

La visión escenográfica del teatro barroco desde la vanguardia contemporánea: García Lorca *versus* Calderón

Dr. JOSÉ LUIS PLAZA CHILLÓN

Grupo de investigación:

“Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea”

Universidad de Granada

La recuperación del auto sacramental durante la década de 1920 y principios de los treinta supuso para el teatro español de la época un auténtico reto, por lo novedoso que iban a tener sus puestas en escena y el alto grado de experimentación, que en muchos casos, se convirtieron en verdaderos testamentos escénicos de vanguardia. No sólo por los nuevos autos que se escribieron (recordemos a Alberti o Miguel Hernández), sino y sobre todo por la escenificación de los antiguos, utilizados más en su sentido alegórico o abstracto, y dejando a un lado su propia esencia eucarística y religiosa, e incluso oponiéndose frontalmente a su espíritu, como el caso del auto «La vida es sueño» del Calderón. La recuperación que Federico García Lorca realizaría del mismo, supuso una intervención importante en la vida teatral española en aquellos años, donde el laicismo republicano era dominante.

Federico concibió «La vida es sueño», a modo de ballet (como la práctica totalidad de las obras montadas por «La Barraca») donde los «elementos de la naturaleza» que aparecían en el reparto se manifestaban mediante una danza furiosa (tierra, aire, fuego y mar) que sugeriría la lucha entablada entre ellos. Lorca, a todo un espectáculo visual, añadió impresiones auditivas, donde dichos «elementos» formaban un coro de voces armonizadas, que recordaría al color de las lavanderas de «Yerma». En este sentido, cabe señalar como el sentido metafórico de los «elementos» en la época de Calderón fue muy similar al presentado por Lorca, como base de la estética calderoniana, haciéndose representable en la propia organización escénica. Montó una obra casi hipnótica, de ensoñación, acercándose al mundo de lo onírico, tal y como sugería el título de la misma, que junto con los figurines y decorados de Benjamín Palencia, ofrecieron un espectáculo muy cercano a la estética surrealista, teniendo en cuenta que tanto la música como el canto eran pedidos en las acotaciones del auto.

En España, la modalidad surrealista fue una categoría estética amplia, que abarcó por lo menos tres genera-

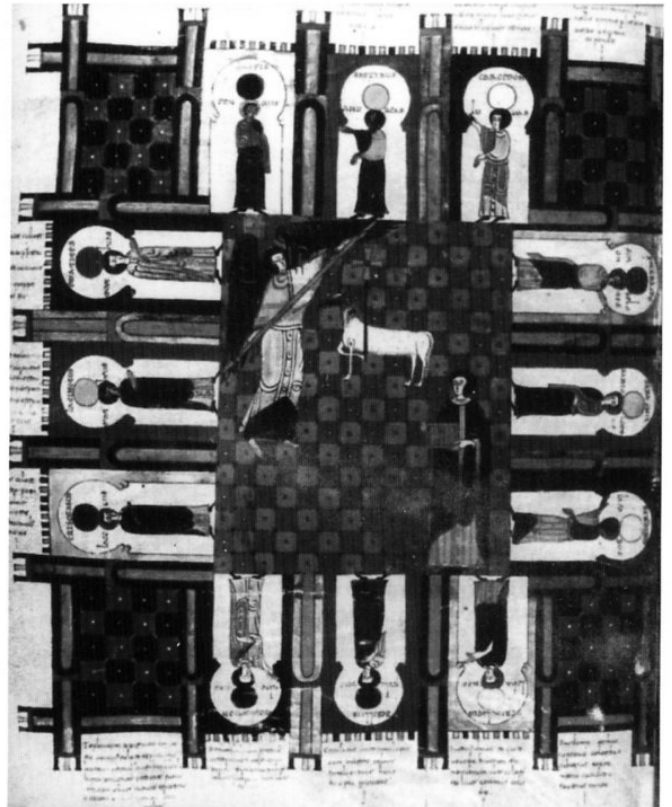
ciones que, desde 1910 hasta 1935, cultivaron lo irracional en el arte por razones culturales profundas. Comprender el surrealismo español significaba no sólo comprender una década de teorías y técnicas homogéneas, sino también una evolución más prolongada de actitudes sociales e intelectuales. El surrealismo español fue, en términos generales, como su contrapartida francesa: una estética nueva y experimental, sin duda, pero también enraizada en la historia intelectual y literaria de la nación. Muchos de sus antecedentes pueden ser hallados precisamente en la tradición de nuestro teatro del Siglo de Oro y su carácter grotesco e incluso en las técnicas deshumanizadoras de Góngora. Al trasladar el pensamiento surrealista al idioma dramático, ciertas exigencias especiales habían de cumplirse. El teatro surrealista representó un cambio decisivo en los valores dramáticos. De manera que Federico no construyó «La vida es sueño» para relatar una historia real, sino que quiso presentar problemas y paradojas de significado universal, haciendo hincapié en la preocupación más que en la anécdota. Por tanto, se independizaría de la realidad utilizando técnicas teatrales exageradas. La escena no fue una reproducción fiel de un ambiente identificable y verista, y además los acontecimientos que ocurrían en el escenario podían resultar extraños. Federico en la puesta en escena utilizó elementos vanguardistas, que insistimos aquí podían identificarse como surrealistas; así la utilización de la pantomima como gesto mimético (¿coincidencia con Antonin Artaud?), el empleo de un lenguaje simbólico, la representación de lo ilógico y lo irracional, el halo onírico de raíz freudiana, la atmósfera sobrenatural que envolvió todo el auto eran elementos muy poco utilizados en la escena española de aquellos años. Además, García Lorca fue de los pocos dramaturgos que a finales de la década de los veinte y principios de los treinta se atrevió a escribir algunos dramas donde el predominio de la poética surrealista y expresionista se manifestó de una manera arrolladora, me refiero a sus obras, «Así que pasen cinco años» y «El público». El teatro era

considerado por Federico como un lugar donde nadie debería sorprenderse de que «un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de la multitud».

El granadino condujo al auto a tres realidades diferentes: la abstracta, la psicológica y la poética. Su creación fue realizada mediante la manipulación de la estructura y la forma de la materia dramática. Los efectos externos, como luces, música, canto, decorados, etc., se empleaban de forma muy diferente al teatro realista. Y precisamente el aire de abstracción, desarrollado mediante el simbolismo, es más evidente en las que adoptan la forma del auto sacramental. La reaparición del auto en el siglo XX después de casi dos siglos de ausencia podría parecer sorprendente, pero el auto era la única manera de dar representación teatral a estos conceptos tan difícilmente intuibles. Por su mismo carácter el auto permitía que el dramaturgo pudiera avanzar más allá de la realidad cotidiana para acercarnos al «eterno símbolo». Los temas abstractos, tan puestos de moda por los renovadores de la escena europea de principios de siglo, los conceptos metafísicos que manejaban los surrealistas requerían una forma desprovista de contenido ajeno.

Junto a «Fuenteovejuna», el auto calderoniano fue una de las obras más representadas por el grupo teatral entre 1932 y 1936, obteniendo en la mayoría de los lugares un éxito clamoroso. Sin embargo, y al igual que la obra de Lope de Vega, y también por motivos políticos (aunque de otra índole) hubo días y lugares en los que la representación fue empañada con hechos que enturbiaron un poco los acontecimientos. Así, hubo ejemplos singulares como el ataque de estudiantes tradicionalistas, por un lado, y obreros anarquistas, por otro, interrumpiendo violentamente la representación del auto en el claustro mudéjar de la iglesia románica de San Juan de Duero en Soria; pero no fue éste el sentir general de las actuaciones de «La Barraca», la mayoría de las veces no escatimaban en elogios: desde la puesta en escena, a particularismos como la música, interpretación, dirección, etc; hasta la admiración por el vestuario, que en este montaje fue grandioso, y los decorados que resultaron un auténtico ejercicio de creación plástica.¹

Si en algo destacó la puesta en escena del auto, fue en lo puramente escenográfico. Hemos venido anunciando la feliz unión que se produjo a finales de la década de los veinte en los escenarios españoles entre el teatro clásico (autos) y la vanguardia escénica. En este sentido, son significativas las reflexiones realizadas por Fernández Almagro, amigo del poeta granadino, y que fue testigo de



Miniatura mozárabe del «Beato de Liébana». Motivo inspirador para los decorados y figurines del auto sacramental «La vida es sueño» de Calderón de la Barca.

muchas representaciones. Destacó, especialmente, esa nueva unión entre el teatro clásico y la vanguardia escénica a través de la escenografía y las artes plásticas. Ayudando a entender el nuevo sentido estético y alegórico de estas antiguas obras religiosas; decía así: «...Luego la plástica. Nuestro teatro clásico adquiriría- o poco menos- un sentido nuevo si contase con la asistencia de los modernos recursos escenográficos. Tendencia primordial de los autos sacramentales, ya que de ellos hablamos en concreto, es el dar ocasión a que el tablado se pueble de efectos escénicos puros, con decisivas intervenciones de color de la luz. Si la tradición realista de nuestras letras está superada en alguna parte es allá, en los Autos Sacramentales, reino absoluto de formas desencadenadas, de conceptos abstractos, de intenciones totalmente desprovistas de lastre casero...»²

Los decorados y figurines diseñados por Benjamín Palencia, joven pintor albacetense creador además de la original insignia del grupo teatral, aquella máscara de teatro con reminiscencias clásicas pero de acertada estética poscubista. Federico supo valorar la modernidad de su

1 PEDRO, Valentin de. «Yo estuve con García Lorca en *La Barraca*. Relato de María del Carmen García Lasgoity». *¡Aquí está!* 17-V-1945.

2 FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. «Los autos sacramentales y el público de hoy». *El defensor de Granada*, 25-VII-1928.

arte, y desde luego la labor aportada al grupo fue fundamental. El marcado carácter surrealista que envolvió la puesta en escena del auto fue debido precisamente a la aportación plástica de Benjamín Palencia y el diseño de los decorados y figurines. Si bien, es verdad, que en ningún momento se dejaría llevar de la ortodoxia más radical, sino que lo tuvo como una referencia lejana plagada de sugerencias. La desolación del subconsciente que el movimiento había originado en Francia, aquí fue tomada de una manera discreta. El surrealismo de Palencia estará más apegado a lo terrenal, reencontrándose siempre con el paisaje castellano, donde el suelo solía estar plagado de animales, fósiles, plantas, minerales o simples referencias agrarias, a pesar de que la obra a la que se enfrentaba ahora pretendía todo lo contrario: abstracción y espíritu.³

Las limitaciones del escenario donde se desarrolló la obra eran las propias de «La Barraca», por el propio carácter itinerante debía amoldarse al espacio más pequeño posible. Por tanto, la decoración tuvo que ser forzosamente simple y esquemática. Sin embargo, la consecución final del vestuario, basado en los figurines de Palencia, fue sumamente elaborado. Incluso el maquillaje adquirió un protagonismo que hasta ahora no lo había tenido, coloreando los distintos rostros de los actores. Benjamín Palencia buscó inspiración para el diseño de los mismos, en el famoso códice mozárabe de la Alta Edad Media, que recuerdan sin duda alguna a las miniaturas del «Beato de Liébana», comentarista e ilustrador del «Apocalipsis» de San Juan en el siglo VIII; pero versionado magistralmente por un Palencia que no renunciaría al «arte nuevo» para ofrecernos, tal vez, las mejores composiciones escenográficas y figurinistas de las realizadas para «La Barraca».⁴ Formando un todo único y universal donde



BENJAMÍN PALENCIA: Figurines y cartel anunciador para «La vida es sueño», según el montaje ideado por García Lorca para el grupo teatral «La Barraca» (1932). Los figurines son: «El Delfín», «El Albedrío», «El Fuego», «El Entendimiento» y «El Príncipe».

las luces, los intérpretes, la música, los decorados y los trajes estaban hechos como si de una escena fija se tratase, que adquirirían vida gracias al entusiasmo de los estudiantes-actores.

Se acerca, de esta manera, a la concepción de la escena como lugar de colaboración entre los diversos lenguajes artísticos que tuvo su origen en el simbolismo «fin de siècle», y del que se nutrieron dos fuentes fundamentales: las correspondencias artísticas de Baudelaire y, sobre todo, el modelo de drama musical de Wagner y su concepto de «obra de arte total», apropiándose del concepto schopenhauriano de «genio» y aplicándolo a sí mismo en cuanto creador de una obra resultante de la fusión de las distintas artes, especialmente del arte dramático y el musical, pero combinado con la poesía, la danza y completadas por la

arquitectura y la pintura. El escenario debe ofrecer a los ojos del espectador la imagen de la vida humana, pero para convertirla en algo totalmente inteligible cuando se trate de naturaleza, o abstracto si la obra traspasa los límites de la realidad para ofrecer efectos sinestésicos, como fue el caso del auto calderoniano. El enlace más claro entre la «obra de arte total» wagneriana y el teatro moderno fue establecido por el suizo Adolphe Appia, y seguido muy de cerca por nombres fundamentales en la renovación plástica y escenográfica del teatro en la primera mitad del siglo como Kandinsky, Moholy-Nagy, Fernand Léger, Schlemmer, Copeau, Craig, Brecht y tantos otros. Palencia y Lorca se pueden considerar alumnos aventajados de esta concepción estética, con el resultado final de «La vida es sueño».

El decorado, en general, tuvo una tonalidad celeste con el objetivo de crear un ambiente onírico. Benjamín Palencia había dibujado un gran telón, con dos rompi-

3 Todo queda ampliamente estudiado en: PLAZA CHILLÓN, José Luis. «Elementos plásticos y puesta en escena de *La vida es sueño* en *La Barraca* de Federico García Lorca». En: *Actas del congreso. Federico García Lorca. Clásico/Moderno*. Diputación provincial de Granada: Granada, 2.000, págs. 706-712. Para un acercamiento más exhaustivo ver mi libro: *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de F. García Lorca. 1932-1937 (De pintura y teatro)*. Granada: Comares, 2001, págs. 221-237.

4 BEATO DE LIÉBANA. *Manuscrito del Beato —de Fernando I Sancho*. (Manuscrito de la Biblioteca Nacional. Madrid- Vit. 14.2). Texto y comentarios de Umberto Eco. Milano: Franco Maria Ricci, 1983.



BENJAMÍN PALENCIA: Figurines maqueta y elementos de decorado para la escenografía de «La vida es sueño», en La Barraca de Federico García Lorca (1932). Los figurines versionados son: «La Luz», «El León», «La Sabiduría», «El amor» y «El Entendimiento».

mientos laterales, todo ello en tonos grises, azules y blancos. El escenario estaba compuesto de un gran telón pintado, en el que aparecía la bóveda celeste, en una representación esquemática aunque innovadora. Delante de este telón se levantaba muy estilizado «el árbol del Bien y del Mal», y a la derecha se erguía un gran elemento decorativo de cartón a modo de «menhir», decorado con símbolos y signos abstractos, creando un escenario verdaderamente inquietante. No olvidemos que Palencia en 1932 estaba muy influido por el surrealismo, y esto supo plasmarlo en el decorado, pero sobre todo en los trajes.

Los efectos «especiales» de luces y maquillaje fueron esenciales para la puesta en escena en su totalidad, por ejemplo, para obtener los efectos de cabelleras se hicieron pelucas metálicas, de hilo de alambre o virutas de metal, de diferentes rizos y anchuras, cobrizas, plateadas

y niqueladas. Pero fue el vestuario el auténtico protagonista. Los figurines de Palencia se encuentran sumidos en una extraña simbiosis estética donde el «arte nuevo» y las reminiscencias altomedievales de raíz mozárabe se aunán, ofreciendo una visión trastocada de la modernidad, pero sin perder el espíritu religioso que el auto sacramental contenía. Federico tuvo mucho que decir al respecto, ya que la responsabilidad como director escénico fue determinante para dar el sentido simbólico exacto a cada uno de los personajes y todo ello traducido alegóricamente al vestuario, así lo manifestaría en algunas declaraciones al respecto.⁵

El figurinismo no era un arte muy arraigado en la España de la década de los treinta, sin embargo durante la primera mitad de siglo, y gracias a la admiración por los espectáculos extranjeros de carácter vario (sobre todo la gran influencia que supusieron los Ballets rusos de Diaghilev), la intervención poco a poco de dibujantes especializados, y sobre todo, gracias a la aportación de nombres como Martínez Sierra y su «teatro de arte», a actrices como Margarita Xirgu, o la profesionalidad de escenógrafos y pintores de la talla de Burmann, Fontanals, Mignoni o Barradas (todos ellos trabajaron en alguna ocasión con García Lorca), irían contribuyendo a las necesidades del buen gusto de la escena y a una preocupación cada vez mayor por estos temas del arte teatral como elementos de auténtico avance para la concepción definitiva del teatro como espectáculo.

Benjamín Palencia realizó numerosos bocetos para los figurines de los distintos personajes del auto, así mientras en otros montajes de «La Barraca» (los entremeses cervantinos) se aprovechaban los trajes de unas obras para otras; en la obra de Calderón todo el vestuario utilizado fue nuevo y exclusivo para la puesta en escena. Palencia gozó de plena libertad para crear cada uno de los figurines. Los más destacados fueron: el príncipe, el aire, el águila, el príncipe de las tinieblas, el delfín, el albedrío, el fuego, el entendimiento, el hombre, la sabiduría, la tierra, la sombra, la luz, el león, el amor, la salamandra, la sombra; dibujando además toda una serie de elementos accesorios, maquetas de decorado, atrezzo, etc. La gran mayoría de las creaciones del artista no ocultan el carácter miniaturista, como había exigido la consulta del código mozárabe. Todas ellas aparecen iluminadas con imágenes de brillantes colores, creando un efecto inconfundible de marcado estilo altomedieval. La esencia del auto sacramental del Calderón planteaba el enfrentamiento continuo entre las fuerzas del Bien y del Mal y la consecución final del triunfo humano y celeste; esta era la esencia del «Apocalipsis» de San Juan y los comentarios del Beato, y del mismo modo fue trasladada por Palencia a los

⁵ GARCÍA LORCA, Federico. «Presentación del auto sacramental *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (1932)». En: GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1990, p. 488.

figurines y a las maquetas de decorado. De ahí las confluencias estilísticas con el mozarabismo de origen hispanomusulmán y su trasposición cristiana, coincidiendo en el intenso valor expresivo y el inmenso dramatismo. Todo queda subordinado en los distintos dibujos al deseo de manifestar el tema o personaje representado de una manera trascendental, produciendo un efecto de grandeza, aunque envueltos en un halo de misterio puramente religioso. Igual que en la miniatura mozárabe, los diseños de Palencia se nos muestran planistas; eludiendo cualquier hallazgo de tipo perspectivico y toda huella de naturalismo clásico. Se

afianza en el valor simbólico, magnificando aquello que más le interesa que en este caso es la figura humana, animal o fantástica, aunque oculta debajo de voluminosos e inverosímiles ropajes, además de centrarse en los rostros de los personajes, que como en las miniaturas mozárabes, destacan los ojos de un mirar alucinado que reflejan toda la tensión espiritual que el auto sacramental contenía. Palencia supo mezclar sabiamente sus conocimientos de arte tradicional cristiano medieval (recordemos la admiración que sintió por los pintores trecentistas italianos como Giotto) y las pautas del «arte nuevo», que dieron lugar a una conjunción extraña, misteriosa y onírica que la relacionan con una poética de semejanzas surrealistas.

Si observamos la técnica utilizada por el artista para los citados bocetos, a parte de la gran similitud, llama la atención el uso del «collage», recurso inicialmente utilizado por los artistas del cubismo y del dadaísmo, que introdujeron en sus obras elementos heterogéneos, particularmente «papier collés», desbordó los límites de un mero procedimiento para dar paso a una ampliación de los medios expresivos, abriendo horizontes a través del surrealismo, y cuyas posibilidades contribuyeron a la transformación de amplios sectores del arte moderno, llegando a convertirse en uno de los elementos más utilizados por los artistas (Braque, Gris, Ernst, Picabia, Duchamp, Picasso, Schwitters, Grosz o Huelsenbeck) del arte de vanguardia. En España, fue precisamente Benjamín Palencia uno de los artistas que más utilizaría esta técnica.

Además de los citados figurines, diseñó bocetos para los decorados, los más innovadores y vanguardistas de «La Barraca». Se conservan algunas maquetas para deco-



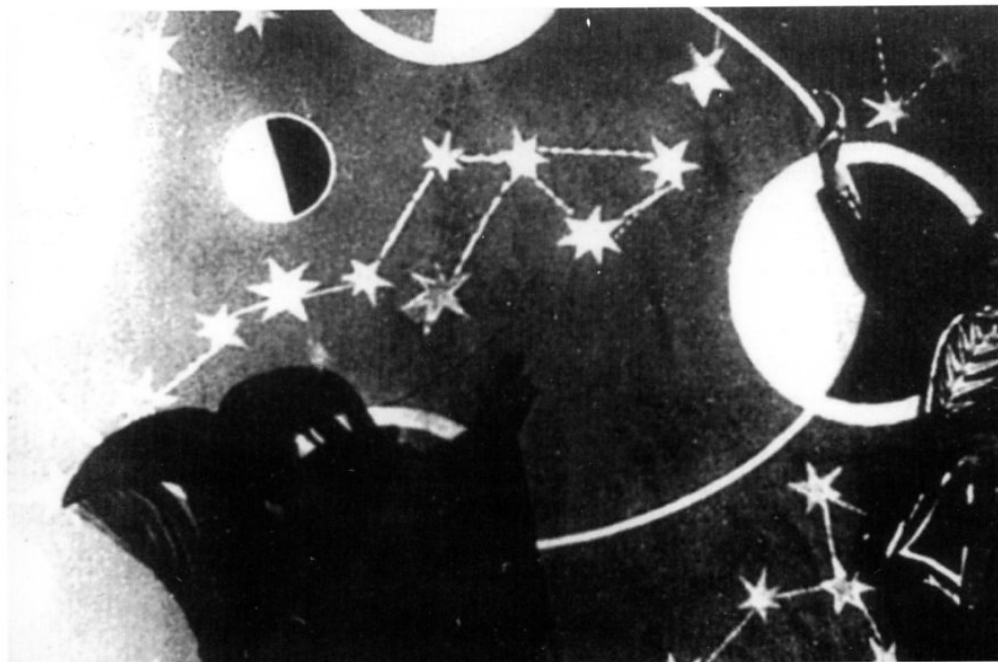
Representación de «La vida es sueño», en La Universidad Central de Madrid. (1932). «La Barraca». Vestuario, decorados y escenografía de Benjamín Palencia.

rados que parecen representar arquitecturas medievales, recordándonos claramente a fortalezas pero interpretadas con un lenguaje moderno, de derivación poscubista. Otros bocetos conservados representan imitando un arca con un demonio al fondo de inequívoco estilo mozárabe.

La puesta en escena de «La vida es sueño» fue uno de los montajes más trabajados por grupo teatral en todos sus aspectos, desde la producción hasta la realización, sin olvidar, la escenografía. Fue el más aplaudido de los que montó Federico para el grupo, y en esto tuvo que ver su especial predilección por el mismo, ya que tal vez lo escogiese especialmente para el repertorio para poder actuar en él, el hecho de elegir el personaje de «la sombra», ha convertido el montaje en una representación de su propia vida, pero sobre todo de su muerte, así era simbolizado este personaje del auto, como si de una premonición se tratase: sueño y muerte confluirían en una trágica y terrible madrugada del 18 de agosto de 1936.

Para Calderón la obra de arte era unitaria. La trama dramática era un expresión lógica del tema, y el dramaturgo debe emplear todos los recursos de la escena -indumentaria, tramoya, movimientos y agrupación de los personajes en el tablado, gestos y ademanes, colores y ritmos de actuación- para subrayar el tema; y las metáforas y símbolos poéticos forman un tejido complejo y variado que también desarrolla las mismas ideas en forma poética. En el caso del auto sacramental, la importancia que daba a la escenificación puede observarse en la detallada «Memoria de las apariencias», que servía para guiar a los carpinteros y pintores que tenían que construir y decorar los carros de la representación. Este fue el resultado del montaje

llevado a cabo por Lorca y su grupo. No debemos olvidar de todas maneras, las acotaciones que las obras tenían y las indicaciones escénicas dadas en las mismas, en algunos casos la similitud entre el resultado final del auto y el texto de Calderón es verdaderamente significativa.⁶ Precisamente esta introducción a la obra de los «cuatro elementos» de la citada memoria, hacen preluir como se iba a desarrollar el resto del montaje, evidentemente, bajo la intrínseca mirada de Lorca y la interpretación artística de Palencia. Aunque creemos conveniente destacar el sentido escenográfico que la obra tuvo en el Siglo de Oro, Calderón emplea en esta obra los «cuatro carros» como telón de fondo durante toda la acción: las escenas pintadas en los niveles inferiores de los carros, más el diseño, construcción y decoración de los globos que formaban los niveles superiores, se utilizan en varias ocasiones a lo largo de la obra como elementos visuales para reforzar el diálogo, facilitando así la comprensión del mensaje. Este auto demuestra un manejo ejemplar del arte escénico. Su difícil mensaje se comprende mejor mediante la referencia a episodios de la obra secular del mismo título, y mediante la utilización del vestuario, tramoyas y decoración, accesorios y, sobre todo, el movimiento en el escenario. El conjunto del auto representa la tragedia de la breve vida del hombre, con un trasfondo de las cosas bellas de este mundo; pero al ser la muerte nada más que preludio de la vida eterna, el resultado final no será necesariamente trágico. Para lograr al fin, el Hombre no tiene más que aprender a recurrir, haciendo uso de su razón y de su albedrío, a la gracia de Dios. Y como señala Varey: «...para el creyente no puede haber tragedia absoluta, ya que la muerte de Cristo, ¿quién puede afirmar: viva muerte o muerte viva es victoria o es



«La vida es sueño», auto sacramental de Calderón. Componentes del grupo teatral «La Barraca.» saludando al público. Universidad Central de Madrid. (1932)

tragedia?».⁷

En general, el enfoque del teatro del siglo XVII insiste en la convergencia de la puesta en escena e imágenes poéticas que se derivan de la cosmovisión, visible tanto en la escenografía del auto sacramental como en la del corral de comedias o la del teatro palaciego.⁸

La fusión de vanguardia y clasicismo fue el eje vertebrador de «La vida es sueño» y realmente de todos los montajes de «La Barraca»; todo ello quedaría señalado por la inteligente y armónica fusión de los elementos tradicionales, clásico e incluso medievales y los restauradores o modernos. Por tanto, hubo una espléndida aleación de sabor clásico y una renovadora y juvenil curiosidad, que le llevó a decir a Lorca estas palabras que defendían su quehacer en la recuperación del teatro clásico: «...Calderón es el poeta del cielo... Los personajes de Calderón son ángeles..., cabe observar en Calderón los símbolos son siempre eso: símbolos, la tierra, el fuego, el aire y el agua. El poeta los humaniza, sino que se vale de ellos en su pura condición de elementos».⁹

6 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. "La vida es sueño". En: *Autos Sacramentales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942. Vol. P. 126.

7 VAREY, J. E. "Calderón's Auto Sacramental *La vida es sueño*, in performance". *Ibero/romania*, 14 (1981).

8 VAREY, J. E. "La escenografía de los autos sacramentales: el estado de la cuestión". En: EGIDO, Aurora (ed.) *La escenografía del teatro barroco*. Salamanca: U.I.M.P./Universidad de Salamanca, 1989, pp. 25-32.

9 FERRANDIZ TORREMOCHA, J. "En la Universidad. La Barraca". *La Libertad*, 1-XI-1958. En: LAFFRAQUE, M. "Federico García Lorca. Conferences, declarations et interviews oubliés". *Bulletin hispanique*, 60 1958, p. 515.