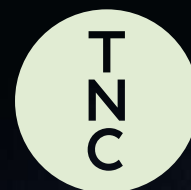


Compañía Nacional de Teatro Clásico



En coproducción con



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

EL GRAN MERCADO DEL MUNDO

de Calderón de la Barca

Versión y dirección
Xavier Albertí

Teatro de la Comedia
Sala Principal
18 sep – 27 oct



<http://teatroclasico.mcu.es>

Síguenos



El gran mercado del mundo

De Calderón de la Barca

Reparto:

Cristina Arias: **Soberbia**

Alejandro Bordanove: **Buen Genio**

Antoni Comas: **Inocencia**

Elvira Cuadrapani: **Penitencia / Humildad**

Jordi Domènech: **Herejía**

Rubèn de Eguía: **Fe**

Roberto G. Alonso: **Lascivia**

Oriol Genís: **Gula**

Lara Grube: **Fama**

Silvia Marsó: **Culpa**

Jorge Merino: **Padre de Familias / Mundo**

Mont Plans: **Malicia**

Aina Sánchez: **Gracia**

David Soto Giganto: **Mal Genio**

Equipo artístico:

Sonido: Jordi Bonet

Escenografía: Max Glaenzel

Caracterización: Angels Palomar

Iluminación: Ignasi Camprodon

Coreografía: Roberto G. Alonso

Vestuario: Marian García Milla

Dramaturgista: Albert Arribas

Versión y dirección: Xavier Albertí

Coproducción: CNTC / TNC

Don Pedro Calderón de la Barca: Breve semblanza biográfica

Pedro Calderón de la Barca nace en Madrid el 17 de enero de 1600, y fallece igualmente en Madrid en su casa de la calle Platerías (hoy calle Mayor), el 25 de mayo de 1681. Pedro estuvo siempre muy unido tanto a Diego, su hermano mayor, como a José, el hermano que le seguía, que fue militar y se ocupó hasta su muerte, en 1645, de la edición de la *Primera y Segunda Parte* de las obras del dramaturgo.

Ingresa en el Colegio Imperial de los jesuitas, donde se inicia en el estudio de las humanidades y los clásicos latinos, y continúa luego estudiando lógica y retórica en la Universidad de Alcalá de Henares, y derecho y cánones en la de Salamanca. Con esta sólida formación, además de conocimientos, Pedro se instruye en el espíritu filosófico jesuita, que será decisivo en la concepción de su teatro.

Durante su mocedad pudo estar alistado en algunas de las campañas militares, llevado por su patriotismo y por el interés en atraer la mirada de Olivares, que dirigía los acontecimientos teatrales de la Corte. Era ya un joven poeta de cierto éxito; y se habían representado en Palacio algunas comedias suyas, como *Amor, honor y poder* (1623) por la compañía de Juan Acacio Bernal, o *La gran Cenobia* (1625), por la compañía de Andrés de la Vega, seguramente *El sitio de Breda* (1626) y *La cisma de Inglaterra* (1627), también por la compañía de Andrés de la Vega.

En 1629 los hermanos Calderón se ven envueltos en un lance en la calle Cantarranas (hoy Lope de Vega), en el que Diego es herido gravemente por Pedro de Villegas, cómico y hermano de Ana de Villegas, famosa actriz. Para prender al agresor Pedro y los alguaciles violan la clausura del monasterio de las Trinitarias, en el que reside sor Marcela, hija de Lope de Vega, motivo por el que Lope se queja al duque de Sessa; finalmente la justicia falla a favor de los hermanos.

Calderón continúa desarrollando una carrera prometedora; se acumulan los estrenos de *El purgatorio de San Patricio* (1628), y poco después *El príncipe constante*, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*. En 1630 Calderón es el dramaturgo favorito de la Corte, y escribe y le representan tanto en los corrales de la Cruz y del Príncipe como en el palacio del Buen Retiro, con su Coliseo inaugurado en 1634, capaz de muchísimas posibilidades en el campo de la escenografía por tener proscenio y telón. Estrena, entre 1630 y 1640, títulos muy conocidos y sus primeras obras maestras, como *El astrólogo fingido* (1632), *Amar después de la muerte* (1633), *Mañanas de abril y mayo* (1634), *El mayor encanto amor* (1635), *El médico de su honra* (1635), *La vida es sueño* (1635), *El alcalde de Zalamea* (1636), *A secreto agravio, secreta venganza* (1636), *No hay burlas con el amor* (ca 1636), *El mágico prodigioso* (1637), *Las manos blancas no ofenden* (1640)... Y ve impresas en 1636 la *Primera Parte* y en 1637 la *Segunda Parte* de sus comedias, gracias a su hermano José.

A esta gran actividad creativa, siguen unos años difíciles en los que decrece su producción teatral debido al cierre de los teatros por la muerte de miembros de la familia real. Es en 1651 cuando se ordena sacerdote y retoma su actividad, orientándola hacia los autos sacramentales que celebraban el Corpus. En diciembre estrena en palacio *Darlo todo y no dar nada*, y en 1652 *La fiera, el rayo y la piedra* en el coliseo del Buen Retiro. En 1653 es nombrado capellán de los Reyes Nuevos de Toledo.

En 1656 don Gaspar de Haro, director de representaciones de la Corte e hijo de don Luis de Haro, el nuevo valido, le anima a componer piezas breves y cantadas pensadas para representarse en Palacio; la primera de esas "zarzuelas" fue *El golfo de las sirenas*, estrenada en enero de 1657. En estos años Calderón centra sus obras en temas mitológicos, como es el caso de *Los tres afectos de amor: piedad, desmayo y valor*, representada por la compañía de Diego Osorio en el Buen Retiro en noviembre de 1658, o de *Eco y Narciso*, representada por la compañía de Antonio de Escamilla en julio de 1661. En 1663 el dramaturgo fue nombrado capellán de honor de su majestad, ingresando en la Congregación de presbíteros naturales de Madrid. Un año después se imprime *La Parte Tercera* de sus comedias, que incluye *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, la *Cuarta parte* en 1672 y la *Quinta Parte* en 1677.

Felipe IV muere el 17 de septiembre de 1665, motivo por el que se suspenden las representaciones teatrales hasta enero de 1670, en que se estrena *Fieras afemina amor* en el Buen Retiro. Calderón escribe cada vez menos, aunque sus obras se siguen representando en palacio, y su situación económica es cada vez más precaria, hasta el punto de necesitar ayuda en especie de la despensa de palacio. En 1680 escribe y estrena durante las fiestas de Carnaval su última comedia palaciega, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, y un año después, su último auto sacramental, *El cordero de Isaías*. Fallece el 25 de mayo de 1681 cuando está escribiendo el auto *La divina Filotea*.

Don Pedro Calderón de la Barca vivió, pues, ochenta y un años y conoció tres reinados, el de Felipe III, el de Felipe IV y el de Carlos II, teniendo en cuenta que, si a Lope de Vega y su generación corresponde la iniciación y consolidación de la concepción moderna del teatro en España, Calderón representa la culminación y profundización de esa nueva manera de escribir teatro; no rompe con lo que se estaba haciendo, sino que sistematiza la escritura teatral, dándole un carácter más ideológico y doctrinal y jugando permanentemente con los contrastes y las semejanzas, entrelazando acciones que se refuerzan mutuamente en torno al personaje protagonista, que revelan siempre su predilección por imponer orden y estilizar la realidad, la vida cotidiana, a través del arte. Como dice Ruiz Ramón, "el arte teatral de Lope se hace ciencia teatral en Calderón."

Las fuerzas clave de su universo dramático viven a través de personajes con frecuencia contradictorios y cambiantes, en conflicto consigo mismos y con las circunstancias para acercarse al amor, a Dios y a la vida, tratando de elegir libremente a pesar del destino o de la fatalidad, de la honra y de la opinión social, como les pide su condición de católicos. Nuestro autor, hombre del Barroco, se mueve entre dicotomías: Dios y el demonio, vida y muerte, amor y odio, ilusión y verdad, duda y certidumbre, destino y elección..., luces y sombras que, seguramente, le acompañaron también en su vida.

El montaje: Xavier Albertí, director de escena

En el océano que es el Siglo de Oro de la literatura castellana, una niebla espesa esconde el archipiélago de los autos sacramentales, un género escénico que ha quedado prácticamente inexplorado por nuestros escenarios. La niebla que difumina las formas y virtudes de esos autos tiene mucho que ver con las fragancias eucarísticas emanadas por un imaginario contrarreformista que se fue desinflando tras la paz de Westfalia, con el nacimiento de los nuevos estados nación y la eclosión definitiva del capitalismo como realidad insoslayable.

Esa niebla demasiado a menudo dificulta que nos acerquemos al género desde los múltiples caminos que lo atraviesan. Justo es decir que los autos, representados el día de Corpus durante un par de siglos, en vida de Calderón de la Barca tuvieron una popularidad estratosférica que los situaba en el centro neurálgico del ecosistema teatral de su época, particularmente durante los extensos lutos reales de obligado cumplimiento en el ámbito público que vaciaban los escenarios de teatro. Tiempo después, la riqueza del discurso filosófico planteado por el género sacramental sería especialmente celebrada por los románticos alemanes, con Johann Wolfgang von Goethe a la cabeza, quien parece acordarse de él a menudo. Esa preciosa disquisición del *Fausto* sobre la volatilidad del papel moneda como miraje político, emblema de numerosas fragilidades contemporáneas, tiene unas tintas bastante calderonianas.

Los autos sacramentales, pues, son una gran fiesta edificada sobre un universo filosófico («teológico», dirían sus contemporáneos), dirigida a un espectro amplísimo de la sociedad. Igual que las tragedias griegas o que la lírica cómica del XIX, el auto sacramental es teatro político para la multitud urbana. Por eso, la naturaleza alegórica de sus personajes tanto nos remite a las crisis clásicas que encontramos en los primeros trágicos democráticos y sus reflexiones sobre las ideologías arcaicas, como nos recuerda a su vez las picarescas denuncias que lanzaban las revistas musicales del Paralelo barcelonés o de la Gran Vía madrileña, con personificaciones voluptuosamente simbólicas de la realidad política.

En nuestra época, las doctrinas de los mercados son cada vez más imperiosas y los estados nación van perdiendo a marchas forzadas esa soberanía política que los había erigido durante tres siglos en protagonistas del orden humano. Los autos sacramentales de Calderón, tan atentos a los seísmos que prepararían las bases de una Modernidad aún eurocéntrica, interpelan muy directamente a nuestra contemporaneidad, con las nuevas y profundas transformaciones que nos ha tocado vivir. Descubrámoslos, escuchémoslos, leámoslos, exploremoslos, disfrutémoslos, que probablemente también aprenderemos con ellos cosas importantes sobre nosotros y para nosotros.

Joana Masó, «Interpretar el talento. Palabras para Matilda», prólogo a la edición de El Gran Mercado del Mundo, Arola Editors / TNC, 2019.

¿Qué hacemos con lo que nos ha sido dado? El mundo contemporáneo parece que solo sepa relacionarse de una forma con esta pregunta. Mantenemos una relación extractiva con nosotros mismos, como si nuestras vidas fueran un bien que hay que saber explotar. Esta relación extractiva nos persigue de la escuela al trabajo y del tiempo productivo al tiempo de ocio, convirtiéndose en nuestra tentación contemporánea, siempre bien recompensada. Pero que nuestras vidas sean un bien que aceptamos explotar solo puede ser la relación pobre que se nos pide establecer con nuestras capacidades.

La pregunta por lo que *podemos* atraviesa la literatura moderna, habitada por personajes que aprenden lo que nadie les ha enseñado. Con deseos y talentos impropios de su clase y de su género. Con capacidades inesperadas que les permiten alejar sus existencias del mundo que se les había asignado. Esas capacidades permiten imaginar cómo una figura, en lugar de sucumbir al dictado de su tiempo, podía emanciparse de los talentos que le eran destinados, inscribiéndose en el movimiento general de la igualdad. Porque ser capaz, del verbo *capio*, no solo quiere decir ser competente sino tener la capacidad: contener, acoger, recibir. Tener la capacidad no solo significa poder ejercer una u otra competencia específica sino poder relacionarse con lo heredado o impuesto. Como los personajes modernos que, disintiendo y reordenando los límites heredados de su mundo, fueron capaces de inventar nuevos marcos de expresión y de sentido para sus acciones. Porque elaboraron nuevas formas de heredar lo que se les había legado más allá de la tradición como manual de instrucciones.

A esta pregunta, Calderón le había dado otra respuesta en el s. XVII: la existencia feliz sería esa que, en el gran mercado del mundo, mejor invirtiese su talento. Como si todo talento tuviera que medirse en un mercado y como si el mercado fuera una buena metáfora del mundo, la música nos repite en sordina a lo largo de la obra que solo será «ifeliz el que emplea bien su talento!». La felicidad del talento bien invertido era la de la parábola de los talentos del Evangelio según Mateo, que inspiró la obra de Calderón. En el Evangelio, el dueño da a sus tres servidores una cantidad diferente de monedas-talentos, que los tres invierten con resultados desiguales: los dos a quienes más había sido dado doblarán el capital recibido, pero ese a quien se había dado menos no hará trabajar su talento; perderá la totalidad del talento dado, que acabará en manos de quien mejor lo ha sabido invertir. En la lógica de la vida cristiana destinada a aumentar los dones de Dios, no hacer crecer lo recibido significa malbaratarlo, dilapidarlo. Por eso, la improductividad del servidor que no incrementa su capital, a pesar de no haber perdido el talento que se le había dado, es castigada. Pero en la parábola, quien no puede cultivar su talento es también quien menos había recibido, contribuyendo a un imaginario económico productor de desigualdad. Quien tenía poco, acabaría no teniendo nada. Quien más tenía, casi se lo acabaría quedando todo.

Calderón pone en escena esta economía de la desigualdad en un gran mercado que desafía nuestro malestar de lectores modernos. Los personajes: un padre y sus dos hijos. Sus talentos: lo que hay que invertir bien. La intriga: la pugna por una herencia. El lugar: un mercado. Pero el mercado que vemos no se tiene que interpretar como un mercado, nos dice el texto. Sino como una alegoría del mundo. La moneda-talento que vemos que un padre da a sus dos hijos, se nos dice, no se tiene que leer como una moneda. Sino como una alegoría del alma en continuidad con la parábola evangélica de Mateo. La competición entre los dos hijos por saber cuál de los dos invertirá mejor su talento y hacerse, así, merecedor de la herencia del padre no es ninguna competición. Es la alegoría de la pugna interior de todos y cada uno de los hombres ante la decisión de sus acciones. No deberíamos ver ni interpretar, pues, lo que vemos, sino otra cosa. Ya que el texto nos impone una lectura alegórica vinculada a la enseñanza teológica y a la eucaristía. Como escribió Henri de Lubac, el sentido de la alegoría en los textos religiosos tiene una función doctrinal. La alegoría permite adecuar la textualidad de un texto y sus coordenadas a la transmisión eucarística, litúrgica, a través de una historia ficcional, como en los autos sacramentales de Calderón.

Que en estos autos sacramentales se trate de representaciones alegóricas, de abstracciones desencarnadas, como escribieron algunos críticos célebres, ¿nos impide ver lo que vemos sobre la escena: un padre, dos hermanos y una herencia en disputa? ¿Nos impide ver a dos compradores —hombres—, paseándose por un mercado de alegorías —femeninas a pesar de presentarse a través de profesiones y nombres de pila masculinos—, con un talento en la mano? ¿Y no con el talento —la capacidad, el don, el genio, la inteligencia— sino literalmente con un talento —que desde Grecia y Roma designaba la balanza y una unidad monetaria? ¿La alegoría nos impide interpretar literalmente la letra? ¿Nos impide ver lo que vemos?

Seguramente nosotros no vemos el combate del alma sino la historia del buen hijo que, invirtiendo bien su capital, se convierte en heredero del padre y de la totalidad de sus bienes. Vemos una herencia que no se distribuye y que siempre tiene un buen heredero. Una riqueza de la desigualdad que se reparte en un mundo de hombres. En un mundo del todo o nada. Donde la riqueza de unos es siempre la pobreza de los otros y se castiga siempre a los disipadores de talento, como advierte severamente el padre de familias de Calderón. Donde, inevitablemente, la riqueza siempre empobrece a alguien. Donde ellos compran y ellas son compradas.

¿Por qué figurar la lucha interior del alma a través de una escena económica? ¿Por qué la alegoría del mercado para hablar del mundo? ¿Por qué representar las capacidades de cada uno a través de la metáfora de la *inversión*? ¿Cuál sería esta economía que habla de nosotros y de nuestro mundo? ¿Y cuáles son las consecuencias

de esta relación, tal y como escribió Roland Barthes, entre la representación del sentido y la representación del dinero, entre el lenguaje y la economía?

La consecuencia más política es que toda representación queda atravesada por sus propias ficciones y sus imágenes. La disputa entre el sentido alegórico —doctrinal— y el sentido material —mundano— se hallaba en el centro del género de los autos sacramentales que escribió Calderón como *El gran mercado del mundo*, que comunicaban una enseñanza teológica a través de una ficción siempre variada, reexplicada. Como ha recogido Alexander A. Parker, el tema de los autos eran las «cuestiones de la Sacra Teología», pero su finalidad era «el aplauso de este día». El éxito de las representaciones acabó despertando la sospecha, eclesiástica, sobre si esas grandes puestas en escena del s. XVII con actores famosos durante las festividades populares eran la mejor forma de vehicular una enseñanza eucarística. El litigio entre la enseñanza y el espectáculo, entre el contenido religioso y el lujo del teatro barroco, entre la doctrina y los cuerpos vivos sobre la escena, era el litigio abierto en el corazón mismo de la representación del género sacramental que se concluyó con su prohibición en el s. XVIII.

Se trataba del litigio moderno por saber qué era lo que podía participar de la producción del sentido. El litigio de la interpretación. ¿Los espectadores contemporáneos de Calderón podían resignificar la parábola evangélica de los talentos cuando veían esos autos subvencionados por el poder real que garantizaban sueldo y contrato a las compañías como uno de los pilares financieros de la industria teatral de la época? ¿Cuándo sabían que la puesta en escena de ese teatro religioso aseguraba las condiciones materiales del resto de las producciones teatrales, convirtiéndose en la condición de posibilidad de buena parte del teatro contemporáneo no religioso? ¿Podían resignificar la motivación y el sentido de la enseñanza bíblica en el teatro de Calderón a través de esa asociación lucrativa entre representación litúrgica, espectáculo profano y teatro subvencionado? ¿Cómo transformaba el espectáculo de masas, de calle, el combate interior del alma? La popularidad y el talento sobre la escena de los actores barrocos ¿cómo transformaban el sentido del talento bíblico? ¿De qué talento hablaba el auto de Calderón para sus contemporáneos en ese litigio entre la alegoría y la materialidad de la interpretación?

En los años 60 del s. XX, desde la sociología se formuló en clave contemporánea este litigio sobre cómo hacer contar las condiciones materiales en las representaciones colectivas. Y se situaba nuevamente en el centro la pregunta por lo que *podemos* respecto a lo que nos es dado. El sociólogo Robert K. Merton recuperó literalmente en el texto del evangelio el reparto desigual de los talentos y llamó *efecto Mateo* a la lógica según la cual se tendía a perpetuar la desigualdad haciendo crecer el prestigio social de los ya valorados en detrimento de los que no gozan de él inicialmente. La lógica según la cual quienes tienen más más fácilmente pueden tener y quienes tienen menos pueden casi perderlo todo. El efecto Mateo interpretaba la parábola evangélica y los textos que se inspiraban en ella en clave de reproducción de la desigualdad y la dominación, principalmente en el ámbito académico y de producción de saberes científicos, donde el trabajo de esos cuya reputación ya está bien asentada acaba

obteniendo por defecto un mayor prestigio social y, en consecuencia, una mayor riqueza.

En 1968 Merton, no obstante, había publicado los resultados de esa investigación en la revista *Science* basándose ampliamente en las pesquisas doctorales realizadas por la socióloga Harriet Zuckerman en 1965, investigadora de su grupo con quien se acabaría casando años más tarde, y que había demostrado a través de su trabajo de campo cómo se invisibilizaba el trabajo de los que menos prestigio tenían en las élites y la investigación científica. A pesar de ello, Harriet solo aparecía en las notas a pie de página y el efecto Mateo de Merton, que tenía que denunciar la reproducción del prestigio de los valorados, no solo confirmaba su propia tesis sino que revelaba el estigma del género en la percepción pública del talento. El efecto Mateo, que pretendía denunciar la desigualdad en el reconocimiento social del talento, acabaría revelando la desigualdad entre los sexos como uno de los grandes motores de la desigualdad del reconocimiento social del trabajo científico.

Otra mujer, la historiadora de la ciencia Margaret W. Rossiter, trajo a la luz la invisibilización de la investigación de Harriet Zuckerman y lo llamó *efecto Matilda* en memoria de la sufragista y abolicionista americana Matilda Joslyn Gage. Cofundadora de la National Woman Suffrage Association y autora de libros en que elaboró una crítica a la religión patriarcal y al Estado en el s. XIX, Matilda había sido una de las primeras en denunciar la falta de prestigio social del talento de las mujeres. En uno de sus textos más conocidos, *La mujer como inventora*, de 1870, Matilda J. Gage denunciaba que lo que estaba en juego en el talento no consistía en saber quién había recibido algún talento, a quién le había sido dado el talento, quién tenía talento y quién no. En el s. XIX, el problema del talento eran quiénes lo explotaban a través de la economía de las patentes que excluía a las mujeres. Su texto sobre las mujeres inventoras no era, pues, un alegato a favor del talento femenino sino una crítica del extractivismo contemporáneo a través del cual los hombres capitalizaban las invenciones de sus hijas, hermanas o esposas.

En los combates y la vida de Matilda, se denunciaba la ficción colectiva de los talentos como una poderosa ficción política con efectos sobre la realidad. También se hablaba verdaderamente de herencia: de cómo heredar el legado de la desigualdad simbólica. El efecto Matilda, más allá del contexto donde fue formulado para denunciar la falta de reconocimiento del talento de las mujeres, abre la pregunta de dónde arraigar el sentido de nuestras ficciones colectivas. Desde qué experiencias y con qué efectos. Alejando el espectro de una tradición que habla sin tenernos en cuenta.

***Albert Arribas, Una opinión profana sobre el gran mercado del mundo.
(Libro en prensa)***

Una de mis imágenes preferidas de *El gran mercado del mundo* se halla en un monólogo que considero uno de los fragmentos más bellos de la obra, en el cual el personaje de la Culpa se pregunta por qué la aparición de otro objeto amoroso en el horizonte sentimental de los dos hermanos ha transformado su identidad sin ella saberlo. La pregunta en cuestión es esta:

¿Qué tronco hay en todo el valle
que en sus cortezas no escriba
mi nombre, diciendo alguno
más que otros en sus cifras
«vegetativo padrón
soy, que en el confuso enigma
de este carácter repito
el tema: la Culpa viva»?

Estas *cifras*, estos *caracteres* convertidos en *enigmas confusos* gravados sobre las cortezas de los árboles que conforman el bosque de nuestra realidad, son a mi entender una metáfora extraordinaria para pensar en la desconexión que muchos de nosotros tenemos respecto al lenguaje simbólico que vertebra el texto de Calderón. Según la Culpa, todos los signos humanos hablan de lo mismo, pero el paso del tiempo ha convertido buena parte de esas huellas en indescifrables, seguramente porque se han evaporado los códigos que habían permitido traducirlas en una forma gráfica.

Si «todas» las señales que ha dejado la humanidad sobre los árboles del mundo celebran la culpa, y proclaman a los cuatro vientos su intimidad con ella, ¿qué tenemos que entender por este concepto? Cuando intentamos proponer posibles respuestas a la pregunta, empezamos a sospechar que la palabra *culpa*, para nosotros, también se ha convertido seguramente en un enigma confuso que nos impide comprender la posible universalidad que encierra este término. Y, en cierto modo, nos vemos invitados a pensar que el vocabulario teológico —que la teología misma como tradición de pensamiento—

seguramente es un «lenguaje» tal y como nos sugería Walter Benjamin en la primera de sus *Tesis sobre la filosofía de la Historia*. [...]

Si aceptamos el desafío de Benjamin de permitir que el pensamiento de nuestro tiempo se deje ayudar por el enano jorobado de la teología, quizás nos resultará más fácil dotar de significado al concepto de «culpa» sin que quede desactivado por las connotaciones religiosas que le pesan encima. Mi propuesta es que en este libro entendamos la culpa como la relación «consciente» con la vida, es decir, como la vivencia consciente de la paradoja que nos escinde entre cuerpo y mente, entre nuestra finitud como seres vivos y nuestras ilusiones de desarrollar una identidad que trascienda nuestras limitaciones. Entre el azar que planea insoslayablemente sobre nuestras existencias y el miraje de creernos capaces de controlarlo todo.

La Culpa sabe, como testigo privilegiado de la vida humana, que las principales preocupaciones existenciales de nuestros antepasados —como seres atrapados en un cuerpo y como identidades prisioneras del lenguaje— hablaban todas de lo mismo. Con esta imagen, pues, parece que Calderón nos anime a situarnos en una mirada sobre el mundo capaz de establecer puentes con los conocimientos más íntimos de otras épocas —y por tanto los más *auténticos*— aunque los códigos lingüísticos hayan cambiado drásticamente de crepúsculo en crepúsculo.

Después de los insultos de los dos hermanos, el soliloquio de Culpa nos ofrece otra imagen que parece querer aguzar los sentidos de esos espectadores capaces de verse interpelados por ella. Antes de decidir travestirse en el picaresco Pedro de Urdemalas, personaje de moda popularizado por Cervantes poco tiempo antes, hace una culta disquisición filológica sobre la etimología de la palabra *escándalo*, que proviene del término griego con que se designaban las piedras que dificultaban el paso en un camino, y que pronto se utilizó para referirse a una trampa u obstáculo para hacer caer a alguien:

El nombre que he de tomar
(pues es corriente doctrina,
que por la oposición tengo
cuantos a Dios se le aplican)
será Piedra; que si Él,
la piedra preciosa y rica,
es fundamental, y a mí
escándalo me apellidan
doctores, seré la piedra

del escándalo y la ruina.

Los «doctores» que «apellidan escándalo» a una piedra son, claro está, esos eruditos que han estudiado el mundo, y que gracias a sus conocimientos pueden conocer etimológicamente las raíces de los conceptos.

Se trata de una imagen especialmente interesante, porque se refiere a una palabra que con el paso del tiempo ha adquirido un significado moral que inicialmente le era ajeno. A esta capacidad de situarse con perspectiva respecto a las connotaciones morales del «escándalo», hay que añadir probablemente la presencia de la palabra en los distintos evangelios canónicos. Sin duda, la cita se refiere sobre todo al momento en que Jesús se dirige al discípulo Simón para ponerle el nombre de Pedro después de que este lo haya reconocido como mesías, afirmando que será la piedra sobre la que fundará su futura iglesia. [...] En el texto de Mateo, justo después que Jesús diga que edificará su iglesia sobre el discípulo que lo ha reconocido, también le acusa de haberse convertido en un adversario que, en su misma naturaleza pétrea, le impide avanzar en su camino. [...] Por lo que se intuye con las citas evangélicas, la advertencia que lanza Calderón sobre los doctos —a los que tenían una formación clerical— es múltiple. El hecho de que la obra les interpele de una forma casi secreta, difícilmente descifrable para los espectadores profanos, abre un espacio de comprensión del texto dirigida al público cultivado, conocedor de las lenguas clásicas y de la exegesis bíblica. [...] De la misma forma que la comprensión etimológica de la palabra «escándalo» resulta decisiva en la elaboración de esta imagen dirigida a una clara minoría de los espectadores, probablemente en la comprensión hermenéutica de la advertencia hallaremos ideas importantes sobre el pensamiento de Calderón en la relación histórica —y por tanto política— de la moral.

Ana Suárez Miramón, «Estudio», dins l'edició crítica d'El gran mercado del mundo. Universidad de Navarra, Edition Reichenberger, 2003.

Aunque no hay documentos que permitan asegurar la fecha de composición, los estudiosos han propuesto como aproximada la de 1636-1638 para la escritura del auto. Si de su contenido no puede deducirse una cifra definitiva porque no hay alusiones a acontecimientos concretos que permitan la datación correcta, ni menos un autógrafo o manuscrito donde conste la fecha, sí se puede disponer, en cambio, de una amplia información económica a partir de cuyos datos se pueden reconstruir las circunstancias en que fue compuesto. Lo primero que llama la atención en la pieza es el predominio del vocabulario económico y jurídico-social desde el mayorazgo inicial que el Padre quiere mantener en uno de los dos hijos hasta los detalles más nimios del comercio y la economía y el interés extraordinario por el mundo mercantil. Incluso la competición dramática que rige toda la acción se basa en el arte de comprar: quien sea capaz de adquirir más bienes con el mismo «caudal» obtendrá todos los premios (vv. 276-83). [...] Independientemente de los valores polisémicos y simbólicos, y solo desde el componente referencial, la obra presenta todo un mundo de relaciones históricosociales avaladas por escritos de economistas del momento. Desde esta perspectiva el auto es una buena fuente informativa de la complejidad del derecho consuetudinario y de sus repercusiones en la vida de las personas.

El tema de los mayorazgos, que desde el reinado de Carlos V había preocupado a los legisladores por la concentración de poder que en muchos casos suponía, fue extendiéndose no solo entre la nobleza sino entre la burguesía y los medianos propietarios rurales. El abuso de esta práctica era criticado ya en el siglo XVI, y en los primeros treinta años del siglo XVII alcanzó mayor intensidad, sobre todo a partir de las crisis económicas de los años veinte. [...] Lo interesante de Calderón es que bajo su discurso religioso se encierra toda una teoría jurídica y social que coincide plenamente con los planteamientos económicos más avanzados de su época y que manifiestan una vez más la preocupación del dramaturgo por la realidad.

Toda la realidad social conflictiva de la época está recreada en el auto. Si recordamos el periodo de 1635 a 1640, en el que la crítica social y económica se hace más fuerte por las grandes penurias económicas, más graves todavía en Castilla, y las diferencias tan radicales entre ricos y pobres, podemos relacionar concretamente los datos de la realidad con los ofrecidos en la creación calderoniana. La devaluación de la moneda y las constantes reducciones del vellón, señaladas en sucesivas pragmáticas de 1636, con la consiguiente pobreza para los ciudadanos tiene un gran eco en las palabras de Inocencia sobre la universalidad de la pobreza, presente también en las palabras del Pobre y del Labrador de *El gran teatro*, y en la sentencia del Poder de *No hay más fortuna que Dios*. El mundo de la opulencia y la miseria que surge alrededor de la venta y el mercado nos ofrece una estampa más auténtica de la realidad, a pesar de su carga alegórica, que la transmitida por la literatura entremesil o picaresca.

Incluso la incorporación de los gitanos al final de la pieza, y su presencia reiterada en un momento de distensión dramática, hay que verlo como una proyección de la realidad, además de un vivo recuerdo del autor de *Don Quijote*, muy presente en la memoria de los espectadores si recordamos que en 1637 se representó una comedia sobre *Don Quijote de la Mancha* (posiblemente del propio Calderón), según nos recordó León Pinelo.

Si para la economía de la época la expulsión de los moriscos (1609-1614) tuvo consecuencias muy negativas, que solo supieron ver unos años más tarde los tratadistas económicos y políticos, la expulsión de los gitanos fue otro acontecimiento, si no tan importante, porque la población era mucho menor, sí muy interesante por cuanto supuso un proceso paulatino de marginación [...] que se concreta en torno a 1600. Calderón no parece estar ajeno a las constantes referencias de políticos y El gran mercado del mundo

Giorgio Agamben, Profanaciones. Anagrama Editorial, 2005.
[Traducción: Edgardo Dobry]

Los juristas romanos sabían perfectamente qué significaba «profanar». Las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses eran sagradas o religiosas. Como tales, quedaban sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres: no podían ser vendidas ni dadas en prenda, cedidas en usufructo o gravadas por obligación alguna. Se consideraba sacrílego todo acto que violase o transgrediese esta indisponibilidad especial, que las reservaba exclusivamente a los dioses celestes (y eran entonces denominadas propiamente «sagradas») o inferiores (en cuyo caso se llamaban simplemente «religiosas»). Si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba, por el contrario, restituir al libre uso de los hombres. «Profano —pudo escribir, así, el gran jurista Trebacio— se dice en sentido propio de aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres.» Por otra parte, «puro» era el lugar desvinculado de su dedicación a los dioses de los muertos y ya no era «ni sagrado ni santo ni religioso, liberado de todos los nombres de este tipo» [...]

Pura, profana, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común de los hombres. Pero el uso no aparece aquí como algo natural, sino que sólo se accede a él mediante la profanación. Entre «usar» y «profanar» parece haber una relación especial, que es necesario indagar.

Se puede definir como religión a aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas al uso común y las transfiere a una esfera separada. No sólo no existe religión sin separación sino que cada separación contiene o conserva en sí un núcleo genuinamente religioso. El dispositivo que actúa y regula la separación es el sacrificio: a través de una serie de rituales minuciosos, diversos según la variedad de las culturas, que Hubert y Mauss han inventariado pacientemente, sanciona en cada caso el paso de algo profano a lo sagrado, de la esfera humana a la divina. Es esencial la cesura que divide ambas esferas, el umbral que la víctima debe atravesar, no importa si en un sentido u otro. Aquello que ha sido separado ritualmente puede ser restituido por el rito a la esfera profana. [...]

Desde esta perspectiva se vuelve acaso más comprensible el obsesivo cuidado y la seriedad implacable de la que debían dar prueba, en la religión cristiana, los teólogos, pontífices y emperadores para asegurar, en la medida de lo posible, la coherencia y la inteligibilidad de la noción de transustanciación en el sacrificio de la misa, y de la encarnación y *omousia* en el dogma trinitario. Pues allí se ponía en juego nada menos que la supervivencia de un sistema religioso que había implicado a Dios mismo como víctima del sacrificio y, de este modo, había introducido en él esa separación que, en el paganismo, atañía solamente a las cosas humanas. Se trataba, entonces, de hacer frente, mediante la presencia simultánea de dos naturalezas en una única persona o en una única víctima, a la confusión entre lo divino y lo humano, que amenazaba con paralizar la máquina sacrificio del cristianismo. La doctrina de la encarnación garantizaba que la naturaleza divina y humana estuvieran presentes sin ambigüedad en la misma persona, así como la transustanciación aseguraba que la especie del pan y del vino se transformaran sin residuos en el cuerpo de Cristo. En el cristianismo, con el ingreso de Dios como víctima en el sacrificio y con la fuerte presencia de tendencias mesiánicas que ponían en crisis la distinción entre lo sagrado y lo profano, la maquinaria religiosa parece alcanzar un punto límite o una zona de indecibilidad, en la que la esfera divina está siempre a punto de colapsarse en la humana y el hombre siempre está a punto de transferirse a lo divino. *El capitalismo como religión* es el título de uno de los fragmentos póstumos más penetrantes de Benjamin. Según Benjamin, el capitalismo no representa solamente, como en Weber, una secularización de la fe protestante, sino que es en sí mismo y esencialmente un fenómeno religioso, que se desarrolla de modo parasitario a partir del cristianismo. Como tal, como religión de la modernidad, queda definido de acuerdo con tres características: 1. Es una religión cultual, quizás la más extrema y absoluta que haya existido jamás. Todo en ella tiene significado sólo en referencia a la observación del culto, no respecto a un dogma o una idea. 2. Este culto es permanente: es «la celebración de un culto *san trêve et sans merci*». No es posible distinguir, aquí, entre días festivos y laborables, sino que existe un único, ininterrumpido día de fiesta, en el que el trabajo coincide con la celebración del culto. 3. El culto capitalista no se orienta a la redención o a la expiación de una culpa, sino a la culpa misma. «El capitalismo es tal vez el único caso de un culto no expiatorio, sino culpabilizante (...). Una monstruosa conciencia culpable que no conoce redención se transforma en culto, no para expiar en él su culpa, sino para volverla universal (...) y para capturar al fin a Dios mismo en la culpa (...) Dios no está muerto, sino que ha sido incorporado al destino del hombre.»

Precisamente porque tiende con todas sus fuerzas no a la redención sino a la culpa, el capitalismo como religión no aspira a la transformación del mundo, sino a su destrucción. Su dominio es, en nuestro tiempo, a tal punto total que también los tres grandes profetas de la modernidad (Nietzsche, Marx, Freud) conspiran, según Benjamin, con él: son solidarios, en cierto modo, con la religión de la destrucción. «Este tránsito del planeta hombre por la casa de la desesperación en la soledad absoluta de su recorrido es el *ethos* que define Nietzsche. Este hombre es el Superhombre, es decir el primer hombre que comienza conscientemente a cumplir la religión capitalista.» También la teoría freudiana pertenece al sacerdocio del culto capitalista: «Lo reprimido, la representación pecaminosa [...] es el capital, sobre el que el infierno del inconsciente paga los intereses.» En Marx, por último, el capitalismo «con los intereses simples y compuestos, que son funciones de la culpa [...] se transforma inmediatamente en socialismo». [...]

Como sucede con las mercancías, donde la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio, y se transforma en un fetiche inaprensible; así todo aquello que es actuado, producido y vivido —incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje— es dividido de sí mismo y dislocado en una esfera separada, que no define ya ninguna división sustancial y en la que todo uso se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo. Si, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la que todo es exhibido en su separación de sí mismo, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una misma imposibilidad de uso. Aquello que no puede ser usado es, como tal, consignado al consumo o a la exhibición espectacular. Lo cual significa que la profanación se ha vuelto imposible (o, al menos, exige procedimientos especiales). Si profanar significa restituir al uso común aquello que había sido separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un Improfanable absoluto. [...]

La profanación de lo improfanable es el deber político de la próxima generación.

Lluís Homar – Sobre El gran mercado del mundo

En todos mis últimos proyectos teatrales, siempre he querido contar con la inteligencia y sensibilidad de Xavier Albertí, a quien me une una estrecha complicidad. Al mismo tiempo, de vez en cuando me ha gustado acercarme a algunos de sus procesos creativos más personales, para disfrutar mejor de su inquebrantable compromiso con el arte dramático.

Unos meses atrás, tuve la suerte de poder asistir al primer ensayo de *El gran mercado del mundo*. Entonces ya me había presentado para dirigir la Compañía Nacional de Teatro Clásico, pero aún no sabía que mi candidatura saldría elegida. En ese primer ensayo, recuerdo que me emocionó profundamente una intuición que pronto se vio confirmada: sentí que esa propuesta programada por Helena Pimenta en su última temporada al frente del Clásico, también tenía algo muy especial para mi proyecto artístico.

El resultado final no defraudó en absoluto esas intuiciones. Con su sello inconfundible, Xavier ha logrado aunar lo popular y lo excelso, la alegría del espectáculo de calle y su dimensión más trascendente, en un precioso equilibrio de aparente sencillez pero enorme dificultad. Por su delicadeza e inteligencia, estoy convencido de que este *Mercado* se convertirá en un espectáculo de referencia, que recordaremos durante un largo tiempo para leer más y mejor a Calderón.

En los ensayos, además, me emocionó comprobar cómo la obra propiciaba un particular encuentro entre los actores de la CNTC y otros actores catalanes vinculados al TNC. Se trataba de una comunión humana muy intensa, que me consta que ha aportado mucho a todos los integrantes de este proceso, y que a su vez ha quedado maravillosamente reflejada en su resultado escénico.

Para explicarlo, me gusta recordar una imagen sugerida por el dramaturgista del proyecto. En música, un calderón indica que una nota o una pausa se tienen que alargar sin indicar qué duración deberían tener. Eso permite que, en la música sinfónica, los calderones sean el punto en el que las orquestas se reencuentran antes de atacar unánimemente algún pasaje importante de la partitura.

En los ensayos de *El gran mercado del mundo*, muchos pudimos comprobar con emoción cómo Calderón (haciendo honor a su apellido) ofrece en cada verso un fascinante espacio común desde donde reencontrarnos con la alteridad, y escapar así a la desorientación general de nuestra sociedad cada vez más egoísta.

Justamente, si la lectura de nuestros clásicos nos ayuda a vivir un poco mejor, es porque nos recuerda a menudo la necesidad de girarnos otra vez hacia el otro, invitándonos a escapar de las lógicas de un mercantilismo

moderno que saca lo peor de nosotros mismos. Y eso es, sin duda, lo que nos propone este precioso auto sacramental calderoniano.

Xavier Albertí (dirección de escena)

Músico, compositor y director de escena. Actual director artístico del Teatre Nacional de Catalunya desde la temporada 2013/2014. Titulado superior en Dirección Escénica por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y la Universitat Autònoma de Barcelona. Desde 1996 y hasta 1999 dirigió el Festival d'Estiu de Barcelona Grec, y desde 2004 hasta 2006 dirigió el área de creación del Institut Ramon Llull. Fue director de servicios culturales del Institut del Teatre de Barcelona, donde también fue docente y coordinador pedagógico del Conservatori Superior de Dansa. También ha sido docente del Obrador de la Sala Beckett (taller de verano en Argelaguer), de la Universidad de verano Menéndez Pelayo, de la Universitat de Girona y de la Universitat de Lleida.

Durante los años de formación, realizó estudios de piano y de composición musical con Luis de Pablo, Cristobal Halffter, Tomás Marco, Helmuth Lachenmann, Carmelo Bernaola, Armando Gentilucci o Karl-Heinz Stockhausen. Tiene composiciones estrenadas en diversos Festivales de Música Contemporánea.

En 2007 trabajó conjuntamente con Pere Portabella y Carles Santos en el guion de la película *Die Stille vor Bach (El silenci abans de Bach)*. Ese mismo año dirigió el recital de poesía catalana con Lou Reed, Laurie Anderson y Patti Smith, dentro de la muestra de cultura catalana de Nueva York *Made in Catalunya* en el Baryshnikov Art Center. En 2008 fundó con Lluïsa Cunillé la compañía La Reina de la nit.

Entre sus trabajos como a director de escena destacan:

El gran mercado del mundo, de Calderón de la Barca (TNC 2019); *La nina gorda*, de Santiago Rusiñol (TNC, 2018); *Temps salvatge*, de Josep Maria Miró (TNC, 2018); *Balena blava*, de Victoria Szpunberg i Raquel García-Tomás (TNC, 2018) *Islàndia*, de Lluïsa Cunillé (TNC, 2017); *Ricard III*, de William Shakespeare (TNC 2017) *El professor Bernhardt*, de Arthur Schnitzler (TNC, 2016) *L'empestat* de Jordi Oriol (Temporada Alta, 2015); *L'hort de les oliveres*, de Narcís Comadira (TNC, 2015); *L'eclipsi*, ópera de Alberto García Demestres, versión libre de la obra de P. Zarzoso (TNC, 2014); *Terra de ningú*, de Harold Pinter (TNC, 2013); *WOW*, de Alberto García Demestres (Festival Perelada 2013); *Com dir-ho*, de Josep Maria Benet i Jornet *Zoom*, de Carles Batlle *Jo Dalí*, ópera de Xavier Benguerel; *Dues dones que ballen*, de Josep Maria Benet i Jornet. *Vida Privada*, adaptación de la novela de Josep Maria de Sagarra *Al cel*, un oratorio para Jacint Verdaguer, de Narcís Comadira *El Bordell*, de Lluïsa Cunillé *Soterrani*, de Josep Maria Benet i Jornet *El mal de Holanda*, de Paco Zarzoso (Estrenado en el Festival VEO de Valencia la temporada 2008) *La caiguda d'Amlot (o la caiguda de l'H)*, de Jordi Oriol *Assajant Pitarra*, obra de creación de Xavier Albertí y de Lluïsa Cunillé *El Dúo de la Africana*, creación de Lluïsa Cunillé y de Xavier Albertí (Temporada 2007) *Crónica sentimental de España*, a partir de la obra homónima de Manuel Vázquez Montalbán *Tennessee*, basado en textos de Tennessee Williams (2006) *Sangre lunar*, de José Sanchis Sinisterra (estrenado en el Centro Dramático Nacional) *PPP*, sobre la obra de Pier Paolo Pasolini *De Manolo a Escobar*, de Marc Rosich *L'home de teatre*, de Thomas Bernhard *Boris Vian, constructor d'imperis*, sobre la obra de Boris Vian *Mestres antics*, de Thomas Bernhard (producción del Teatre Romea y versión en castellano estrenada en el Centro Dramático Nacional) *Hamlet, o les conseqüències de l'amor filial*, de Jules Laforgue (Festival Grec 03) *Traïció*, de Harold Pinter *Et diré sempre la veritat*, de Lluïsa Cunillé, Lluís Homar y Xavier Albertí (Temporada Alta de Girona 2002) *Carmen*, de Georges Bizet (producción del Teatro Verdi de Pisa) *Marina*, ópera de Emilio Arrieta y Francesc Camprodon, (Festival de Peralada 2002 y Teatro de la Maestranza de Sevilla) *Troilus i Cressida*, de W. Shakespeare, versión de Lluïsa Cunillé (Festival Grec 2002) *Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci* (Gran Teatre del Liceu) *Orgia*, de Pier Paolo Pasolini *Más extraño que el Paraíso*, espectáculo de Xavier Albertí con textos de Jaime Gil de Biedma y Lluïsa Cunillé (Festival Grec 2001) *Pèndols d'aigua*, de Francesc Meseguer *El gat negre*, de Lluïsa Cunillé *I la llum no es veu. Pels carrers de Basquiat*, de la compañía Lanònima Imperial *Tórtola*

Valencia, cabaret coreográfico original de Xavier Albertí *Ànsia*, de Sarah Kane *Mirador*, de Paco Zarzoso *Passatge Gutenberg*, de Lluïsa Cunillé *Simon Bocanegra*, ópera de Giuseppe Verdi *The Meeting*, de Lluïsa Cunillé (Festival de Edimburgo 1999) *La Cita*, de Lluïsa Cunillé (Festival Grec 1999) *Privado*, de Lluïsa Cunillé *El llibre dels canvis*, espectáculo concierto con el grupo Vol ad libitum *El dia dels morts*, de Narcís Comadira *Macbeth o Macbetto*, de Xavier Albertí (Festival Internacional de Teatre de Sitges 1997) *La llavor dels somnis*, sobre la obra poética de Narcís Comadira, *Les paraules de l'ànima*, sobre la obra poética de Ramon Llull *Una geografia estilogràfica*, sobre la obra literaria de Josep Maria de Sagarra *Libración*, de Lluïsa Cunillé *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, (Festival de Teatre al Carrer de Tàrrrega 1993) *Un Otel'lo per a Carmelo Bene*, (Festival Internacional de Teatre de Sitges 1993).