

5. TEATRO DEL BARROCO

5.1. TEATRO ANTERIOR AL BARROCO

■ EVOLUCIÓN DEL DRAMA MEDIEVAL

El primitivo teatro nació unido a las ceremonias y festividades religiosas, sobre todo en torno a los temas de la Navidad, la Pasión o muerte de Jesús, la Eucaristía o la Virgen María. Estas representaciones tenían carácter didáctico, y se representaban dentro y fuera de las iglesias. El *Auto de los Reyes Magos* (escenas relacionadas con la adoración de los Reyes al Niño Jesús), de mediados de siglo XII, es el fragmento teatral más antiguo que se conserva en castellano. El *Misteri d'Elx* es otra muestra de este tipo de teatro representado dentro de los templos, que ha llegado íntegro hasta nuestros días. A partir de siglo XIII se introdujeron elementos populares profanos que desbordaban el marco religioso (música, danzas, escenas burlescas). Las autoridades eclesiásticas no consideraron oportuno que se representasen dentro de las iglesias. Las nuevas escenificaciones pasaron a representarse en las plazas, sobre carros que funcionaban como escenarios portátiles.

■ TEATRO RENACENTISTA

En la segunda mitad del siglo XVI aparecen en algunas ciudades (Madrid, Sevilla, Valencia) los *corrales*, es decir, se instalan los teatros en patios interiores (corrales) de casas. La escena y el público se sitúan en el patio, y las autoridades en las galerías superiores. Este hecho, unido a la explotación de los teatros por las cofradías (sociedades de caridad que destinaban los beneficios a la curación de enfermos), permitió la instalación y permanencia de los primeros teatros estables. Esta nueva modalidad de teatro estable dio lugar al nacimiento de las compañías teatrales profesionales. Entre los dramaturgos renacentistas cabe citar a Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Torres Naharro y Lope de Rueda, fundador de la primera compañía estable, actor y autor, y creador de los *pasos* (piezas cortas de carácter cómico que se interpretaban en los entreactos para mantener la atención del público).

5.2. TEATRO BARROCO, ESPECTÁCULO TEATRAL

5.2.1. ESPACIO TEATRAL: EL CORRAL DE COMEDIAS

Son patios interiores de vecindad, en los que se concedió (hacia 1565) el privilegio de organizar funciones de teatro con fines benéficos. En Madrid, el primero de estos teatros fue el **corral de la Pacheca**, conocido como **corral del Príncipe** a partir del reinado de Felipe IV. Los elementos principales de estos corrales son:

1. el *tablado o escenario*, con un telón fijo al fondo, adosado al muro del patio, y unas cortinas laterales que daban a los vestuarios de actores y actrices. Detrás del escenario aparece un edificio de dos pisos, con seis o nueve huecos practicables, y encima los tornos y tramoyas. El tablado disponía de escotillones a ras de suelo. Los decorados eran muy simples, formados por telones o cortinas: los cambios de escenario se apoyaban sobre todo en el diálogo de los actores y actrices;

2. un *patio de bancos*, situado en la planta baja, próximo al escenario. En esos bancos se sentaban únicamente hombres. Cada uno de estos bancos podía acomodar

tres individuos. Para tener derecho a asiento se pagaba un suplemento de la entrada habitual;

3. inmediatamente detrás de los bancos, separado el espacio por una viga llamada *degolladero* (porque llegada a la altura del cuello) se situaban de pie — llenando casi la totalidad del patio— los hombres del pueblo llano, llamados *mosqueteros*;

4. enfrente del tablado, a la altura del primer piso, justo encima del lugar por el que se accede al corral, se destina un lugar para las mujeres, la *cazuela*. Las mujeres eran acomodadas por el *apretador*, que provisto de una tabla comprimía las ahuecadas faldas, a fin de que cupieran más mujeres;

5. debajo de la cazuela estaba la entrada y un puesto en que vendían empanadas, frutos secos, pasteles y *aloja* (una bebida de moda en la época, compuesta por agua fresca, miel y canela).

6. las zonas laterales del patio estaban ocupadas por *gradas* de obra, en las que podían sentarse los hombres;

6. *ventanas* enrejadas ocupaban los laterales del primer piso, y los balcones del segundo piso de las casas de vecindad dieron origen a los *aposeentos*, el lugar para el público de clase social distinguida (nobleza, clérigos). Las ventanas o balcones del tercer piso (si lo había) recibían en nombre de *desvanes*;

7. frente al escenario, en la segunda planta (arriba de la cazuela) se reservaba un *balcón para Autoridades* (realeza, cargos administrativos), y en la tercera planta estaba la *tertulia*, lugar de los religiosos.

8. un *toldo*, que protegía a los espectadores de las inclemencias climatológicas, distribuía la luz uniformemente y ayudaba a la acústica del recinto.



5.2.2. EL PÚBLICO

El teatro era el único sistema de diversión en la España del XVII, y para gentes analfabetas era el sustituto del periódico, de la novela, de la radio, de la televisión, de los lugares de ocio de hoy en día. En el teatro, los españoles del XVII veían un mundo global, del que ellos sólo tenían una información parcial, la de su propia vida. La fiesta del teatro compensaba de las numerosas privaciones que padecían: les permitía soñar, olvidarse de las preocupaciones cotidianas.

En los corrales de comedias coincidían todas las clases sociales, pero no se mezclaban. La jerarquía social y las normas de la moral permanecían durante la representación: las clases altas (aposentos, balcones) estaban separadas del pueblo llano (patio, gradas o cazuela). Los hombres y las mujeres del pueblo no compartían espacio (las mujeres sólo podían estar en la cazuela), sin embargo, en los aposentos el público es mixto.

Si el público acudía a las representaciones pasando incomodidades, frío o calor, las compañías teatrales debían recompensarle representando, en buena medida, lo que al pueblo (al *vulgo*, en palabra de la época) le pudiera agradar.



5.2.3. LA REPRESENTACIÓN Y LOS COMEDIANTES

Las representaciones, anunciadas con carteles, daban comienzo después del mediodía, y duraban dos horas y media o tres, con una peculiar estructura en la cual las obras largas eran interrumpidas por otras obras breves (como sucede con las interrupciones publicitarias de los programas televisivos de la actualidad) servía para distanciar el teatro de la vida real. Como las obras eran muy realistas, los elementos intercalados (de corte cómico o burlesco) servían para aliviar al espectador de la seriedad de la representación. En orden cronológico, la representación comenzaba con unos fuertes golpes desde los aposentos, tras los cuales empezaba la música, cuya intención era hacer callar al público. Luego, el jefe de la compañía o un actor comenzaba la *loa* (saludo inicial para captar silencio y atención, generalmente a través del elogio al lugar en que se representaba), seguida del primer acto. Tras este, un *entremés* (pieza cómica), luego el segundo acto, y otro entremés. A continuación el tercer acto, y para finalizar una *jácara* (pieza que reproducía el ambiente marginal), o una *mojiganga* (mascarada grotesca acompañada de música, propia de carnaval), seguida del *baile* (obra breve de ligero argumento, en la que importaba más la música, el canto y la danza. Los bailes se prohibieron en 1615).

No se podía representar en Cuaresma, ni los sábados, ni los días de fiesta religiosa. Con frecuencia, se prohibió actuar a las mujeres, o sólo se permitió que actuaran mujeres casadas, lo que no impidió frecuentes amoríos entre actrices y nobles (la actriz María Calderona fue amante de Felipe IV). Las obras se clasifican por su tema y su desarrollo. Así encontramos piezas cómicas (comedias de capa y espada, comedias de palacio...) y dramas trágicos (también llamadas dramas de honor, por ser este su asunto principal, aunque también se ocupaban de temas religiosos o históricos). Mención aparte merece el Auto Sacramental, pieza corta de carácter religioso dedicada a exaltar el sacramento de la Eucaristía, y que se representaba (en plataformas móviles) en la festividad del Corpus.

Los grupos de actores y actrices eran muy variados: desde el individuo que trabaja en solitario con títeres, al grupo de treinta personas organizado con quince actores y otros tantos dedicados al montaje y vestuario, que se llamó *compañía*, y es el término que ha llegado hasta hoy. Las compañías tenían como eje humano y económico al *autor* o director (al que escribía las obras se le llamaba *ingenio* o *poeta*), nombrado por la administración, y cuya misión abarcaba contratar a los actores, elegir el texto, dirigir la puesta en escena e incluso responsabilizarse de la gestión económica.

Los actores y actrices debían cumplir determinadas características: buena voz, condición física y, sobre todo, memoria (el repertorio de una compañía podía llegar a las cincuenta obras, ya que las obras duraban cuatro o cinco días en cartel). Para que se les pudiera ver y oír desde todos los lugares del corral su actuación debía ser bastante gesticulante y exagerada, a fin de captar la atención de un público con un comportamiento parecido al actual de los partidos de fútbol o las corridas de toros. Actores y actrices compraban cada uno su propio vestuario, por lo que utilizaban el mismo en todas las obras, independientemente de su adecuación al contenido del texto. Importaba, sobre todo, la vistosidad de la indumentaria, aunque sin perder la información que transmite sobre la condición social del personaje o el momento (del año o del día) que se situaba la acción

5.2.4. LA RENOVACIÓN DEL GÉNERO TEATRAL. LA COMEDIA NACIONAL

En el siglo XVII se produce el hecho decisivo de la conversión del teatro en espectáculo. Esto se debe a que la producción teatral se concebía como algo que iba más allá de lo literario, dirigido en igual medida a la vista y al oído, a la imaginación y al sentimiento. Este nuevo enfoque permitió que la dramaturgia barroca superara las reglas que se habían impuesto desde la Antigüedad. La renovación, iniciada a base de hechos aislados desde el XVI, quedó finalmente estructurada en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), de Lope de Vega, el genio que logra la plenitud del teatro barroco. La renovación teatral de Lope se puede centrar en los siguientes conceptos:

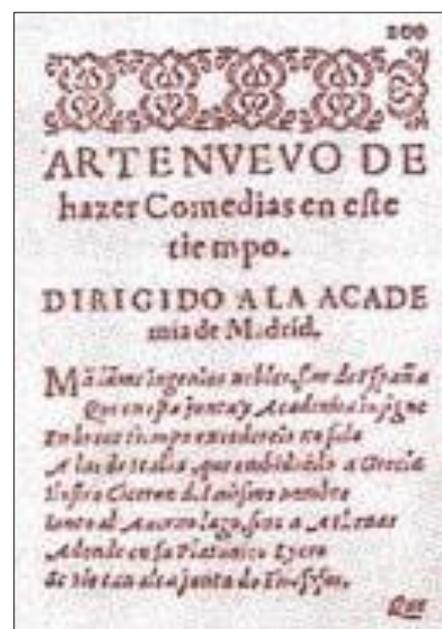
1. Estructura formal. División en tres actos (planteamiento, nudo y desenlace), pero con superación de las unidades tradicionales de acción (en lugar de una única acción se admiten acciones paralelas), de lugar (la acción puede suceder en distintos lugares) y de tiempo (la acción no se limitará a un día, sino que se producen saltos en el tiempo). La primera jornada arranca de forma abrupta (*in medias res*), para captar la atención del espectador: la intriga es el elemento esencial, por lo que se ha de desarrollar la peripecia de modo que mantenga la atención del espectador. El final es generalmente feliz, excepto en las tragedias. La comedia nacional privilegia la acción (la peripecia) sobre cualquier otro elemento teatral.

2. Pocas acotaciones: la información del escenario y los modos de actuación llega al espectador a través de las palabras (gestos o vestimentas) de los personajes. Se llama teatro de *decorado verbal*.

3. Mezcla de lo trágico y lo cómico. Como sucede en la vida real. Se llaman *comedias* como término genérico, pero por su contenido abundan tanto los dramas y tragicomedias como las comedias propiamente dichas.

4. Variedad en verso y estrofa. Con el fin de ajustar el contenido a la métrica: romances para fragmentos narrativos, décimas para lamentaciones, redondillas para diálogos amorosos, etc. en general se prefiere el octosílabo castellano, aunque en algunos momentos aparecen los versos de origen italiano (endecasílabo, heptasílabo...)

5. Adecuación del lenguaje a los personajes (decoro) motivado por el deseo de naturalidad, verosimilitud o realismo. Los personajes se ajustan a *tipos*, más definidos por su papel social que por su personalidad. Los que más aparecen son: la *dama* (bella, fiel, y con iniciativa amorosa), el *galán* (bello, noble, presentado como héroe), el *poderoso* (personaje que suele abusar de su poder, excepto cuando este papel



lo desempeña un rey —en cuyo caso su misión es impartir justicia—), el *viejo* (casi siempre el padre de la dama, encargado de vigilar su honor), el *gracioso* (un personaje cómico ya en su presencia y parlamento, suele aparecer como contrafigura del galán, del que suele ser criado), y la *criada* (personaje femenino equivalente al gracioso, pero menos desarrollado).

6. Los temas. Se pueden condensar en tres: el honor (la virtud del ser humano) y la honra (la manifestación social del honor): el código de honor exigía reparación inmediata a las ofensas de honor, con frecuencia mediante derramamiento de sangre (que, al ser contrario a la ética cristiana, generará en los personajes un conflicto de valores). Este es el tema tradicional de las tragedias o dramas de honor. El segundo gran tema, propio de las comedias, es el amor, centrado en la superación de obstáculos para la consecución del amor entre unos jóvenes, con una intriga a veces poco verosímil, pero muy interesante. El tercer grupo temático agrupa los de carácter histórico, religioso, filosófico, mitológico, etc.

7. Los recursos dramáticos. Los elementos que aparecen por primera vez en el Barroco teatral desde el punto de vista de la construcción de la comedia son: el *monólogo* o *soliloquio* (vehículo de comunicación entre personaje y público en el que se revela la interioridad o el conflicto íntimo del personaje); el *aparte* (el parlamento de un personaje dicho exclusivamente para los espectadores, hasta el punto de que los demás personajes fingen no oírlo); y el *disfraz* y *enmascaramiento* (personajes que simulan ser otros de los que son o personajes femeninos vestidos de varón, que superan la lógica pero gozaban de gran aceptación). En el teatro barroco hay pocas acotaciones, la información llega a través de las palabras de los personajes. Los personajes clave de las comedias son el galán y la dama (que destaca en la época por su decisión y disposición a romper las convenciones sociales), junto a ellos destaca el gracioso (contrapunto cómico del galán y elemento de relación entre personajes y público) y el marido, padre o hermano (el que coarta el amor, encarnando las normas sociales).

5.3. LOPE DE VEGA (1562-1635)

5.3.1. PERIPECIA BIOGRÁFICA

Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635): de su juventud destaca el episodio amoroso con Elena Osorio —*Filis* en los poemas—, por su duración (1583 a 1588) y por su conclusión: ella lo abandonó y Lope le escribió unos versos insultantes, lo que le valió pena de destierro. Durante el destierro se casó, tras raptarla, con Isabel de Urbina —de nombre literario *Belisa*— con la que residió en Valencia. Isabel murió en Alba de Tormes (Salamanca) en 1594 y Lope regresó, perdonado, a Madrid en 1595. De 1596 a 1608 mantuvo relación con la actriz Micaela Luján —*Camila Lucinda* en los poemas—, con la que tuvo cinco hijos. A pesar de esta relación, Lope contrajo matrimonio en 1598 con Juana



Guardo, con la que tuvo otros tres hijos. En 1613, tras la muerte de Juana, Lope se ordenó sacerdote. En 1616 inició una relación con Marta de Nevaes —llamada *Amarilis* o *Marcia Leonarda* en los poemas—, sin considerar obstáculo ni el matrimonio de ella ni el sacerdocio de él. Vivieron un intenso amor, que fructificó en 1620 con el nacimiento de una hija. Pero *Amarilis* perdió la vista en 1625, y luego atravesó un período de locura. Lope, anciano ya, la cuidó hasta su muerte en 1632. Después, acuciado por problemas económicos y familiares, se recluyó en soledad, dedicado a la creación literaria y a la religión. El entierro de Lope fue una importante manifestación popular. Una vida contradictoria en una época de contradicciones.

5.3.2. TALANTE CREADOR

Lope puede ser considerado el primer escritor profesional de nuestra historia, ya que editó en vida su obra en verso, gozó de fama en vida y de tolerancia en sus comportamientos. Es el único de los grandes escritores del barroco español que cultivó todos los géneros, siendo el gran renovador de la dramaturgia barroca. En la historia del teatro la dramaturgia de Lope separa dos épocas. Ello le valió ser admirado o criticado por los literatos del momento, sin opciones intermedias. Su teoría teatral está expuesta en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), una breve obra en verso conocida como *El arte nuevo*:

- “como las paga [las comedias] el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”.
- “lo trágico y lo cómico mezclado [...] /harán grave una parte, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho”.
- “dividido en dos partes el asunto, / ponga la conexión desde el principio [...] pero la solución no la permita / hasta que llegue la postrera escena”
- “quede muy pocas veces el teatro /sin persona que hable, porque el vulgo/ en aquellas distancias se inquieta”
- “guárdese de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil”
- “los casos de la honra son mejores, /porque mueven con fuerza a toda gente”

5.3.3. OBRAS DE LOPE:

De entre las más de trescientas obras de Lope destacan: *La dama boba* (1613), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614), *El perro del hortelano* (1618), *Fuenteovejuna* (1619), *El caballero de Olmedo* (1641).

5.3.4. PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA, UN DRAMA DE HONOR.

- * Sinopsis argumental: durante los festejos de la boda del labrador Peribáñez y la hermosa Casilda, en el pueblo de Ocaña, el comendador de la Orden de Santiago (don Fadrique) es herido por un novillo. Al recuperarse en casa de los recién casados, se enamora ciegamente de Casilda. Sigue al matrimonio hasta Toledo y allí encarga un retrato de la mujer. Regresados a Ocaña, el comendador, disfrazado de labrador, solicita los amores de Casilda, quien lo rechaza. Entretanto, Peribáñez descubre el retrato de su mujer en Toledo y regresa a casa dudoso de la honestidad de su mujer y de las pretensiones de don Fadrique. Pero este nombra a Peribáñez

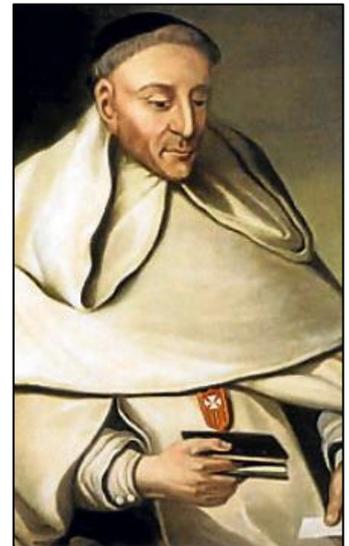
capitán de unas tropas, con la intención de alejarlo de Ocaña. Nada más marchar la tropa, el comendador entra en casa de Peribáñez. Pero Peribáñez ha vuelto en plena noche y sorprende al comendador intentando abusar de Casilda. Por ello lo mata. El rey, Enrique III, pone precio a la cabeza de Peribáñez. Pero él mismo decide presentarse ante el rey, junto con Casilda, para que imparta justicia: lo que sucede ante el rey es el fragmento que aparece a continuación.

* Sentido de la obra: bajo un aparente contenido revolucionario (un campesino da muerte a un noble), se esconde una firme defensa del orden establecido. El poder real es garantía última del orden. Lo que se ataca no es el comportamiento de la nobleza como grupo, sino el proceder individual de uno de sus componentes, que ofende el honor de uno de sus vasallos. La venganza con muerte se impone. Además, por si quedaba alguna duda, el espectador asiste al arrepentimiento de don Fadrique antes de morir.

5.4. SEGUIDORES DE LOPE

5.4.1. TIRSO DE MOLINA (1579-1648?):

El más importante de los seguidores de Lope fue Fray Gabriel Téllez, que firmó con el pseudónimo de Tirso de Molina. Mejoró el enredo de la acción, considerándosele un maestro de la comedia de enredo, los juegos escénicos y la confusión de identidades. Consiguió personajes femeninos fuertes e inteligentes, que toman la iniciativa en los asuntos amorosos. De su producción destacan *El vergonzoso en palacio* (1611), y sobre todo *El burlador de Sevilla* (1630), primera aparición escénica de don Juan Tenorio, arrogante noble sevillano que seduce y engaña a las mujeres (sin moral ni conciencia), soberbio que se enfrenta sacrílegamente al más allá. En esta obra Tirso fundió dos leyendas populares: la del galán libertino, y la del individuo que invita a cenar a un difunto (en este caso, el padre de una de sus seducidas).



5.4.2. LA ESCUELA VALENCIANA:

Lope de Vega llegó a Valencia en 1588, desterrado por injuriar a la familia de Elena Osorio. Valencia en esos momentos ofrece un rico panorama teatral, iniciado en la época medieval (el *Misteri d'Elx*), heredero de la puesta en escena del teatro cortesano del siglo XVI y consolidado a través del trabajo de algunos dramaturgos valencianos como Juan de Timoneda (1518-1583), que huye de la rigidez del teatro clásico y dirige sus obras a un público ciudadano muy amplio. La comedia barroca valenciana se caracteriza, desde el punto de vista estructural, por la división en tres actos y la variedad métrica; y desde el punto de vista argumental por la intriga amorosa bien elaborada, el papel activo de las protagonistas femeninas, la versificación trabajada, una figura de criado próxima al *gracioso* y un final relativamente feliz.

Lope se incorporó a la *Academia de los Nocturnos*, una especie de tertulia-escuela en la que se adquiría una sólida formación (literaria, religiosa, científica o política) y conoció a los dramaturgos valencianos de la época, de entre lo que destaca Guillem de Castro, con el que le unió gran amistad. En este ambiente Lope gestó sus ideas acerca de la renovación teatral. Antes de su llegada a Valencia no había escrito ninguna comedia que pueda considerarse renovadora. En las obras que escribe durante este período (conocido como el ciclo valenciano, por las alusiones en algunos títulos: *El Grao de Valencia*, *Los locos de Valencia*, *La viuda valenciana*) desarrolló la figura del gracioso, define los protagonistas (el galán y la dama), organiza la métrica de forma variada, y descubre una forma de diálogo más brillante.

5.4.3. GUILLEM DE CASTRO:

Nacido en Valencia en 1569, ingresó en la *Academia de los Nocturnos* en 1592 y conoció a Lope de Vega. Su carrera militar le alejó de Valencia, donde no regresó hasta 1609. Pero en 1616 se instala en Madrid, hasta su muerte en 1631. La producción de Guillem de Castro se puede dividir en dos etapas:

1. Primera etapa: de influencia valenciana. Obras de mucha acción, truculencia y efectismo.
2. Segunda etapa: tras conocer a Lope en 1599, se incorpora a la *comedia nueva*. La acción da paso a la psicología de los personajes. De este período destacan *Los mal casados de Valencia*, o *Las mocedades de Cid*. Las características de esta segunda etapa teatral son:

- El conflicto en el matrimonio (deberes sociales frente a sentimientos): con un tratamiento distinto al del resto de autores del barroco. En Guillem de Castro los matrimonios terminan en ruptura.
- Ausencia de gracioso: como Castro comienza sus comedias donde terminan las de los demás (en el matrimonio) y no cuenta los avatares de jóvenes para superar los obstáculos sino la insatisfacción de la situación matrimonial, el gracioso no tiene sentido.



5.5. CALDERÓN DE LA BARCA

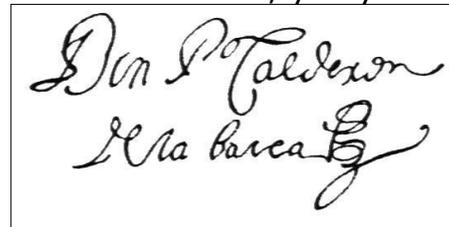
5.5.1. TRAYECTORIA BIOGRÁFICA Y PERSONALIDAD:

Pedro Calderón de la Barca nació en Madrid en 1600, hijo de una familia tradicional que encaminó su formación hacia la carrera eclesiástica, lo que originó tensiones en la relación con su padre, quien murió en 1615. Calderón se formó en un colegio de los jesuitas y comenzó estudios universitarios en Salamanca. Ya en 1620 era conocido como poeta, y en 1623 estrenó sus primeras comedias. Desde 1635 estuvo al frente de los espectáculos de Palacio, nombrado por Felipe IV. A partir de 1640 diversos acontecimientos (participación en la Guerra de Cataluña, muerte de

un hermano, amores frustrados, etc.) hicieron que entrara en una fase de pesimismo vital y de soledad. El 1651 se ordenó sacerdote, cumpliendo así tardíamente el deseo de su padre. Siguió dedicado al trabajo de dramaturgo de Palacio hasta 1681, fecha de su muerte en Madrid.

Calderón era un hombre de carácter sombrío, de espíritu aristocrático, y cuyo sistema de pensamiento puede explicarse en torno a tres características esenciales:

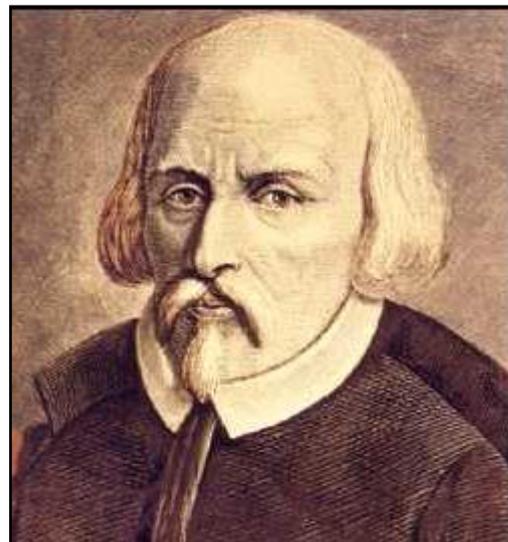
1. Pesimismo respecto a la vida y al mundo. Este sentimiento lo intentará resolver mediante la búsqueda de la trascendencia: Dios justifica la existencia humana.
2. Adhesión a valores tradicionales: jamás mostró el menor atisbo de crítica a la sociedad contemporánea.
3. Pensamiento extraordinariamente sistematizado y argumentativo, en el que las consecuencias van siempre ligadas necesariamente a las causas.

Una imagen de un manuscrito que muestra la firma 'Don P. Calderón' y el texto 'En la Barca' en una caligrafía cursiva del siglo XVII.

5.5.2 CALDERÓN, UN HOMBRE DE TEATRO EN EL SIGLO DEL TEATRO:

La formación inicial de Calderón arranca de la dramaturgia de Lope de Vega, pero poco a poco, tal vez por la diferencia de temperamentos, Calderón consiguió una personal propuesta teatral. Se puede establecer una serie de diferencias entre las propuestas de Lope en el *Arte Nuevo* y las aportaciones teatrales de Calderón:

1. Calderón es más barroco que Lope. Incorpora en sus obras una síntesis del cultismo y del conceptismo.
2. El enfoque de los asuntos es más meditado en Calderón, construye mejor las tramas, es más claro en la delimitación de planteamiento, nudo y desenlace (descubriendo el enredo al final). Frente a Lope, popular y cercano a las costumbres del pueblo, Calderón es más aristocrático, más universal en sus temas.
3. Lope trabaja de forma casi sistemática las tramas paralelas; en Calderón se puede establecer casi siempre una trama principal y otra secundaria.
4. Los personajes de Calderón se organizan en torno a un (o unos pocos) protagonista, de gran riqueza psicológica. Ese predominio del protagonista influye en la interiorización de su conflicto, que encuentra la mejor expresión en el monólogo.
5. En los diálogos, Calderón domina más el sentido del ritmo, es más sistemático.
6. Calderón es más un hombre de teatro que Lope, que es más un literato. Calderón dota a sus textos de gran riqueza escenográfica, introduce adelantos técnicos (tramoyas y máquinas), en un intento de generar un *espectáculo total* dirigido a conmover al espectador, a impresionarlo.



Calderón es, además, el gran impulsor del *Auto Sacramental*: una composición dramática de un solo acto, de carácter alegórico y relativa generalmente a la eucaristía. Se representaban en las calles el día de Corpus, desde que en 1264 el papa Urbano IV fijase el dogma de la transustanciación de Cristo. Los Autos Sacramentales trataban de poner en escena los dogmas católicos, mediante una costosa y complicada escenografía que incluía carros, tramoyas y mecanismos diversos, lo que contribuía a aumentar la espectacularidad, la solemnidad de la representación, y la atracción del público. Los autos de Calderón, teológicamente densos y escenográficamente fastuosos, gozaron de enorme popularidad.

5.5.3. OBRAS DE CALDERÓN:

De la producción calderoniana destacan: *El alcalde de Zalamea* (1642), drama histórico; *La vida es sueño* (1635), drama filosófico; *La dama duende* (1629), comedia de capa y espada; *El gran teatro del mundo* (1633-1635), auto sacramental.

5.5.4. LA VIDA ES SUEÑO, UN DRAMA FILOSÓFICO:

* Sinopsis argumental: Segismundo es el príncipe heredero de Polonia, pero vive recluido por su padre, el rey Basilio, en una torre, ya que un augurio había predicho su mal comportamiento como rey. Basilio decide probar a Segismundo y llevarlo un día a Palacio. Así, el príncipe despierta un día en palacio y, acostumbrado a la vida solitaria en la torre, se comporta como un fiero. El rey decide regresarlo a la torre. Allí vuelve a despertar, y sólo recuerda de su estancia en palacio –que él cree un sueño– a una mujer, Rosaura. Decide levantarse contra su padre y arrebatarse el trono. Pero después de vencer al rey, Segismundo reconoce su culpa y se arrodilla ante él.

* Esta acción principal se entremezcla con la historia de Rosaura, dama que ha acudido a la corte de Polonia con la intención de buscar justicia frente a una incumplida promesa de matrimonio.

* Sentido de la obra: el texto reflexiona sobre el sentido de la vida, sobre el comportamiento de los seres humanos dominados por las pasiones. La propuesta de Calderón es que sólo el ejercicio de la prudencia puede librar al hombre de la esclavitud de los instintos. Además se centra en el problema de la predestinación y la libertad del individuo para actuar. Segismundo alcanza su libertad (personal y política) en la medida en que contiene sus instintos y pasiones, en la medida en que se adapta y se integra en un sistema moral de conducta (es decir, se vence a sí mismo).

