

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Edición de Ignacio Arellano

Estudio preliminar
de Enrique Rull y Ana Suárez

Edition Reichenberger · Kassel 2021

ÍNDICE

Palabras de agradecimiento	9
Prefacio	13
Introducción	17
1. <i>El gran teatro del mundo</i> como proyección universal de una idea	17
2. El auto entre la tradición y la realidad social	22
3. Fuentes de <i>El gran teatro del mundo</i>	28
4. La composición de la obra: el auto y la comedia inserta	50
5. El sentido de las tres edades como proyecto escenográfico ...	59
5.1. El escenario de la primera jornada: la belleza de jardines y pinturas	63
5.2. Escenografía para la segunda jornada: el sentido del oído	68
5.3. Escenografía para la tercera jornada: un proyecto imposible	70
5.4. La visión de las tres edades del mundo en Calderón ...	73
5.5. La escenificación de las tres edades en una comedia contemporánea del auto	77
6. La función de los personajes en la comedia del auto	80
7. La comedia de la vida: el vestuario diseñado para la representación	95
8. Del jardín paradisíaco al teatro representado en el auto	103
9. Métrica y su función dramática en el auto	105
10. El paralelismo entre <i>El gran teatro del mundo</i> y <i>El gran mercado del mundo</i>	121
11. Paralelismo con el auto <i>No hay más Fortuna que Dios</i>	127
12. Relación con otras obras del autor	131
13. Proyección ideológica de <i>El gran teatro del mundo</i> y los estudios calderonianos	137

Observaciones textuales	149
Testimonios totalmente desechables	149
Testimonios importantes y otros de relativo interés	150
Ediciones	152
Manuscritos	156
Texto base	158
Bibliografía	161
Abreviaturas de los autos de Calderón	176
Texto del auto <i>El gran teatro del mundo</i>	179
Lista de variantes	261
Índice de notas	285

PREFACIO

Hace ya décadas empezaba su camino este proyecto de edición de los autos completos de Calderón. Habían pasado algunos años desde la celebración del centenario de 1981 (de la muerte del poeta), que fue muy importante en la recuperación académica de don Pedro, aunque la sociedad y la «cultura» no se inmutaron demasiado. El impulso fue creciendo, siempre centrado en un territorio especializado, a la contra de cierta ignorante «opinión semipública» que siguió, a trancas y barrancas, considerando a Calderón «superado» por la modernidad.

En el nuevo centenario del 2000 (nacimiento) una serie de iniciativas de investigadores e instituciones sumamos esfuerzos para la agenda «Calderón 2000», que multiplicó actos y publicaciones, sin alcanzar todavía la difusión que hubiera sido digna. Recuerdo que hubo una comida en un restaurante madrileño con los principales periodistas responsables de las páginas de «cultura» de los principales periódicos de España y de algunos programas de radio y televisión. Creíamos algunos estudiosos —ingenuos— que era momento de reivindicar con admiración y asombro a Calderón. Los plumíferos comieron y bebieron con la mayor de las vulgaridades, a cuenta de los magros presupuestos de la agenda calderoniana, y luego calaron el chapeo, fuéronse y no hubo nada: ni una línea emplearon en evocar una de las mayores contribuciones al teatro y a la cultura universal, la de un genio que al parecer resultaba inalcanzable para quienes se consideraban elite y pontificaban sobre la inmensa obra de un dramaturgo del que no habían leído ni una obra. Hubo un crítico teatral que a propósito de una representación de *El alcalde de Zalamea* se atrevió a imprimir que ese drama ofrecía una de las pocas posibilidades de modernidad de Calderón, aunque no se avergonzaba en afirmar que el dramaturgo era «un poco café». *Risum teneatis...* aunque es cosa para llorar más bien.

Poco le importan a Calderón estos *idiotas* (en el sentido clásico de la palabra), después de haber construido el edificio probablemente

más sólido de toda la historia del teatro occidental. Ahí está esperando; no tiene prisa. No es él el perjudicado.

Pero antes de que se produzca la deseable extensión del conocimiento de la obra calderoniana, es preciso contar con ediciones fiables y adecuadas, y aumentar los medios de difusión de sus creaciones. Por ese convencimiento emprendimos la labor de editar los autos completos, entre otras iniciativas, como el proyecto en curso de editar también las comedias completas, o la creación de la revista *Anuario calderoniano*, dedicada exclusivamente a la obra de don Pedro.

Los autos sacramentales constituían, sin duda, uno de los ámbitos más conflictivos, difíciles, y abandonados por la crítica, a pesar de las inmensas posibilidades dramáticas, artísticas y culturales que encierran. Que ciertos aspectos doctrinales, sociales, ideológicos... hayan cambiado desde el Siglo XVII no es ningún motivo —como absurdamente se ha aducido a menudo— para declarar caduco este teatro: todas las obras que se han escrito en cualquier época van quedándose atrás en el tiempo, pero pueden pervivir cuando lo merecen.

No voy a entrar ahora a argumentar por qué razones merecían ser editadas estas piezas: los estudios de cada uno de los volúmenes, y el conjunto, podrán revelar a los interesados la dimensión de este corpus extraordinario. Tampoco voy a evocar las numerosas vicisitudes de una tarea que ha durado casi treinta años, en los que ha habido etapas de entusiasmo inicial, cansancio y constancia, y dificultades que hubo que ir sorteando. Tampoco puedo recordar en este lugar a todos aquellos cuya ayuda fue decisiva y merecerían una mención agradecida más específica, como los varios proyectos aprobados por distintos ministerios del Gobierno de España, que sin arrolladores entusiasmos, pero con una constancia digna de agradecer fueron apoyando parte del trabajo; las bibliotecas que sirvieron cientos de manuscritos y ediciones antiguas; los numerosos investigadores colaboradores; el plan de investigación de la Universidad de Navarra, sin el cual hubiera sido imposible (con especial recuerdo al rector José María Bastero).

Pero entre todos los que sustentaron desde el comienzo este edificio que hoy llega a su último chapitel, no puedo dejar de recordar a Kurt y Roswitha Reichenberger. Sin su respuesta —esta sí entusiasta— desde el primer día, este proyecto de los autos completos ni siquiera hubiese echado a andar.

Hoy, que —por fin— entregamos a su editorial este último volumen de la serie, el número cien, *El gran teatro del mundo*, nos complace dedicarlo, como toda la serie que lo ha precedido, a su memoria.

Sin duda que el Autor soberano habrá concedido el máximo galardón a quienes tan perfectamente, con tanta amabilidad, eficacia y pasión, sin soberbia y con inigualable sabiduría, supieron hacer su papel.

Ignacio Arellano
Pamplona, noviembre 2020

INTRODUCCIÓN

1. *El gran teatro del mundo* como proyección universal de una idea

No importa tanto la idea del mundo como teatro, que es efectivamente universal, sino su realización práctica como obra literaria de manera que la haga funcionar como elemento escenográfico y como drama. Arturo Farinelli (1916), al dedicar un estudio a las fuentes de *La vida es sueño*, hizo un recorrido completísimo por el «topos» de la vida como sueño, pero en ese recorrido se perdían las individualidades de cada creación. Lo mismo ocurriría con el tema que nos ocupa. La idea puede ser universal, pero si no se encarna en una realización artística no es más que un tópico. Este debe ser el único punto de partida para abordar la obra de un genio como Calderón.

El gran teatro del mundo se ha elevado por encima de sus condicionamientos estéticos y de época hasta alcanzar una repercusión universal, leyéndose y representándose en todo tiempo y lugar con aplauso general (p.e. en Alemania, Italia, Reino Unido, Polonia, Portugal, Austria, Suiza, EE.UU., Argentina, México, Uruguay, etc.). También se ha traducido a infinidad de lenguas (desde el náhuatl, hacia 1641, hasta muchos idiomas modernos). En España las representaciones de la obra han sido bastante frecuentes, lo mismo en festivales de teatro que en teatros nacionales o de aficionados, y en cualquier tiempo y lugar¹.

No hay nadie a quien no le haya llegado el eco moral del mensaje esencial de la obra: que la vida no es más que una mera representación en la que hay que hacer un papel determinado, que dura tan poco como esta, y en la que lo importante es «obrar bien». Frente a otras obras del autor en la que el sentido de las mismas es impreciso y puede dar lugar a infinitas interpretaciones, parece que los autos,

1 El Centro de Documentación Teatral o Teatroteca ofrece dieciséis estrenos del auto desde 1952 (la primera a cargo de la compañía Lope de Vega) hasta nuestros días.

como textos conformados según elementos teológicos, solo tendrían una única interpretación; pero esto que parece obvio, no está tan claro si prescindimos del factor estrictamente doctrinal, si es que ello es posible. En cualquier caso, algunos de estos textos calderonianos alcanzan un nivel de significado de muy honda repercusión anímica y de una extraordinaria fuerza de conmoción estética. Esto, evidentemente, no es predicable de todos los autos calderonianos, pero sí de una gran parte de ellos.

El gran teatro del mundo ocupa un lugar muy destacado entre estos, aunque evidentemente es de los pocos que no necesita particular reivindicación. Realmente, la obra constituye una importante aportación al Humanismo, como ocurre con *La vida es sueño*. La vieja concepción del mundo como teatro, presente en los pitagóricos, estoicos y neoplatónicos, cobra una nueva dimensión en las manos de Calderón, y sobre todo en esta pieza sacramental, en donde se articula conceptualmente todo el pensamiento del autor. Si el tema es, como corresponde a todo auto, la Eucaristía, el asunto dramatiza la consideración de la vida humana como comedia. El autor es Dios; el escenario, el Mundo, y los actores, los hombres, que han de representar el papel que a cada uno otorga el Autor. Cuando se presentan ante el Autor, el Mundo les proporciona cuantos atributos necesitan para desempeñar bien su papel. Una vez terminada la función, el Mundo recupera los disfraces que había prestado, y los actores, desnudos de toda materia, se presentan ante su autor como invitados a la Cena solo por interpretar bien la función. Si en *La vida es sueño* y en *El alcalde de Zalamea* Calderón experimenta con personajes reales el problema de la libertad, en este auto, quizá el suyo más representado y el mejor conocido, lo hace con alegorías, en cuyas abstracciones se contiene la más compleja psicología del ser humano. La confusión entre realidad y ficción, entre materia y trascendencia, entre el plano social y el eterno, ha permitido todo tipo de posibles interpretaciones, desde las estrictamente sociales hasta las más sugerentes elaboraciones metafísicas.

Aunque el procedimiento utilizado, el «teatro dentro del teatro» produce un efecto distanciador y envuelve el mensaje en un halo fantástico e irreal, la presentación directa (desde el principio) de los personajes, la finalidad y argumento de la obra, pues todo no pasa de ser un ensayo, aproxima de tal manera la acción al espectador que le hace participar activamente en la misma. Adelantándose a los actuales espectáculos interactivos, esta técnica en manos de Calderón se convierte

en un revulsivo moral en cuanto que todo espectador se siente personaje de ficción ante su Autor, Dios. Paralelamente, el Mundo, como escenario, descubre sus engaños, y los atributos y disfraces, en cuanto préstamos efímeros, ponen al descubierto que honores, glorias y penas son formas pasajeras sin otra consistencia que la del tiempo de representar. ¿Qué queda? Solo las dos puertas a ambos lados del escenario, la de la cuna y la sepultura, que recuerdan el origen y fin del hombre, resumidos en la voz de la Ley superior: *Obrar bien que Dios es Dios*.

La expresión simbólica de la posible interpretación del mundo, del desengaño, de la falsedad de la apariencia y la atracción de los sentidos para despojar al hombre de todas sus ilusiones, se plasma en esta pieza que transmite una doctrina fundamental tras la inanidad de todo: la necesidad de ascender de lo sensorial a lo espiritual por el camino del vencimiento de sí mismo, como había hecho Segismundo. Las palabras del Autor, «aquello es representar, / aunque piense que es vivir» (vv. 327-328) reducen la condición del hombre y su ser a una decidida inanidad si no traspasa lo material y olvida el apunte de la Ley que, como eco didáctico, se repite durante toda la obra «obrad bien que Dios es Dios». Este mensaje condensa la más profunda enseñanza de lo temporal en cuanto que el hombre solo tiene una oportunidad de vida y no puede equivocarse, pese a que nadie le ha enseñado ni con nadie ha ensayado previamente su papel: «se ha de acertar de una vez / cuanto es nacer y morir» (vv. 461-462). Al albedrío le toca la elección moral entre el bien y el mal, pero su decisión se ve continuamente obstaculizada por la condición dual del ser humano, dividido entre su ansia de vida y de sobrevida. Entre esas dos fuerzas opuestas el hombre se desenvuelve en un agónico camino entre tensiones. No importa que los personajes sean unos u otros; lo mismo el rey que el pobre, el rico que el labrador, la hermosura que la discreción, todos se ven igual ante la muerte.

La dignidad humana, nos repite en esta alegoría el autor, no está en los ficticios atributos y trajes externos, sino en la desnudez de la conciencia y en el auténtico valor del yo íntimo. La lección más universal del auto y que se adelanta a las modernas concepciones antropológicas consiste en destacar el esfuerzo del hombre para hacerse a sí mismo y para encontrar la sobrevida. Todo el pensamiento existencial está entreverado de estas formulaciones calderonianas con las que expone la dificultad de llegar al yo esencial a partir de la dualidad de la persona y al mismo tiempo, como ya vio Hegel, fundamentar en esa