instituto 2019: mins. 18:26-19:11) y en medio del número musical en el que se abre el carro «Cuando el fuego, agua, aire y tierra» (Instituto 2019: mins. 13:44-14:40)¹³. Como se puede observar en la grabación, decidimos realizar un uso dramático del momento de apertura del globo de modo que se relaciona con la aparición del personaje de la gracia divina con el mismo sentido iconográfico de los mapas *orbis terrarum* o «t en o» en los que se destaca el *urbi et orbi* de la gracia.

Consecuencias en el estudio de la transmisión textual y musical

En cuanto al acercamiento textual y musical, creo que la puesta en escena como paradigma investigador puede ofrecer ventajas en cuanto al modelo de edición de los textos. En el caso específico de la reconstrucción de la historia escénica del auto sacramental *La vida es sueño* de Pedro Calderón, el principal hito que hemos podido aportar en el proyecto consiste en la recuperación de su única partitura de época.

Se trata de una colección de siete partes musicales o *particellas* alojadas en la sección de anónimos dedicados a la música profana (autos, comedias, loas, sainetes) de la amplísima colección musical de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En la entrada 262 del catálogo se lee: «(Agua, tierra [sic], fuego) a 4 con violines, Auto intitulado “La vida es sueño”. Se representó el año de 1753» (Rubio 1976: 177)¹⁴.

Está en clave de Fa mayor y son siete hojas apaisadas, dobles, copiadas por la misma mano que corresponden a las partes de Tiple primero que corresponde a «Fuego», el tiple segundo que corresponde a «Agua»,

13 El vídeo está también colgado en el YouTube del Instituto del Teatro: <https://www.youtube.com/watch?v=gLpzs1_ODwY&t=612s>.

14 Hay muchas *particellas* de puestas en escena de obras calderonianas, por ejemplo, *Afectos de odio y amor*, «Apolo el laurel ofrece», tiple, TpAt, acompto, sign. A-29 (sign. 158-10). Nos encontramos en el proceso de catalogar y editar las partes que correspondan a puestas en escena calderonianas.

el alto de «Tierra» y el tenor («Ayre»). Encontramos, asimismo, las partituras de dos violines y un acompañamiento no desarrollado (sig. ant.: A.43 y signatura nueva 160-1). María Victoria Curto y Víctor Trueba transcribieron modernamente la música.



Fig. 9. Parte del personaje «Aire», Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 160-1, fol. 2, reproducción con permiso.

La anotación de la partitura, toda en letra del XVIII, está trufada de comentarios sobre las repeticiones e indicaciones. Los números musicales que anotan son los siguientes: «Agua, tierra, fuego y Ayre / que contrariamente unidos [...] en lucha estáis, dividíos» (vv. 53-58), «Quanto en fuego, Agua, ayre y tierra / vuela, sulca, nada y yerra [...] ¡benedicid al señor!» (vv. 186-211), con indicación de que «esto se repite hasta el calderón a pedacitos sin contar compases». También se apuntan las siguientes: «venid, venid, venid, venid / venid, corred, volad, Elementos» (vv. 755-756), «venid, corred, volad, Elementos / a dar la obediencia al príncipe vuestro [...] el Agua, la Tierra, el Aire y el Fuego» (vv. 805-834), «Sobre aspid y basilisco / seguro pisará el hombre [...] el uno en los frutos y el otro en las flores» (vv. 900-926), con indicación de que «esto se repite otra vez a bocaditos conforme están las rayas saltando la

segunda vez lo que está cercado». Finalmente, se lee: «Sienta, gima, llore y sufra» y «Gloria a Dios en las alturas / y paz al hombre en la tierra» (vv. 1555-1556 *et passim*). Otro número musical es: «Quanto en fuego, Agua, ayre y tierra / vuela, sulca, nada y yerra [...] ¡benedicid al señor!» (vv. 186-211) (Instituto del Teatro 2019: mins. 12:21-15:00), «Sobre aspid y basilisco / seguro pisará el hombre [...] el uno en los frutos y el otro en las flores» (vv. 900-926), que en la partitura aparece con la indicación de que «esto se repite otra vez a bocaditos conforme están las rayas saltando la segunda vez lo que está cercado». Un ejemplo final nos muestra el resultado del número final «Gloria a Dios en las alturas / y paz al hombre en la tierra» (vv. 1555-1556 *et passim*, Instituto del Teatro 2019: 15:54-final)¹⁵. En la web mencionada se puede observar la reconstrucción del espectáculo completo.

Al final de la partitura en letra del XIX se lee «Música del auto intitulado La vida del sueño [sic] se representó el año de 1753». De esta nota se toma, sin duda, la noticia del catálogo. No obstante, no tenemos noticia de ninguna representación de *La vida es sueño* que corresponda a esa fecha. En el siglo XVIII los autos sacramentales madrileños se mudaron a los corrales de comedias del Príncipe o de la Cruz. Se trataba, con carácter exclusivo, de autos de Calderón, ya que el Ayuntamiento había mandado reunir en 1703 muchos de sus autos, por lo que los alternaba cada año para las representaciones, procurando no repetirlos. La más cercana en fecha es la de la compañía de Manuel Guerrero que representó el auto en el Corral de la Cruz, a partir del 18 de junio de 1751, con sainetes de Antonio Fernández. A esta puesta en escena pertenece el manuscrito de la biblioteca histórica municipal de Madrid, ms- I-182-9, 44 folios, con letra del XVIII. El título lee: «Auto Sacramental Alegórico, / Yntitulado: La Vida es sueño / de D[o]n Pedro Calderón de / la Barca. / Hecho por la compañía / de Manuel Guerrero / año. 1751». No obstante, este manuscrito no parece corresponder con las partes musicales encontradas. Sabemos que se trataba de la segunda versión del auto porque de esta representación conservamos el manuscrito del Ayuntamiento de Madrid, en el que se indica la compañía que lo representó y en cuyo texto se pueden detectar acotaciones añadidas que requieren «Música». En concreto, se musican las secciones que comienzan con los versos 25 («luego, si sobre las aguas»), 785 («que de sentidos ajeno»), 881 («de que las

15 El vídeo está también colgado en el YouTube del Instituto del Teatro: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bdj3TjK5fEo&t=1s>>.

canas del juicio»), 1528 («Al fuero de la razón») y 1794 («habrá elemento que dé») que no casan con ninguna de las anotaciones de las partes. Algunas de estas musicaciones anteceden o siguen números musicales muy significativos de la obra. Como indica Fernando Plata (2019: 118), esto «apunta a una ligera labor de adaptación del auto a condiciones musicales nuevas, lo cual no era infrecuente en el siglo XVIII». Esto deja en el aire la puesta en escena que correspondería.

Contamos con otras dos puestas en escena de época: la de la compañía de Josef de Parra, que la representó el auto en el Corral de la Cruz, a partir del 21 de junio de 1743, con sainetes de Cañizares y la de la compañía de Ignacio Cerquera que la representó en el Corral del Príncipe, del 4 al 22 y del 24 al 27 de junio de 1723, con entremeses y fin de fiesta de José Garcés. De ambas solo tenemos noticia de la música de una y esta es, nada menos, que de la uno de los principales compositores dieciochescos españoles. Un contrato indica que José de Nebra Blasco (1702-1768), recibió, el 28 de junio, 300 reales de vellón por esta «nueva» música. Se trata de la primera colaboración en lo que será una fructífera relación, hasta 1751, de este famoso compositor con el Ayuntamiento de Madrid para componer la música de las representaciones de los autos de Calderón en los corrales. Pudiera ser que se tratara de esta partitura, hoy considerada perdida¹⁶.

Recordemos que Ignacio Cerquera o Cerqueira, dramaturgo y actor destacado en los papeles de gracioso en las primeras décadas del siglo XVIII, fue director de una compañía de actores. Tuvo dos hijas también actrices, Gertrudis e Isabel Cerqueira, que podrían haber interpretado las voces de los tiples indicados en la partitura. La compañía fue la de José Garcés, quien había pertenecido, a su vez, a la de Damián Polop. Garcés se casó con Josefa de Cisneros. En 1693 había sido nombrado Cabildo de la Novena, fue primer galán desde 1706. En 1716 pasó a formar parte de la de Juan Álvarez. En 1722 es cuando Cerquera pasa a controlar el grupo tras una posible pelea entre Garcés y Álvarez (Pérez Ibáñez 2005: 25).

Posiblemente sea más sencillo la atribución de las partes del segundo manuscrito del XVIII, el de Palma de Mallorca, presente en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March Servera¹⁷. Se trata de un manuscrito

16 El principal estudio que hay sobre Nebra, el de la musicóloga María Salud Álvarez Martínez no contempla esta partitura (1993). En la actualidad nos encontramos haciendo un estudio completo de la posibilidad de atribución.

17 Antes en su biblioteca particular de Madrid, ms. Núm. R 6536, signatura 19/9/1/X.

en el que las partes casan mejor con las partes de San Lorenzo, se indican las acotaciones musicales en los lugares de las partes. Además, en el manuscrito no se repiten los versos que están en las partes, lo que podría facilitar la puesta en escena.

Conclusiones

Creo que de lo hasta aquí expuesto se pueden extraer, al menos, tres conclusiones. Las reconstrucciones de puestas en escena de obras históricamente fundamentadas resultan indispensables en la conformación de los estudios teatrales centrados en las facultades universitarias, pues permiten la imbricación entre profesionales de la filología, musicología, historia del arte y del arte dramático con el fin de establecer parámetros históricos de reconstrucción de puestas en escena. Estas mismas necesariamente han de presentar, al menos en su horizonte, la posibilidad de reconstrucción arqueológica de la obra.

Creo firmemente que la puesta en escena como paradigma investigador da magníficos resultados, pues nos permite resucitar el hecho teatral concreto, a partir del cual se basan los impresos con los que trabajamos dentro de la filología. La propuesta escénica ha de ser concreta, aspirar a lo arqueológico; pero, si es necesario, procurar al menos ser historicista. Al igual que en la reconstrucción de un sitio arqueológico se procura mostrar la unión entre las distintas fases de construcción, una obra teatral puede mostrar abiertamente los distintos estadios que está reconstruyendo. En este caso, la escenografía imita el modelo de las del XVII, mientras que la música muestra abiertamente su filiación ilustrada. No es una arqueología de la obra de 1673, sino una reconstrucción de los distintos «sedimentos» de conformación de la tradición teatral. Finalmente, creo que el instrumento más adecuado para estas puestas en escena pasa por la creación de un modelo de ediciones escénicas bedierianas que partiendo de los esfuerzos ya realizados por Margaret Greer y Louise Stein (*La Estatua de Prometeo*, 1986), Rafael Zafra (*El primer refugio del hombre y probática piscina*, 2018) y de este, Esther Borrego y Álvaro Torrente (*Primero y segundo Isaac*, 2001), presente no solo las ediciones críticas del texto impreso y de la música, o los magníficos cuadros didascálicos de las mejores ediciones de teatro cortesano, como, por ejemplo, la de Azis y *Galatea* de María Rosario Leal Bonnati (2011), ni tampoco la reconstrucción escenográfica de los críticos mencionados al principio del trabajo, sino que realice una completa y detallada propuesta escénica que englobe

todos los aspectos anteriores. Se trataría, en definitiva, de una suerte de reconstrucción de la *scena optima* que, en paralelo al bedieriano *optimum exemplum*, permita encontrar una propuesta escénica verosímil, real y factible de la tradición escénica de nuestras obras clásicas. Sería, en breve, así como el «cuaderno de regiduría histórico» de una puesta en escena concreta. Creo firmemente que aquellas obras de especial carácter musical, como los autos sacramentales y las obras de teatro cortesano, pueden beneficiarse especialmente de ello. Es nuestra intención ahondar en esta dirección en el futuro.

OBRAS CITADAS

- ANTIQUA SCENA, *El escenario de la ilusión, Iluminación y sonido en la escena barroca*, Madrid, Antiqua Scena, 2008.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud, *José de Nebra Blasco: Vida y obra*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.
- ARELLANO, Ignacio, «El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)», *Cuadernos de teatro clásico*, 13-14, 2000, págs. 85-108.
- BETTERIDGE, Thomas y Greg WALKER, «Performance as Research: Staging John Heywood's Play of the Weather at Hampton Court Palace», en *Staging the Henrician Court*, 2009. Disponible en <<http://stagingthehenriciancourt.brookes.ac.uk/>> (consulta: 15 de abril de 2021).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- *La vida es sueño, Comedia, auto y loa*, ed. de Enrique Rull, Madrid, Alhambra, 1980.
- *El gran teatro del mundo*, ed. de John J. Allen y Domingo Ynduráin, Barcelona: Crítica, 1997.
- *Primero y segundo Isaac*, ed. de Álvaro Torrente, Esther Borrego y Rafael Zafrá, Madrid, Patrimonio Musical Español, 2001.
- *El Orden de Melquisedec*, ed. de Ignacio Pérez Ibáñez, Kassel, Reichenberger, 2005.

- *La vida es sueño, edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, ed. de Fernando Plata Parga, Kassel, Reichenberger, 2012.
 - *El primer refugio del hombre y probática piscina*, con un estudio de *El primer blasón católico de España*, ed. de Rafael Zafra, Kassel, Reichenberger, 2018.
 - y Juan Hidalgo, *La Estatua de Prometeo*, ed. de Margaret Rich Greer, Louise K. Stein, Kassel, Reichenberger, 1986.
- CAÑIZARES, José de, *Azis y Galatea*, ed. de María Rosario Leal Bonnati, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- DIDEROT, Denis, Jean le Rond D'ALEMBERT, *L'Encyclopedie, Recueil de Plannes sur Les Sciences, Les Arts Libéraux et les Arts Mécaniques avec leur explication*, Facsímil, [Paris, chez Briasson, rue Saint Jacques, à la Science, 1771], Paris, Interlivres, 2002.
- DÍEZ BORQUE, José María y Karl F. RUDOLF, eds., *Barroco español y austríaco: fiesta y teatro en la corte*, Madrid: Museo Municipal, 1994.
- DUMESTRE, Vincent, Benjamin LAZAR, Cécile ROUSSAT, Adeline CARON, Alain BLANCHOT y Christophe NAILLET, *Le bourgeois gentilhomme, Comédie-ballet de Molière et Lully*. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=TKuUqsR4WOY>> (consulta: 15 de abril de 2021).
- DUMESTRE, Vincent, Benjamin LAZAR, Cécile ROUSSAT, Adeline CARON, Alain BLANCHOT y Christophe NAILLET, « Les arts en dialogue », en *Le bourgeois gentilhomme, Comédie-ballet de Molière et Lully*, DVD de Fraudrau, Martin, París, France Telecom, 2004, págs. 6-8.
- FERRER VALLS, Teresa, dir. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- FRAUDRAU, Martin, *Le bourgeois gentilhomme, Comédie-ballet de Molière et Lully*, de Vincent Dumestre, Benjamin Lazar y Cécile Roussat, *Le bourgeois gentilhomme, Comédie-ballet de Molière et Lully*, París, France-Telecom, 2004.
- GILBERT, Françoise, *El sueño en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2018.
- HUERTA, Javier, *Historia del teatro español*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2003.
- INSTITUTO DEL TEATRO DE MADRID, «Grabación de la puesta en escena de la reconstrucción historicista del auto sacramental *La vida es*

- sueño*, de Pedro Calderón de la Barca», estreno 3 de julio 2019, *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro*, 2019. Disponible en <<https://lavidaessueno.es/>> (consulta: 15 de abril de 2021).
- LITTLE, Suzanne, «Practice and Performance as Research in the Arts», en *Dunedin Sounds*, ed. de Dan Bendrups, Dunedin, Otago University Press, 2011, págs. 19-28.
- MADRID ES TEATRO, Redacción de «Le bourgeois gentilhomme. poème harmonique», *Madrid es teatro*, 08/05/2011. Disponible en <http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=2235:le-bourgeois-gentilhomme-poeme-harmonique&catid=207:informacion&Itemid=3> (consulta: 15 de abril de 2021).
- MOYNET, M. J., *El teatro del siglo XIX por dentro*, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1999.
- PÉREZ IBÁÑEZ, Ignacio, «Estudio preliminar», en *El Orden de Melquisedec*, de Pedro Calderón de La Barca, ed. de Ignacio Pérez Ibáñez, Kassel, Reichenberger, 2005, págs. 9-164.
- PLATA PARGA, Fernando, «Introducción», en *La vida es sueño: edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, Kassel, Reichenberger, 2012, págs. 9-80.
- POPENBERG, Gerhard, *Psique y alegoría: Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro: Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Los carros de los autos sacramentales de Calderón (1659-1681)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2000, págs. 317-340.
- RUANO DE LA HAZA, José María y John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUBIO, Samuel, *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, *Todo Madrid es teatro: los escenarios en la villa y corte en el Siglo de Oro*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2018.

- *Con descuido cuidadoso: el universo del actor en tiempos de Cervantes*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2020.
- SHERGOLD N. D. y J. E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681: estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- VAREY, John, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1980.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Introducción: la praxis escénica de Torres Naharro», *Teatro completo* de Bartolomé de Torres Naharro, Madrid, Cátedra, 2013, págs. 65-71.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio y Álvaro BUSTOS TÁULER, «Introducción: La puesta en escena del teatro de Lucas Fernández», en *Teatro completo (Farsas y églogas)* de Lucas Fernández, Madrid, Cátedra, 2021, págs. 50-84.