

Universidad Politécnica de Valencia
Departamento de Comunicación Audiovisual,
Documentación e Historia del Arte
Máster en Música



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

Proyecto de investigación artística performativa:

**PROPUESTA MUSICAL COMO ESPACIO SONORO PARA
EL AUTO SACRAMENTAL “AQUA DOMINE” (2011)
DE DAVID GARCÍA-RAMOS**

Proyecto Final de Máster presentado por:

Lidia Aguilera Pérez

Dirigido por:

Dr. Miguel Molina Alarcón

Valencia, Septiembre 2011

*(Y dejando aparte que
el Oído, que es mi centro,
es sólo el capaz sentido
del mayor de los Misterios)*

Calderón de la Barca
*Loa para el auto sacramental
El Jardín de Falerina, 1675*¹

¹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Autos sacramentales alegóricos y historiales*. Madrid: Imprenta Manuel Ruiz de Murga, 1717, p. 166

AGRADECIMIENTOS:

A David, por la oportunidad.

A Miguel, por su disponibilidad
y por convertirla en investigación.

A Eduardo, por sus estandartes;
y a todos los actores y amigos.

A Cristo, el más fracasado de todos.

INDICE

- Introducción

1. El auto sacramental, su sentido litúrgico e implicación musical

2. La música en diálogo.

3. La música como espacio sonoro.

4. Propuesta musical como espacio sonoro para “Aqua Domine”.

- Conclusiones

- Bibliografía

- **Anexos:** Partitura *Opus nº1 Aqua Domine*, Contenido DVD-Vídeo, Contenido CD-Audio, programa de mano y resonancias de Eduardo Piquer y de David García-Ramos.

Introducción

La memoria de investigación performativa que presentamos indaga en el proceso de creación del espacio sonoro para el auto sacramental *Aqua Domine*, escrito por David García-Ramos y con diseño escenográfico de Eduardo Piquer, que fue estrenado el 31 de Enero de 2011 en la sede Santa Úrsula de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

En primera instancia el autor del texto me propuso realizar una composición original explícita para la obra, que valoré en su momento que no era lo más adecuado. El juego de citas y referencias del texto nos invitaba a hacer lo mismo con la música, no tanto a componer como a recrear. Además, existía una razón de tipo temporal y técnico: de algún modo era precipitado. Tras varias reuniones del equipo artístico (el autor del texto, el responsable de la escenografía y yo misma) en las que se expuso el proyecto, propuse que trabajásemos con citas de otros autores que yo considerase apropiados, en diálogo con el texto y contando con las observaciones de todo el equipo. Además, también me encargaría de montar la escena en la que aparece un coro de santos, trabajando con la palabra y buscando la mejor forma de exponer el texto. Vendría a ser un trabajo interdisciplinar en el que cada uno aportaría su experiencia para lograr mayor unidad en el producto final, trabajando juntos en cada uno de los aspectos de la producción. Los criterios de selección de los autores estuvieron basados en los aspectos teóricos fundamentales que daban consistencia al proyecto, en los cuales indagaremos más adelante. Estos aspectos teóricos constituyen la problemática fundamental de la obra, a la cual intentamos dar respuesta a través de la toma de decisiones y el resultado final. Esto nos hizo interrogarnos sobre qué sentido tiene hacer lo que hacemos, las razones que puede haber tras la decisión de realizar un auto sacramental, sus implicaciones en la música y en el modo de utilización de la misma, todo ello es lo que intentaremos mostrar en esta memoria.

Desde el inicio del proyecto la idea que más fuerza adquirió fue la de incluir la música como un elemento más de la representación, que estuviera en diálogo con la escena y el texto. Una música que no rellenara espacios, sino que los creara, intentando responder a la necesidad de revalorizar la música en las representaciones teatrales, en oposición a la idea del clásico interludio musical -que personalmente había trabajado en varias experiencias- y a la de banda sonora. Comprobar la veracidad o falsedad de estas hipótesis era un reto y un objetivo a alcanzar.

Pero, ¿cómo comprobarlas? La práctica artística es el lugar de trabajo, abogamos por “la legitimación de la experiencia vivida como fuente de conocimiento, lugar para la investigación” (Hernández, 2011). Es mediante la creación de esta propuesta musical como intentamos dar solución a las preguntas, comprobar las hipótesis y alcanzar los objetivos; y el uso de la cita es el principal recurso, además de la composición. Teóricamente trabajamos con el bagaje previo y con la transmisión de información; al ser un equipo artístico, el diálogo y la comunicación de datos y puntos teóricos de interés es constante y es fuente de conocimiento. Son tres los principales aspectos que tratamos en esta investigación: el auto sacramental, el sentido que tiene, sus implicaciones, sus connotaciones; la música como elemento comunicativo no verbal, y por lo tanto, no explícito sino abstracto; y la música en el espacio, como habitante de un lugar.

Finalmente, y a poco más de una semana del estreno, escribí una pequeña composición que pude grabar e incluir en la representación. Fruto de los ensayos, de la libertad del trabajo interdisciplinar y de la implicación con la obra, nació una pequeña pieza para piano, que como todo recién nacido no sabía hablar ni andar, sólo su existencia era suficiente valor.

1. El auto sacramental, su sentido litúrgico e implicación musical.

La razón de escribir un auto sacramental responde al deseo de actualizar un género prácticamente perdido del mismo modo que se desea rescatar un hecho histórico (el del martirio de san Vicente Mártir) y ponerlo de cara al espectador actual. Durante los años 20 y 30 del pasado siglo, el teatro español miró el género calderoniano y se volvió “hacia un teatro antirrealista, alegórico y abstracto. (...) El propósito de romper la convención naturalista hace que en la mayoría de los casos se una el cultivo de los autos con la voluntad renovadora de la vanguardia”². Pero este rescate rompe, en la mayoría de los casos, con la raíz católica y con el sentido litúrgico del mismo. Hay numerosas referencias en el teatro español a este género³, pero es nuestra intención rescatar la totalidad del estilo calderoniano, en todas sus dimensiones. Esto no es contradictorio, en ningún caso y como veremos, con el deseo de utilizar un lenguaje actual.

Respondemos así a una aparente oposición entre lo antiguo y lo moderno, lo histórico y lo eterno, que queda atravesada por un mensaje: el del amor hasta la muerte. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que éste sea el único camino posible para dar voz a acontecimientos ya mudos: es el nuestro, el que hemos elegido y en el que nos hemos visto capaces de realizar un desarrollo estético (musical, literario y dramatúrgico) unificado, acorde a los objetivos que nos veníamos planteando.

El auto sacramental tiene tres dimensiones fundamentales: teológica, litúrgica y artística. Tras la reforma protestante y la posterior contrarreforma crece en la iglesia católica la necesidad de afirmar ciertos principios básicos de la fe, entre ellos, el dogma del Corpus Christi. Todo auto sacramental contiene la

² DE PACO, Mariano. *El auto sacramental en el teatro español contemporáneo*. Separata facticia del Homenaje a José María Martínez Cachero. Oviedo, 2000.

³ Por ejemplo las obras de Ernesto Caballero: *Auto* (1992), *Rosaura, la vida es sueño mileidi* (1984). También *La cola del difunto* (1992) de Miguel Medina Vicario, que es para él “un auto premonitorio y algo sacramental”, ya que el Dios del “Personal Computer” ha sustituido al bíblico. Véase DE PACO, Mariano. *El auto sacramental en el teatro español contemporáneo*. Separata facticia del Homenaje a José María Martínez Cachero. Oviedo, 2000.

didáctica de la revelación a través del misterio de la eucaristía. En el caso de *Aqua Domine*, la adoración final del santísimo sacramento se hace carne en el propio Vicente, que figura a Cristo. El asunto de un auto sacramental siempre es el mismo (un relato, un acontecimiento y la adoración de la eucaristía) aunque con distinto argumento. El martirio de san Vicente es el acontecimiento que provoca la adoración eucarística final.

El auto sacramental tiene también un planteamiento litúrgico, es decir, que rescata el valor del lugar y del tiempo, de la forma y del orden, en el encuentro con Dios. Se convierte en un lugar litúrgico, en un rito, y ofrece al espectador un diálogo de fe, un encuentro con lo numinoso. Este término, y siguiendo a Rudolf Otto⁴ (1869-1937) en sus trabajos acerca de la divinidad, se caracteriza por tres elementos que lo constituyen y que acuña en latín: *mysterium, tremendum y fascinans*. Pero, ¿cómo hablar de algo que no puede ser enseñado ni aprendido, que es puramente experiencial? Porque este encuentro, a semejanza del *sacramentum*, es el momento por excelencia en el que el hombre tiene la posibilidad de acceder a un nivel de conciencia religiosa inexpresable, apoyada en cierta experiencia estética. Los elementos del númen (misterio, temor y fascinación) se manifiestan en características sensitivas que nos ayudan a expresar y a entender que algo es sagrado: el silencio, la oscuridad y el milagro. Haciendo presentes estas tres características logramos también hacer presente el encuentro con Dios, independientemente del lenguaje utilizado, sea más moderno o más arcaico. Musicalmente hemos optado por una corriente artística cercana a nosotros en las que se pone de manifiesto la austeridad y el silencio, recurso que utilizamos como un elemento expresivo igual que cualquier otra cita. La oscuridad se trabaja en la escenografía, haciéndola contrastar con el blanco de los trajes, la luz de cada personaje –que es la luz del númen-, que se ve inmerso en el refugio de la liturgia, del *sacramentum*, en la semioscuridad de la mística, un vacío que sólo se llena con la experiencia de lo numinoso. Por último, la manifestación del milagro la encontramos en el propio martirio, en cómo un hombre puede dar su vida no sólo

⁴ OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Editorial Alianza, 1980

por amor a sus creencias, sino también por amor a sus enemigos, y ser feliz. La música, por tanto, se verá implicada en este proceso de rescate del lugar, de la liturgia, convirtiendo la asistencia a la representación en un lugar propicio para el encuentro, para la comunicación, para el diálogo. El espectador se convierte, como lo hacía en el auto sacramental barroco, en un fiel que acude a un rito (la exposición del santísimo sacramento era real) de modo que se verifica, otorgando justificación divina, aquello de lo que se ha estado hablando alegóricamente. Por último, estas dimensiones (la teológica y la litúrgica) precisarán de una construcción artística, que se concreta mediante el texto, la escenografía, la música, el vestuario, los actores.

El auto sacramental es un género dramático que se caracteriza principalmente por el uso de alegorías. Siguiendo a Bataillon⁵, la alegoría permite no sólo justificar las excentricidades y eclecticismos artísticos, sino también representar en abstracto los tipos dramáticos de la comedia nueva. De modo que los autos sacramentales también tendrán su galán o su doncella, pero trasportando a lo divino los aspectos cotidianos. Así también permite desligarse de la experiencia real e histórica inmediata, como es el caso de la aparición del coro de santos o de la madre, cuando Vicente está a punto de morir.

Musicalmente el auto sacramental barroco hacía uso del *stile rappresentativo*, elemento germen de la ópera, para dar énfasis a ciertos fragmentos. Además de la utilización de la música para dar solemnidad o ambiente popular, a modo de banda sonora. En nuestro caso, la música no sigue esta dirección: sigue más bien una dirección que confirma el juego alegórico del género. Es el oído, la música, la que ayudará a reforzar el mensaje, haciendo uso de las alegorías, siendo conscientes –como recalca Calderón en muchos de sus autos- de “la capacidad del sentido del oído para la percepción racional y nítida de los mensajes trascendentes”.⁶

⁵ BATAILLON, M. *Ensayo de explicación del auto sacramental*. Varia lección de clásicos españoles. Madrid: Gredos, 1964

⁶ RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *Calderón*. Madrid: Síntesis, 2002, p. 143

Todas las obras seleccionadas tienen un significado místico previo claro, de modo que, al incluirla en el montaje, mantiene cierta coherencia con su destino. Los momentos de martirio de San Vicente, por ejemplo, en los que es apaleado y torturado están acompañados de citas de *Threnody for the victims of Hisoshima* (1960) de Penderecki. La primera escena, en la que el mártir se encuentra en la soledad del camino y de la muerte próxima, la obra *Threnos* (1990) de John Tavener mantiene un diálogo con el texto. También la obra de Morton Feldman, *Rothko Chapel* (1971), sirve de apoyo para la espacialización del lugar en el que finalmente muere Vicente, y en el que se encuentra con el coro de los santos. La música que escucha el gobernador Daciano, hombre rígido de leyes no es otra que la empleada en el *Ballet Mécanique* (1924), de George Antheil. Estas cuatro obras citadas a lo largo del auto sacramental mantienen el simbolismo del género a la vez que lo actualizan.

Igualmente, alegórico resulta el vestuario. Todos los personajes están invadidos por un mismo color: el blanco. La luz. Una luz que está incluso en los torturadores, que habla de que el amor de Dios se da gratuitamente a cada uno de nosotros, a pesar de nuestras faltas, “porque Cristo, por medio de san Vicente, amó a todos, especialmente a sus enemigos, quienes le torturaron hasta morir.”⁷ Encima de este blanco, cada personaje lleva sobre sí un dibujo que expresa su historia, su vida. Vicente, por ejemplo, lleva una palma de martirio, igual a la de los paneles que cierran el espacio



Diseño del traje de Vicente

⁷ Véase en el anexo: Programa de mano de “Aqua Domine”

escénico. Daciano lleva en la espalda un ojo, representado la ambición que querer verlo todo y de aterrorizar a sus súbditos.

El uso de la cita como método compositivo no sólo está presente en la música, sino también en el texto: “El texto bebe de las actas de los mártires, de los sermones de San Agustín, de un antiguo poema de Prudencio, de distintos libros de la Biblia, de Isaías, de los salmos y de alguna epístola de San Pablo”, como señala su autor en el programa de mano. Pero además de las fuentes clásicas, también hay referencias a poetas del siglo XX como Paul Celan y dramaturgos como Samuel Beckett. En esta relación entre lo antiguo y lo moderno crece la propuesta musical como espacio sonoro de *Aqua Domine*, que mezcla lenguajes y sonoridades vanguardistas y atonales, con sencillez, austeridad y silencio.

2. La música en diálogo

¿Es posible que la música no sea sólo “el relleno de huecos libres de palabra” o mero acompañamiento de la misma? Desde el principio hemos planteado la premisa fundamental de utilizar todos los lenguajes que teníamos a nuestro alcance en base a nuestro criterio, con la finalidad de rescatar y actualizar el hecho histórico del martirio de San Vicente. Es por esto que la música en ningún caso seguirá las pautas marcadas de cambios de escena o de silencios, o al menos, esta no será su razón de ser. Estará en constante diálogo con el texto, cuyas marcas dan pie al uso de la música, y en diálogo con la escena (que veremos más adelante). Por ejemplo, el recuerdo de la madre se convierte también en algo musical, a modo de *leitmotiv* wagneriano, y se concreta con la aparición de este personaje en escena. Mientras la madre está en escena, la música refuerza esta visión, pero al descubrir el engaño de la apariencia, se desvela un personaje totalmente oscuro: el demonio. La bondad maternal se torna maldad, y en su último ataque al santo se escucha el lamento por las víctimas pasadas. Este lamento (cita de Penderecki) recorre todo el martirio, simbolizando la maldad que genera todo el sufrimiento del hombre. También en el monólogo inicial, la música que le acompaña, desaparece cuando san Vicente empieza a lamentar sus primeras palabras, deseando que sus padres le hubieran enseñado a callar. Después de darse cuenta de que está sólo, se manda callar a sí mismo y se recuesta en el suelo. Será la música la que después de este silencio le haga volver a levantarse.

Dentro de la intención de hacer de la música un canal comunicativo más de la representación teatral, escogimos música aparentemente poco comunicativa, que tradicionalmente se había catalogado como alejada del público y de las emociones. Huir de una música fácilmente asociable a un sentimiento o estado de ánimo fue una prioridad. De este modo podíamos darle el significado alegórico deseado exclusivamente dentro del contexto del auto sacramental y, además, dejábamos a la subjetividad del público parte de esta interpretación. Lo no comunicativo resulta más adaptable y dialogante, ofreciendo mayores posibilidades expresivas. También en la creación del coro influye esta

contraposición entre lo comunicativo y lo no comunicativo, que desemboca en una nueva dicotomía entre lo ruidoso y lo celestial. El coro de ángeles que aparece en la tercera escena va a consolar al mártir con unas letanías, con una oración constante, cuando éste está en una mazmorra a punto de morir tras ser torturado. Esta oración que baja directamente del cielo no lo hace como un coro angelical, armonioso y uniforme, sino como la profundidad, por una parte del lamento por un hombre que muere y por otra de la alegría por un alma que se salva. También en el vestuario se aprecia esta visión de lo celestial, pues las telas que visten no son relucientes ni doradas, sino pobres, de saco. Rescatamos el valor del ruido, siguiendo a los futuristas y dadaístas, haciendo uso de él en el momento más celestial de todos, haciendo de lo santo algo cercano, natural, cotidiano..., sin perder la solemnidad que caracteriza lo numinoso. La contraposición entre lo terrenal y lo celestial queda todavía más marcada al ser la voz de una niña la que guía al coro, enfrentando el ruido con la voz blanca, lo adulto con lo inocente, para poder abarcar todo lo que se encuentra entre estos polos.

El diálogo entre los distintos aspectos artísticos que componen el montaje teatral se forjó en un trabajo interdisciplinar constante. Gracias a ello el mensaje adquiere cohesión y uniformidad, de modo que resulta más comprensible y directo para el espectador. Para desarrollar esta tarea es necesario que exista un lugar de encuentro no sólo teórico sino también temporal –los ensayos– en los que las tres visiones se expongan, se modifiquen y se vuelvan a exponer. Si estos diálogos se desarrollasen en otro lugar, dentro de un contexto menos práctico, no tendrían la misma fuerza e importancia, ya que precisarían necesariamente de una aplicación práctica a posteriori. Por eso, es importante trabajar desde abajo: probar, atreverse, intentar, proponer, modificar..., siempre intercambiando opiniones, absorbiendo ideas y propuestas de los demás. Este diálogo interno entre escenografía, texto y música, propicia el diálogo externo entre la representación y el público.

Fruto de los continuos ensayos y del trabajo con las obras escogidas para la representación, empecé a trabajar en una pequeña pieza de piano. La composición gira en torno a un acorde de quinta, acorde de sonoridad abierta, que

genera un vacío armónico (ya que no ofrece la tercera modal). Como desarrollaremos más adelante, y como hemos visto al hablar del auto sacramental como lugar de encuentro, el espacio es un elemento fundamental en la propuesta musical para nuestro auto sacramental. Como dice Dorfles⁸ cuando habla de Bruckner, el uso de quintas aisladas nos da la sensación de un espacio vacío cuando no está colmado por la tercera. Sólo en el último puente suena una tercera mayor, casi inapreciable, que abre la composición a la realidad tonal, a la bidimensionalidad armónica, al aquí y al ahora. El espacio que genera el acorde se va llenando de una melodía sencilla y fragmentada, compuesta por cuatro frases irregulares, que se repiten en distintos registros y bajo distintos patrones.

Esta composición está asociada a la figura de la madre del santo. Una misma música que aparece en dos momentos: cuando el demonio intenta tentar a Vicente bajo la apariencia de su madre y cuando, a punto de morir en la mazmorra, aparece su madre real. La contraposición entre la vida y la muerte se junta en estos momentos y el hecho de que la música sea la misma ofrece al espectador una visión abierta de este acontecimiento, es decir, una visión que une el dolor y el amor, la esperanza y la tentación, dejando que el espectador tenga parte en la interpretación del acontecimiento y que entre en diálogo con aquello que está viendo y oyendo. No se trata de una asociación directa de música-concepto: es más bien una asociación música-persona. Utilizando la misma música para unos acontecimientos tan contrapuestos, ayudamos a comprender al espectador que tanto la tentación como el consuelo (ambos representados por la madre, pero con actrices distintas) no son personajes figurativos –es decir, que la madre aparezca en la mazmorra no significa que estuviera allí realmente- sino alegóricamente. El punto de unión es la memoria de la madre, y con ella, su música. Esto queda reflejado también en el vestuario: ambas actrices llevan la misma túnica-kimono.

⁸ DORFLES, Gillo. *El devenir de las Artes*. Breviarios. Fondo de Cultura Económica: México, 1993, p. 144

3. La música como espacio sonoro.

Tradicionalmente a la música se le ha dado una cualidad temporal más que espacial. Es un arte del tiempo, del transcurrir de las notas, que es continuo y que nunca se repite. Pero es también el tiempo que pasa, es decir, el momento histórico, personal, cotidiano..., que vive el espectador y que influye notablemente en su percepción de la música. Ya hemos hablado de esta intención de actualización, de vivenciar el momento. Podría parecer apropiado llegados a este punto, la apuesta por una música en directo que incide de manera más profunda en el espectador y que otorga una visión muy distinta del hecho musical. Pero el juego alegórico, la necesidad de adaptación constante a los actores, y el contexto teatral, hacen inviable esta opción. No pretendemos realzar la música sobre las demás artes: ésta tiene su sitio y está en relación con la escena (el lugar, el espacio) y con el texto. La combinación de los tres elementos en su justa medida realzará el producto final, y toda intención de resaltar por encima de los demás no hará sino empeorar y perjudicar el resultado artístico global. El tiempo que pasa no es sólo el musical, sino también el textual y el escénico.

La música también es, como veíamos, un espacio que ocupa: además de la cualidad temporal tiene también una cualidad espacial. El lugar donde suena influye directamente en la música, en cómo es escuchada por el oyente. Esto es algo que ya se ha tenido en cuenta muchos siglos atrás. Por poner algún ejemplo, nombrar los *cori spezzati* de la basílica de San Marcos en Venecia que se distribuían por todo el recinto para dar una sensación de espacialidad, o el interés por la acústica de las salas, los órganos barrocos, etc. Pero este reconocimiento del lugar es algo que, como ha venido siendo habitual en la clasificación de las artes, se ha presentado de manera estanca y separada. No podemos obviar que el sonido y el lugar tienen una relación indisoluble que genera posibilidades expresivas y creativas. En esta vertiente, han sido muchos artistas los que han potenciado esta relación, haciendo del lugar un instrumento más, como es el caso de Paul Panhuysen y su *Long Strings Installations*, montajes que realizó desde 1974 en los que colocaba largas cuerdas metálicas en distintos espacios arquitectónicos, que

luego hacía sonar de diferentes maneras: percutiendo, frotando, rasgando. De esta manera el oyente adquiriría “una percepción nueva del lugar gracias al sonido”⁹. Esta es la primera definición que se da de instalación sonora, por Max Neuhaus, y aunque no es nuestra pretensión clasificar la propuesta musical del auto sacramental como tal, es una herramienta útil para entender mejor la dirección de nuestras intenciones.

La instalación sonora también ha hecho hincapié en el oyente como elemento modificador y creativo. No sólo se tiene en cuenta al espectador como elemento acústico que modifica la percepción sonora y las características acústicas de la sala, sino también como elemento creativo cuya acción interviene directamente sobre el resultado artístico, de modo que “el espectador en su propio proceso generador de la obra, pasa a formar parte de la obra –sin saberlo– concebida por el autor”¹⁰. Los avances tecnológicos permiten que la participación del oyente que transcurre sea directa, como por ejemplo la obra de Jose Antonio Orts *Blanco Ostinato* (1997), que utiliza células fotoconductoras que traducen la luz y la incidencia del espectador que pasa en sonido. Estas tres características que hemos visto caracterizan lo que es una instalación sonora: el tiempo que pasa, el espacio que ocupa y el oyente que transcurre. En nuestro caso, el tiempo que pasa como hecho histórico es el que nos mueve a realizar el montaje teatral, la palabra que se actualiza, que se hace acción, se hace carne; el hecho histórico del martirio de san Vicente que se muestra a los espectadores en otro momento histórico concreto. Espectadores que están, que pasan un tiempo determinado viendo y escuchando, que se implican o no con lo que ven y oyen; personas que son posibles recipientes de un mensaje. Y entre el acontecimiento y el espectador, el lugar, el espacio que ambos ocupan.

Entonces, ¿por qué hacemos una propuesta de *espacio* sonoro y no de *instalación*? Porque es el espacio el elemento de unión en el que podemos

⁹ MAX NEUHAUS. Citado por: MOLINA, Miguel. El arte sonoro. *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*. Valencia: PUB & Rivera Ed., 2008

¹⁰ MOLINA ALARCÓN, Miguel. “El arte sonoro”. *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*. Valencia: PUB & Rivera Ed., 2008

intervenir de manera directa mediante la música, es el lugar de relación entre la obra y el espectador. No es una intervención únicamente espacial en el sentido que veíamos antes, es decir, incidiendo en elementos de la arquitectura o creando efectos estereofónicos de movimientos de sonidos, etcétera. Es una relación con el lugar, con el momento. La música (al igual que el texto, el vestuario y la escenografía) establece relaciones con el espacio que ocupa. Por similitud, podríamos hablar también de espacio textual y de espacio escénico.

Es importante ver qué relaciones establece nuestra propuesta musical con la propuesta escénica y de vestuario. El diseño escenográfico se basa en la utilización del blanco como elemento común que inunda todo. Es el blanco de la luz y el amor que, aunque resulte un escándalo, está presente en todo el vestuario de los personajes, como hemos visto al hablar de las alegorías. También los paneles que cierran el espacio escénico tienen este blanco como color fundamental. En la música, es el silencio el elemento que todos los personajes viven en sus intervenciones. Para todos hay un momento de silencio, de presencia de Dios, en el que todo es claridad. La aparición del demonio, oculto bajo la apariencia de la madre del santo, es dulce y armoniosa, pero cuando sale a la luz el engaño ya no hay música, hasta que vuelve con toda su furia a atacar al mártir. Igualmente, cuando el anciano obispo Valero descubre que con quien está hablando es con Cristo, la música ya ha desaparecido.

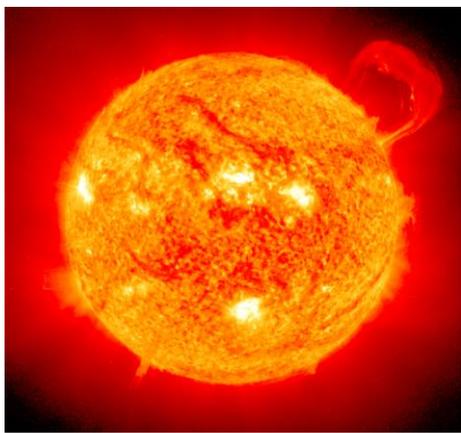
Apreciamos en el diseño escenográfico cierto tono oriental. Esto nos permite por una parte, alejar la acción a un tiempo histórico indefinido (aunque sí a una zona geográfica), de modo que adquiere una atemporalidad eterna, es decir, el espectador, al no saber con exactitud dónde transcurre la acción, ni cuándo, está más abierto a tener una visión trascendente de aquello que ve. Por otra parte, el aspecto oriental impregna la escena de exotismo y fascinación. Esto también se produce con la música: no sólo al emplear música aparentemente no comunicativa –como habíamos comentado anteriormente–, sino también al usar en la composición *opus* una armonía vacía, atemporal, sin modalidad.

El juego alegórico del auto sacramental se mantiene, además del vestuario y en los paneles, en las proyecciones que describen cada escena. No son representaciones de lugares, sino que actúan como descriptoras de la escena y como trasmisoras de la profundidad de los hechos.



Fotografía primera escena

La primera escena, en la que el santo está en un camino a las afueras de la ciudad, es una foto de ramas secas en las que no se aprecia ningún horizonte. Esta imagen no sólo habla de la aridez del camino, de la sequedad y de la falta de vida en la que se encuentra. También habla de la situación de soledad en la que se encuentra el mártir, para él no hay un horizonte a la vista, no hay esperanza. Es el momento en el que sus pensamientos van y vienen (igual que la música), se entrelazan, se cruzan, como las ramas de la imagen.



Fotografía segunda escena

La segunda escena tiene una imagen cósmica: el sol, centro de nuestro sistema. Es el universo entero el que escucha el testimonio de fe de Vicente, por eso, durante la escena no se escucha nada, tan sólo las declaraciones del gobernador y del mártir, que darán final a la vida del último. Esta imagen del sol también representa la virulencia de los hechos que están aconteciendo, la ira de Daciano y su poder como gobernador, que le hace sentirse centro y dueño del mundo.

La cerámica de la tercera imagen hace alusión al suelo de vasijas rotas en el que fue encerrado san Vicente, pero también a la pobreza y a la fragilidad de la vida, recordando las palabras de san Pablo: “llevamos este tesoro en vasos de

barro”. Esta fragilidad está presente en algunos de los fragmentos de música que se escuchan durante esta escena, una música tenue y aguda, que apenas es perceptible.



Fotografía tercera escena: calabozo

Por último, se proyecta la imagen de un gran árbol como en un huerto, que hace referencia a aquel lugar en el que María Magdalena se encuentra con Cristo resucitado. También Valero se encuentra con él en este lugar, un lugar amigo al que volver, en el que la gloria de Dios se manifiesta. Musicalmente volvemos al inicio de la representación, haciendo historia de lo sucedido a la luz del resucitado. La conversación de Valero con Cristo habla de la salvación de Vicente, de cómo ha estado acompañado desde el inicio del martirio:

“Cristo: Valero, ¿me crees si te digo que Vicente ha yacido en un lecho de amor, que su carne no ha padecido a pesar de estar toda ella llagada, que vive ya conmigo, a pesar de estar su cuerpo bajo el mar?”¹¹.



Fotografía cuarta escena

¹¹ GARCÍA-RAMOS, David. *Aqua Domine*, 2011. Obra inédita

4. Propuesta musical como espacio sonoro para “Aqua, Domime”

Como hemos desarrollado, la propuesta musical para el auto sacramental “Aqua, Domime”, está impregnada por una idea fundamental: crear en el espacio habitado durante la representación (tiempo y lugar) una sonoridad propicia para el encuentro con el hecho martirial de san Vicente -y, en consecuencia, con el amor de Dios- en diálogo con el texto y la escena. Para ello hemos trabajado con citas de otros autores y con una composición propia que nos han permitido establecer vínculos que diesen homogeneidad al resultado artístico. Todo lo expuesto anteriormente tiene una aplicación práctica en cada fragmento musical utilizado.



Entrada de los actores

La representación comienza con un fragmento de la obra *Rothko Chapel* (1971), que Morton Feldman que escribió para esa capilla, construida en Houston en 1971 por John y Dominique de Menil, con cuadros del ruso Mark Rothko, emigrado a los Estados Unidos. Es una capilla independiente, no confesional, abierta a todas las personas. Lo sagrado y lo universal (lo sagrado está presente en todas las culturas, ya sea en relación con la música o no, la trascendencia es un elemento característico del ser humano)¹² se concretan por medio de la música en un espacio, en nuestra representación teatral; al hacer sonar una música para un lugar sagrado, convertimos a ese lugar en sagrado también. Por eso los actores entran en procesión, con la solemnidad de una liturgia, porque lo que se va a producir en el escenario no es sólo una declamación de un texto o una escucha de un concierto: es un rito, con una forma y un orden concretos. La utilización de esta música está en función de convertir el lugar de la representación en un lugar santo, apto para la liturgia y el sacramento. El fragmento escogido también atiende al criterio del

¹² MARTI, Josep. “Tierra: Los mitos y la música.” En ARDÉVOL, E. y MUNILLA, G. (coord.) *Antropología de la religión. Una aproximación interdisciplinar a las religiones antiguas y contemporáneas*. Editorial UOC Barcelona 2003

silencio en relación a la oscuridad. Podríamos haber puesto en este momento algo más reconocible como sacro: un motete de Victoria, o unos cantos ortodoxos, o un himno gregoriano. Pero la austeridad del fragmento, con pequeños trazos melódicos inspirados como si fueran oraciones, hace de esta pieza la mejor elección. Durante esta procesión inicial el teatro está a oscuras, tan sólo se ve la proyección de la primera imagen, que alerta de los acontecimientos que le sobrevienen al santo. Se unen en este momento los tres elementos sensibles que hablan del númen: oscuridad, con el teatro sin luz; silencio, con la música austera a un volumen reducido; y milagro, con la proyección de la primera escena en la que comenzará el relato del martirio. La música, en relación con el resto de elementos dramáticos, crea un espacio sonoro sacro, invitando al espectador a entrar en la liturgia.

La segunda pieza que se escucha es *Threnos* (1990) de John Tavener. Vicente es el último en la procesión, como en las procesiones del Corpus Christi en las que la custodia recoge y finaliza el acto. La música de este fragmento pretende fusionarse con el texto y con la escena de manera especial. Toda esta primera intervención de Vicente, a modo de lamento, sediento y cansado del camino, habla de las angustias que sufre, expone todos sus pensamientos, incluso los más dolorosos y profundos:



Escena 1: Vicente en el camino

“La palabra me ha perdido,
si hubiera nacido mudo:
¡si mi padre hubiera callado mis primeros balbuceos!
¡Si mi madre me hubiera enseñado a callar, a callar,
a dejar que los demás hablen,
a guardar piadosamente en el corazón todas estas
cosas,
como pastor de palabras...!
Pero la palabra dicha, y dicha ante el enemigo,
esa Palabra me ha condenado...
¿y si hubiera callado?
El anciano farfullaba, ¿por qué no he de farfullar yo?”

Constantemente el mártir pide agua, es una petición que recorre todo el texto. Esta sequedad se traduce en una falta de acompañamiento armónico en la obra que se escucha. Es un cello solo que va realizando pequeñas frases, como si también pidiera agua para Vicente. El hecho de que sea un instrumento grave reafirma la gravedad, valga la redundancia, de la situación en la que se encuentra. La música que el espectador escucha genera en él una sensación de soledad y de angustia que acompaña el discurso. Además, los silencios que tiene la pieza crean en el oyente el efecto de vacío del que habla Vicente, que en su soledad no encuentra más que una soga, una música que no sabes cuándo acaba, en la que no ves un final. Uno de los momentos fundamentales de este diálogo entre música y texto es cuando Vicente, después de lamentar sus primeras palabras, se da cuenta de que está solo y que nadie puede oírle. La música lleva ya unos segundos apagada, pero es en este momento en el que el espectador se da cuenta del silencio, Vicente se calla y se recuesta en el suelo. El espacio se llena del silencio, reforzando la dureza del momento. Sólo cuando vuelve la música a resurgir, el santo se incorpora y se dirige a Dios, a quien escuchó en su corazón en un silencio parecido hace tiempo:

“«¡A ti te llamo! ¡Escúchame!...»

(...)

Porque aquella llamada aquí en este camino,
aquella llamada no tuvo eco,
no rebotó en las lejanas montañas
y no fue devuelta por las profundidades del mar,
aquella llamada tuvo el solo eco de mi corazón,
un eco que llega hasta hoy...”

Un eco que ha podido escucharse en la sala, gracias al silencio generado. Además, esta pieza es la única que se escucha entera, no sólo porque el tiempo del discurso lo permite, sino porque simboliza la totalidad de la persona de Vicente, con sus angustias y sufrimientos, sus altos y bajos, reflejando la humanidad del santo.



Escena 1: entrada del demonio y tentación

En medio de este monólogo, Vicente comienza a acordarse de su madre y la música –que había dejado de sonar poco antes- cambia radicalmente: una lluvia de notas cae sobre la sala, es aquí donde introducimos nuestra pieza *Opus n° I Aqua Domine* (2011), realizada en paralelo a los preparativos de esta representación. Es la respuesta a las plegarias del santo, que está totalmente agotado y vulnerable. La música, basada en un acorde de quinta justa, crea un vacío (como hemos visto anteriormente, por la falta de la tercera modal) y una inestabilidad armónica que refleja la fragilidad de la escena. Esto contrasta con la rigidez del personaje que entra, pero concuerda con la desconfianza que genera, sobre todo cuando se cubre la cabeza para acercarse a Vicente. La música tiene una misma melodía que se repite en tres ocasiones; cada vez que lo hace se endurece la sonoridad, igual que los acontecimientos. Este es un espacio ambiguo, en el que el espectador no tiene lugares o referencias claras donde agarrarse. Solo cuando Vicente habla del silencio de su madre, la música deja de sonar, y el engaño empieza a descubrirse. Engaño que termina con las palabras tajantes del santo:

“Haz lo que quieras ahora que te conozco
como conoce el día a la noche y la noche al día,
como mi carne conoce la corrupción y el gusano,
pero no te temo,”

Esta incertidumbre semiológica se acentúa con la eliminación de la proyección (que se ha producido cuando aparece el demonio en escena), uniendo las tres facetas artísticas del montaje en una misma dirección.



Escena 1: ataque del demonio

Después de un último diálogo entre el demonio y el santo en el que Vicente ha quedado seriamente perjudicado, el primero parece que desaparece, pero acaba volviendo con toda su fuerza. En este momento suena una cita de *Threnody for the victims of Hiroshima* (1960) de Krzysztof Penderecki. Es el principio de la obra del compositor, que expresa muy bien el momento que se está viviendo. Por una parte, la indeterminación de la altura del sonido produce una sensación opaca, de conglomerado sonoro que simboliza la naturaleza de la maldad en la que nada es claro ni nítido. Por otra, es la primera vez en la que el volumen de la música alcanza un máximo, envolviendo al espectador en esta masa, generando una sensación de invasión del espacio. Poco a poco, la música empieza a cambiar y dos hombres apalean a Vicente; los golpes de la música acompañan estos momentos. La escena se ha quedado a oscuras, enfatizando la sensación de vacío y de dolor. Acaba con un golpe seco, en el que vuelve a iluminarse la escena y aparece el santo como un *ecce hommo* a punto de ser juzgado.

Para esta cita de Penderecki (como para la próxima del mismo autor) ha sido necesario hacer cortes y uniones en la obra original. De este modo seleccionamos los fragmentos más interesantes a nivel expresivo que puedan realzar lo que se está viendo. También es importante destacar que las pistas, a pesar de estar preparadas con antelación, necesitan de una comunicación en directo. Es decir, como los actores –a pesar de los ensayos- pueden hacer variaciones de tiempo en la actuación, es necesario que la persona responsable de la música sea capaz de acoplarse a los tiempos escenográficos únicos en cada representación.



Escena 2: diálogo con Daciano

El siguiente fragmento se utiliza para abrir las puertas al palacio del gobernador Daciano. Para esta cita, hemos realizado un efecto de puerta que se abre y se cierra, solapando un *fade in* y un *fade out*. La música escogida es la compuesta por George Antheil para el *Ballet Mecanique* (1924) de Fernand Leger y Dudley Murphy. La rigidez y severidad del gobernador concuerdan a la perfección con la música, además de añadir la paradoja (de la que hablan Vicente y Daciano) de que las leyes humanas acaban por robar la libertad al hombre, convirtiéndolo en una marioneta, en un ballet mecánico.

“Vicente:

Ser ciudadano... Vivir en la ciudad y acatar las normas.

Otra vez la ley... Pero yo no quiero abolir la ley, no lo entiendes...

¡Conozco otra ley que da sentido pleno y supera toda ley humana, todas tus leyes!

Tú esta ley ni la quieres ni la vas a escuchar.

Ya te has hecho a tus leyes y no puedes renunciar a ellas.

¡Al final son ellas las que te han hecho!”



Escena 2: ataque de ira de Daciano

Esta escena acaba con el gobernador en un ataque de ira que manda torturar a Vicente. La música que se escucha es otra cita de la misma obra de Penderecki que ya habíamos utilizado, en la que se produce un evento similar, aunque en esta ocasión se termina con la escena totalmente a oscuras, en un golpe simultáneo en el que cae el actor, termina la música y se apagan las luces.



Escena 3: coro de santos

Comienza así uno de los momentos en los que las características sensibles del numen están más presentes: es la parte central del relato, en la que Vicente va a morir en un lecho de amor, arropado por los santos y por su madre. Se entra claramente en un nuevo espacio, el de lo sagrado, en el que la música se materializa en los personajes. Los santos crearán, como ya hemos detallado anteriormente, una nube de plegarias que consuelan al santo, que acaba por entregar su vida al Padre. La materialización de lo sagrado hemos querido que fuese lo menos celestial posible, evitando las imágenes clásicas de lo angelical. De este modo, y resaltando los elementos característicos de lo numinoso, creamos un espacio que habla de lo divino de manera sensible, no explícita. No nos importa que el espectador no entienda del todo que son los santos los que consuelan a Vicente, lo importante aquí es resaltar el valor del sacrificio, en una austeridad semiológica. Por eso también, después de la nube de plegarias de los santos, se escucha en un volumen casi imperceptible, otro fragmento de *Rothko Chapel* de Feldman, espacializando al espectador nuevamente en la capilla, que no deja de ser un calabozo lleno de vasijas de barro rotas, como expresa la

diapositiva. Vicente es siempre consciente de su fragilidad como vasija, que en estos momentos está a punto de romperse.

Cuando Vicente entrega su vida y muere, los santos le sostienen y le recogen. Entonces vuelve a sonar el recuerdo de su madre que, a modo de bálsamo mortuario, va a curar las heridas de su hijo. La música es la misma, pero adquiere un significado totalmente distinto. El mismo vacío que antes expresaba incertidumbre por la actuación del demonio, ahora habla del hueco en el corazón de una madre, en el que van a recostar a su hijo. Este baile de significaciones pone de manifiesto las capacidades comunicativas de la música - independientemente de su estilo- que no tiene significados unívocos ni determinados, sino que es abierta y libre. Tanto la vida como la muerte pueden estar acompañadas de una misma música, que es la persona, en este caso, la madre.



Escena 3: Enola, madre de Vicente, consolando a su hijo

Esta misma idea se pone de manifiesto una vez más al utilizar la música que al principio acompañaba a Vicente (la obra *Threnos* de John Tavener), para hacer presente al santo en el momento en que su amigo, el anciano obispo Valero, vuelve a caminar por donde ha pasado el ya mártir. El árbol de la diapositiva hace pensar en un lugar distinto pero lleno de la presencia de Vicente, de la música de Vicente. Sólo cuando aparece en escena uno que es más que Vicente, Cristo (cuando Valero se da cuenta de que habla con él), la música desaparece. De este modo desvinculamos la unión física de la persona del mártir con la persona de Cristo (que son el mismo actor), que es eterna y a la que no añadimos nada. Es

Cristo el que aparece en la persona de Vicente, no al revés. Tenemos aquí la adoración eucarística final de los autos sacramentales, en los que el santísimo sacramento culminaba la representación teatral y verificaba todo lo que allí se había expuesto.



Escena 4: Valero en el camino se encuentra con Cristo resucitado

Conclusiones

Después de tantos años en el conservatorio, escuchando hablar de compositores e interpretando sus obras, viendo cómo se elevaba a la altura de los inspirados a aquellos que jugaban con la música, la primera reacción ante la propuesta de David García-Ramos fue la perplejidad. Componer la música para un auto sacramental. Desde luego, no era un encargo cualquiera. Parecía una locura más de un amigo con el que desde hacía tiempo compartía la afición y la acción por y en el teatro. Pero era real. Teníamos tres meses para prepararlo y él daba por supuesto que aceptaría; y lo hice, pero no como se pensaba.

Siempre me he considerado una persona con poca creatividad, me he pensado más como artesana que como artista. Muchas veces he puesto en serias dudas mi carrera profesional: tenía habilidades musicales pero no genio, ni talento..., si alguien puede decir con exactitud qué significan esas palabras. Sencillamente, no destacaba, no era buena. ¿Para qué emplear el tiempo en algo en lo que sólo llegaré a ser mediocre? Tocaba bien el piano, pero ni disfrutaba y necesitaba hacerlo. La presión de la perfección y la exigencia personal mermaba mi valentía y mi voluntad. Ni si quiera cuando cursé una optativa de fundamentos de composición llegué a terminar algo. Quedarme en un segundo plano era más seguro y más cobarde. Sobre todo más seguro. Acabé el grado medio de piano con grandes esfuerzos y logré un cinco como nota final. Pero descubrí la historia, la armonía, el análisis..., era curioso, pero no quería dejar la música, a pesar de todo, no me veía dedicándome a otra cosa.

Por todo esto, cuando se me propuso el proyecto, todos los fantasmas de este reciente pasado dijeron no al unísono. -La creatividad llama cuando quiere-, me dijo David, pero le dije: -yo no tengo de eso-. Así que propuse trabajar, como había visto en el texto, con citas. De este modo nos pusimos manos a la obra.

Desde el principio había una intención de actualizar, de rescatar y poner de relieve el hecho martirial de san Vicente. Actualizar suponía utilizar lenguajes y

medios cercanos a nosotros. La primera búsqueda de material fue intensa, pero se facilitó gracias a la asignatura de máster que por entonces cursaba. Como resultado de ello hice una elección de repertorio que se adecuaba a las necesidades formales y creativas que nos habíamos planteado: posibilidades alegóricas, misticismo y cercanía.

Pero no era el repertorio la tarea más difícil. Hacer de la música algo más que un simple relleno era mi principal preocupación. Los ensayos se convirtieron en mi despacho, y la comunicación con el resto del equipo artístico y con los actores en tinta y papel. Mientras los actores ensayaban yo escuchaba la música, buscando marcas en el texto que indicasen los cambios musicales. El resultado de esto se aprecia en muchos lugares de la representación, como hemos visto en la memoria. A pesar de las dificultades, creo que este ha sido un objetivo alcanzado, que se ha ido verificando más según hacíamos más representaciones. Es importante apostar por los deseos que tenemos al iniciar un proyecto artístico y no dejarse vencer fácilmente por los vientos contrarios. De este modo, el resultado final es mucho más coherente y fructífero, realzando la música no como un simple acompañamiento ni como una enfatización de lo que se ve (como una banda sonora). La propuesta musical como espacio sonoro para *Aqua Domine* es una puerta a posibilidades expresivas de interacción de las artes en las que el conjunto, el resultado final, es lo primordial. Trabajando en profundidad por separado y desde la humildad en equipo, el resultado es homogéneo y total. Al haber apostado por “una puesta en escena sumamente austera en la que la economía semiológica permite dar relieve a cada uno de los signos”¹³, el mensaje es más claro y directo.

Como resultado del trabajo con las citas, está *opus n°1 Aqua Domine*, pequeña pieza que compuse como alegoría de la madre del santo. La posibilidad

¹³ KOWZAN, Tadeusz. *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. URL: http://humanidades.uprrp.edu/smjeg/reserva/eshi8701/ESHI_8701_Gelpi_Signo_del_teatro.pdf [consultado: 15/08/2011]

de grabar esta pieza la tuve en una asignatura del máster, que hizo realmente posible que incluyese esta obra en el montaje teatral a escasas dos semanas del estreno. Los miedos quedan superados, pero siguen ahí. El esfuerzo de exponerse a los demás es continuo –no sólo en el plano artístico- y requiere de una valentía especial. Dejar de hacer algo bueno por miedo es más vanidoso que hacerlo por vanidad. Para exponer lo creativo es necesaria la valentía de los humildes.

A la hora de hacer un auto sacramental nos planteábamos tres dimensiones fundamentales a tener en cuenta: teológica, litúrgica y artística. En la teológica hemos abordado el misterio de la donación, el milagro del martirio, el sacrificio del hijo por todos los hombres en el relato martirial de san Vicente. En la litúrgica, de rescate del lugar, hemos hecho de la representación un lugar para el encuentro con la divinidad, utilizando música e impresiones estéticas relacionadas con el numen (el silencio, la oscuridad y el milagro). En la artística hemos cuidado al máximo los detalles escenográficos, textuales y musicales, trabajando en equipo para un desarrollo estético unificado y homogéneo, dentro de un lenguaje contemporáneo. La contraposición histórico versus eterno se manifiesta con una puesta en escena atemporal para un relato histórico, rescatando y poniendo en actualidad un hecho pasado.

Hemos establecido relaciones directas entre el texto, la música y la escenografía, guiándonos mutuamente para obtener un discurso entrelazado, en el que cada elemento tiene su papel, pero siempre en función del resultado final. Mediante este estilo de trabajo interdisciplinar obtenemos un resultado mucho más homogéneo, para el cual es necesario la humildad y la sencillez de la comunión. Establecemos paralelismos directos entre los distintos elementos escenográficos sin que sea algo evidente y explícito, pero con la preocupación constante de hacer un montaje que transmita un único mensaje: el del amor hasta la muerte, y lo que es más sorprendente, morir por amor a tu enemigo. Esto es lo que nos une en nuestras diferencias y lo que permite que podamos entendernos y trabajar juntos, sin luchas de egos ni pretensiones personales.

También nos planteábamos la posibilidad de hacer de un lenguaje aparentemente no comunicativo, un canal de comunicación con el público que, en algunas ocasiones, han preguntado al finalizar la representación acerca de la música utilizada. Una música que muy difícilmente comprarían en una tienda de discos. Es posible, por tanto, hacer de un hecho inicialmente no comunicativo (o al menos así establecido por el saber popular) un medio de expresión válido para cualquier público.

La propuesta musical la quisimos acuñar como espacio sonoro, para expresar el deseo de hacer de la representación un lugar litúrgico, de encuentro, dándole a la música un sentido y un espacio. Hemos utilizado la música para generar sensaciones ambientales que permitan al espectador entrar en la representación, que ayuden a situarse en un espacio concreto, con unas sensaciones concretas. Para la música no hay diferencias entre actor y espectador, entre escenario y patio de butacas, ya que llena todo el lugar teatral. Esto no es posible sin la ayuda del texto y de la escena, que son parte fundamental de esta espacialización. Nos preguntábamos, ¿es posible que la música no sea sólo “el relleno de huecos libres de palabra” o mero acompañamiento de la misma? Creemos, a la luz de la puesta en práctica del proyecto, que es posible utilizar la música de manera espacial, sin necesidad de recurrir a efectos auditivos. Si se consigue una buena fusión de los elementos teatrales logramos un espacio propicio para la escucha, no sólo un espacio sonoro, sino también textual y escenográfico.

Es cierto que, en el intento de vaciar históricamente el hecho martirial de san Vicente, hemos desarrollado una propuesta escénica notadamente oriental: el vestuario, la escenografía, la música... También podemos observar que, aunque creemos que el objetivo de espacialidad ha sido alcanzado, las posibilidades expresivas que ofrecen las nuevas tecnologías en cuanto a espacialidad hubiesen sido muy fructíferas de haberlas dominado. Este es un campo que queda abierto para nuevos proyectos. Esperamos que esta pequeña aportación ayude a revalorizar la música y a atreverse a hacer de ella un uso libre y valiente.

Bibliografía

- BATAILLON, M. *Ensayo de explicación del auto sacramental*. Varia lección de clásicos españoles. Madrid: Gredos, 1964.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Autos sacramentales alegóricos y historiales*. Madrid: Imprenta Manuel Ruiz de Murga, 1717.
- CILVETI, Ángel L. "El auto sacramental de Calderón y la continuidad cultural". Separata facticia de la *Revista "Letras de Deusto"* Núm. 76. Universidad de Deusto, 1997.
- DE PACO, Mariano. *El auto sacramental en el teatro español contemporáneo*. Separata facticia del Homenaje a José María Martínez Cachero. Oviedo, 2000.
- DE PACO, Mariano. "El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano", en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro: Colección Corral de Comedias. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001,
- DORFLES, Gillo. *El devenir de las Artes*. Breviarios. México: Fondo de Cultura Económica, 1993
- GROUT, D. y PALISCA, C. *Historia de la música occidental I*. Madrid: Alianza Musica, 2005.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Investigación autobiográfica y cambio social*. Barcelona: Octaedro. 2011.
- KOWZAN, Tadeusz. *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. URL:

http://humanidades.uprrp.edu/smjeg/reserva/eshi8701/ESHI_8701_Gelpi_Signo_d_el_teatro.pdf [consultado: 15/08/2011]

- MACONIE, Robin. *La música como concepto*. Barcelona: El Acantilado, 2007

- MARTÍ, Josep. “Tierra. Los mitos y la música”. *Antropología de la religión. Una aproximación interdisciplinar a las religiones antiguas y contemporáneas*. Barcelona: Editorial UOC, 2003

- MOLINA, Miguel. “El arte sonoro”. *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*. Valencia: PUB & Rivera Ed., 2008

- OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Editorial Alianza. 1980

- RODRÍGUEZ, Rosa. “La postmodernidad musical”. *Contrastes*. URL: <http://www.uv.es/fores/contrastes/cinco/rodriguez.html> [Consultado: 27/08/11]

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *Calderón*. Madrid: Síntesis, 2002

- SOURIAU, Etienne. *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica, México

- WAGNER, Richard. *La Obra del Arte del Futuro*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007.

- ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. “Investigar desde la práctica artística”. *Libro de actas del 1er Congreso Internacional de Investigación en Música*. Coord. Vicente Pastor, Valencia: 2010.

Opus n°1 Aqua Domine

Lidia Aguilera

Muy lento

p Utilizar estas notas libremente, como gotas

Nota a nota, expresivo

rit. 8va

Más rápido y rítmico

12 (8va)

Utilizar estas notas libremente, más rápido, como un glissando.

rit. *f* 8va

2

Musical notation for measures 22-24. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). Measure 22 features a melodic line in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. Measure 23 continues the melodic line with a dotted quarter note and eighth notes. Measure 24 shows a melodic line with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass line with quarter notes.

Musical notation for measures 25-26. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). Measure 25 features a melodic line in the treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass line with quarter notes. Measure 26 features a melodic line in the treble staff with a dotted quarter note and eighth notes, and a bass line with quarter notes. A *rit.* (ritardando) marking is present above the bass staff in measure 25.

Anexo: Contenido DVD-Vídeo

Grabación, en el día del estreno, del auto sacramental *Aqua, Domine* sobre el martirio de San Vicente Mártir, escrita por David García-Ramos, del 31 de Enero de 2011 en el campus Santa Úrsula de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

Reparto:

Vicente:	Miguel Serrano
Mujer-demonio:	Teresa Viché
Daciano:	Juan Gomis
Enola:	Agripina Martínez
Valero:	Alejandro Sánchez
Coro:	Pablo Serrano
	Pablo Sotés
	Julia Benlloch
	Maria José Alfonso
	Juan Tudela
	David Campos
	Ester Beltrán
	Teresa Gomis

Dirección: David García-Ramos

Escenografía: Eduardo Piquer

Espacio sonoro: Lidia Aguilera

Iluminación: Lucas Aguilera

Vestuario: Ana Mir

Grabación a cargo del Servicio Audiovisual Diocesano.

Anexo: Contenido CD-Audio

Cortes realizados para el espacio sonoro de *Aqua Domine*:

Pista 01: Entrada. *Rothko Chapel* de Morton Feldman

Pista 02: Camino Vicente. *Threnos* de John Tavener

Pista 03: Madre. *Opus n°1 Aqua Domine* de Lidia Aguilera¹⁴

Pista 04: Demonio. *Threnody for the victims of Hiroshima* de Krzysztof Penderecki.

Pista 05: Daciano. *Ballet Mecanique* de George Antheil

Pista 06: Basta y paliza. *Threnody for the victims of Hiroshima* de Krzysztof Penderecki.

Pista 07: Coro. *Rothko Chapel* de Morton Feldman

Además también incluye el programa de mano, el diseño escenográfico de Eduardo Piquer y el texto completo del auto sacramental de David García-Ramos.

¹⁴ Grabada el 28/01/2011 en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia. Interpretada por Lidia Aguilera.

Anexo: Sobre Aqua Domine, por Eduardo Piquer.

Justo en el tiempo en que David García-Ramos me planteó el trabajo de diseño de producción de Aqua Domine, tenía sobre la mesa de mi despacho las actas de los mártires. Creo que llevaba ya leído hasta el martirio del obispo de Esmirna, san Policarpo. Hubo, de entre todo lo que había leído hasta el momento, una cosa que me llamó la atención. No recuerdo quién era, pero avisaba a los fervorosos de que no se emocionasen demasiado ante el testimonio de los que eran detenidos por ser cristianos hasta el punto de presentarse ellos mismos a las autoridades romanas y entregarse voluntariamente en solidaridad con sus compañeros. La razón era interesante: los que intentaban huir para sobrevivir eran los que proclamaban la fe en los interrogatorios y aceptaban las torturas y las ejecuciones. Pero los que iban de héroes, de santos, acababan apostatando ante las amenazas de los gobernadores. Creo que la causa de esto era sencilla, los primeros conocían a Jesucristo y el resto no eran más que personas religiosas.

Cuando leí el libreto de Aqua Domine, vi que en el texto predominaba un tono interrogativo, el famoso Elí, Elí, lamá sabactaní? Eso era lo que me enganchaba de esta obra, su humanidad, hasta cierto punto incluso viril en la actitud de Vicente cuando se ve arrastrado de camino a la casa de Daciano. “El anciano farfullaba, ¿por qué no he de farfullar yo?” esto se lo grita san Vicente a Dios en pleno rostro. Ese grito evocaba muchas situaciones donde la fe era verdadera, como el profeta que va de camino a su misión amargado y con el ánimo enardecido. De todas formas, dudo mucho que se le pueda hacer entender a alguien qué es en definitiva un mártir a no ser que lo vea con sus propios ojos.

Me hice muchas preguntas a raíz del contenido de la obra y mientras asistía a los ensayos para intentar decidir qué tipo de estética era adecuada. Me preguntaba si la culpa de los asesinatos de los mártires la tenía el imperio romano, o cualquier otra fuerza humana. Ya el primero de todos, Esteban, sabía realmente qué escondía la hostilidad de los hombres hacia Jesucristo: “No les tengas en cuenta este pecado” es decir “perdónalos porque no saben lo que hacen”.

Luego me pregunté acerca del testimonio de san Vicente hoy en día, de cómo había llegado hasta nuestros días su recuerdo. En este punto tenía claro de dónde quería huir en lo referente al trabajo que me tocaba hacer para la obra. Cualquiera puede ver que la imagen de san Vicente que se enarbola en el mundo de la diócesis de Valencia está completamente alienada y resulta hasta ridícula. Un hombre que parece una especie de cruce entre un franciscano y una estampita de san Pancracio, que tiene en la mano algo que se parece a una pluma de escribir novelas de caballerías, cuesta bastante trabajo reconocer en esa miniatura la palma de la victoria. Esa imagen afeminada, puritana, que parece despreciar a todo el que la mira y no quiere contaminarse del sufrimiento humano. Una imagen diseñada por el mismo espíritu de los que apostataban delante de los romanos a los que hacía referencia antes. Así que decidí simplemente acompañar al texto, siendo igual de desconcertante que un hombre que no quiere morir, que un gobernador romano que no quiere condenarle, que un obispo que siente que ha fracasado ante Dios. Intentar acompañar a lo que es el evangelio, algo que un eminente teólogo jamás escucha y que hace que un criminal se enamore de Dios.

En el fondo de esta obra de teatro hay un gran látigo que azota los muros de la iglesia y sus oropeles, a mí me ha denunciado todas las veces que la he visto. Me dice que la fe es real, que Dios es real. De los millones de cristianos escondidos tras las consignas actuales, ¿volverá a aparecer alguien como san Vicente? ¿Por qué piensa la gente que Dios ha permitido esta obra de teatro?

Anexo: Resonancia de David García-Ramos

Si algo tenemos en común las tres personas que hemos puesto en marcha este proyecto¹⁵ es que para todos nosotros se trataba de un encargo. El autor del texto recibe el encargo del rector y del vicerrector de cultura de la Universidad Católica de Valencia, y encarga a su vez la música y la escenografía. Una obra de encargo. Ninguna libertad aparentemente, ninguna originalidad (¡ese mito de la creatividad romántica!), y, además, con fecha de entrega. La respuesta que hemos dado todos ha sido la del más humilde servicio. El artista ha de ser siervo siempre, pero en teatro más: se sirve al público, se sirve a los actores, se sirve, en ocasiones, a los intereses de la producción, del mercado o de la “simple” economía. Decir que ante el artista se abren los amplios horizontes de la libertad creativa es no haber entendido nada ni del arte ni de la vida. Es ser no ya siervo sino esclavo.

Por eso cuando Lidia Aguilera realizó su propuesta de un espacio sonoro construido sobre los retales de las citas de obras musicales sentí una suerte de *armonía de las esferas* al comprobar cómo, sin haber llegado de forma explícita a ningún acuerdo (y tras muchas conversaciones plagadas de *garden paths* que no llevaban a ninguna parte), las propuestas de esta asombrosa trinidad creativa resonaban. El texto de la obra es eco explícito de otras obras tal y como se señala en el programa de mano, pero también de otros cientos de textos de los que habría que arañar el palimpsesto. La escenografía bebe de Oriente, aparentemente, pero también de la Vanguardias, de Matisse, de los rusos, de la iconografía religiosa y romana. El baile de citas, de referencias y de alusiones era de una riqueza tal que empezamos a creer en el proyecto, a creer, digo, que sería algo serio. Un ballet caótico que empezaba a funcionar.

¹⁵ Y todos aquellos que lo han hecho posible: los actores, las actrices, los tramoyistas, iluminadores y nuestra querida sastra, las familias que nos dejaban estar ausentes en los interminables ensayos, los bedeles que retrasaban su horario de salida para arañar unos minutos más...

En cierto momento se nos acusó de no ser fieles a la tradición. Nada más alejado de la verdad. Si quisiéramos definir la tradición tendríamos que decir que se trata del fruto del terco paso de los años, del tenaz arar de la historia, en definitiva, de lo que Joseph Ratzinger llama *lectura progresiva*¹⁶. Sería un error pensar en la tradición únicamente como en el pasado. De modo que la propuesta de actualización no sólo se nos hacía evidente sino que era consustancialmente necesaria. No queríamos ser modernos, queríamos tratar de hacer *hoy* aquello que hizo entonces Vicente. Ni siquiera era una cuestión de medios, o de planteamientos teóricos. El trabajo se realizó de forma completamente práctica, como si de un constante ensayo se tratara.

Precisamente quiero referirme ahora, de forma breve, al lugar central que ocuparon los ensayos y al trabajo de los actores. Lidia Aguilera ha hecho referencia en sus reflexiones a la sala de ensayos como lugar de trabajo, como oficina y escritorio. En términos similares se ha expresado Eduardo Piquer, responsable del diseño escenográfico. En cierto modo era la única forma posible de hacer que lo que estábamos construyendo fuera no sólo real sino también verdadero. Los actores *daban vida a los personajes*, literalmente. Los encarnaban. La dirección de actores, el vestuario y la escenografía, el espacio sonoro, todos los elementos eran ropas que iban vistiendo poco a poco los cuerpos y las voces de actores y actrices. Y ello sólo era posible si la verdad de la vida tomaba cuerpo en los cuerpos y voces de los actores y actrices durante los ensayos. A modo de *organon*, de un todo orgánico en el que cada parte es imprescindible. Como el cuerpo místico de Cristo del que habla Pablo. Digo esto porque es importante señalar que la verdad de todo el proyecto escénico es fruto de todo ello, y no sólo porque se trata de una reflexión cargada de cierto sentimiento. El espacio sonoro,

¹⁶ «(...) las palabras transmitidas en la Biblia se convierten en Escritura a través de un proceso de relecturas cada vez nuevas (...) En la relectura, en la lectura progresiva, mediante correcciones, profundizaciones y ampliaciones tácitas, la formación de la Escritura se configura como un proceso de la palabra que abre poco a poco sus potencialidades interiores, que de algún modo estaban ya como semillas y que sólo se abren ante el desafío de situaciones nuevas, nuevas experiencias y nuevos sufrimientos.» (J. Ratzinger, *Jesús de Nazaret. Desde el Bautismo a la Transfiguración*, La Esfera de los Libros, 2007, p. 15).

la escenografía y el vestuario tenían que ser tan *verdad* como las palabras de Vicente, una verdad orgánica y, si se quiere, en ese sentido, mística.

Sobre la verdad de lo que proponemos habría que decir algo. Una verdad hecha de citas, de recortes y alusiones, del material de otros, aun elaborado y reformulado, ¿no será una verdad relativa? Creemos que no. La verdad que querríamos ofrecer no son las verdades de mil voces, sino la verdad dicha por mil voces que la han experimentado: la verdad de la experiencia del mal absoluto, el sacrificio del inocente (de Cristo, pero también de Abel, de Isaac, de José, de los profetas, pero también de los niños inocentes de Belén y de todo el mundo, pero también de las víctimas de las persecuciones y violencias de todo género, pero también las víctimas de la Shoa, pero también de las víctimas que quedarán para siempre sin nombre), la muerte del cordero manso y humilde. A esa verdad, el sinsentido de una violencia que Vicente experimenta en primera persona y que queremos acercar a un público alejado (o tal vez no tanto) de esas violencias, quisimos añadir otra verdad que es como la cruz de la cara de una moneda que no tiene curso legal: la verdad del amor (*un amor que lo trajina todo*). El cristiano sabe que la verdad y el amor son la misma cosa, y que son el único camino que le es dado al hombre recorrer. Inventamos atajos, hacemos ritos y liturgias de esos atajos, demoramos el momento de tomar en peso nuestras vidas y decidimos a transitar ese camino: decir que Dios existe, que es posible amar hasta dar la vida, que la Vida tiene forma y carne y que puede ser vivida. Del coro emerge la verdad. Del ruido que forman las voces brota esa verdad: *Dios de vivos, rescate del muerto...* Vicente no ha muerto, Vicente ha recibido la vida.

Para reafirmar la materialidad de esta verdad, para poder alejarnos de lo alegórico-abstracto que parecía definir al auto sacramental clásico y para poder ofrecer una verdad que el público pudiera tocar como Tomás, todo nuestro esfuerzo quiso ser conscientemente espacial, matérico, físico, carnal, vivo. Lo sobrenatural de este amor, de esta verdad, es escándalo no porque nos aliene y nos aparte de lo real, sino porque, precisamente, pone el dedo en la llaga, es piedra de tropiezo. Daciano se tropieza con esta piedra, pero antes que él se ha tropezado

Vicente. Por eso puede amar Vicente a Daciano: porque también él ha tropezado con esa piedra. Pero en vez de alienarla y apartarla, en vez de hacerla abstracta, de hacerla ley, Vicente se ha abrazado a esta piedra, a ese *skandalon*. Se ha abrazado a Cristo y ha construido sobre esa piedra.

La armonía a la que hacía referencia al comienzo de esta *resonancia* no nace de la racional disposición de elementos en una serie ordenada. Nace, más bien, de la profunda maraña caótica que constituye el peso específico del hombre. De la escucha de ese *ruido* ha nacido todo este proyecto. Gracias a Lidia Aguilera hemos podido escuchar *realmente* todo esto que hubiera quedado en concepto e idea. Hemos podido escuchar, tal vez a lo lejos, tal vez de forma íntima, el *Misterio*. La verdad de este misterio es la que mueve los corazones de los hombres. En palabras del Dante, *l'amor che move il sole e l'altre stelle*.