

**Lope y Shakespeare frente a la
«angustia de la tercera dimensión»:
del drama pastoril a la tragedia histórica**

Francisco Sáez Raposo
Universidad Complutense de Madrid
f.saez@filol.ucm.es

Palabras clave:

Lope de Vega. William Shakespeare. Drama pastoril. Espacio dramático. Perspectivismo.

Resumen:

En el presente trabajo se cuestiona la convicción de Marshall McLuhan de que Shakespeare fue el primer autor en la historia de la literatura universal que empleó la perspectiva tridimensional en una de sus obras fundamentales: *El rey Lear*. Se pone de manifiesto que Lope de Vega empleó una técnica similar en el conjunto de sus comedias pastoriles tempranas, escritas contemporáneamente a la tragedia shakesperiana.

**Lope and Shakespeare Facing the
«Anguish of the Third Dimension»:
from Pastoral Drama to Historical Tragedy**

Key Words:

Lope de Vega. William Shakespeare. Pastoral Drama. Dramatic Space. Perspectivism.

Abstract:

It is questioned in this paper Marshall McLuhan's conviction that Shakespeare was the first author in the history of universal literature that used the three-dimensional perspective in one of his fundamental works: *King Lear*. It is proved here that Lope de Vega used a similar technique when composing the group of his early pastoral dramas, works written contemporaneously to the Shakespearean tragedy.

En un estudio reciente en el que analicé la construcción del espacio dramático que Lope de Vega llevó a cabo en sus primeras comedias pastoriles por medio de diversos recursos proxémicos [Sáez Raposo, 2016: 428-429] me hice eco de una contundente afirmación de Marshall McLuhan que llamó poderosamente mi atención. En ella concede a William Shakespeare, de manera tajante, la primacía en el empleo de la perspectiva visual tridimensional en la historia de la literatura. El intelectual canadiense aportaba como prueba a su juicio una escena de una de las tragedias más relevantes del Bardo de Avon: *El rey Lear*.

El personaje del Conde de Gloucester, que, acusado de traición, ha sido cegado por Cornwall en connivencia con su esposa Regan, hija de Lear, y con el hijo bastardo del propio Gloucester, Edmund, se dirige, abatido, a los acantilados de Dover con la intención de poner fin a su vida. En el camino se encuentra con su hijo legítimo, Edgar, que, habiendo adoptado la falsa apariencia de un loco llamado Tom de Bedlam, apodado el Pobre, se ofrece aparentemente a prestarle ayuda cumpliendo la función de lazarillo. De este modo, se llega a la Escena V del Acto IV,¹ que es, dicen Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens, «de acuerdo con la crítica, [...] la escena más grande del teatro trágico shakespeariano».² Se trata, efectivamente, como estos especialistas en la obra de Shakespeare señalan, de una secuencia articulada en tres partes o momentos claramente diferenciados

¹ Entre la primera edición del texto (la conocida como *in Quarto*, de 1608) y la versión posterior (*in Folio*, de 1623) existen múltiples diferencias en lo relativo a pasajes que aparecen solo en una de ellas pero no en la otra. La tradición filológica anglosajona ha venido elaborando ediciones críticas híbridas que han combinado ambos textos y creando, por consiguiente, una tercera versión más extensa. Para mis citas he seguido la edición y traducción española de Ángel-Luis Pujante [Shakespeare, 1992] basada únicamente en la edición *in Folio*. De ahí que puedan encontrarse disparidades en la numeración de las escenas con respecto a otras ediciones. Por poner el ejemplo que nos ocupa, en la edición de Conejero y Talens nuestra escena es la VI de ese Acto IV. En las citas respeto la transcripción que Pujante hace de los nombres de los personajes. Aprovecho la ocasión para agradecer al profesor Erik Coenen sus expertas apreciaciones y sugerencias relativas a la precisión, claridad y naturalidad de las diferentes traducciones españolas de esta tragedia en concreto y de la obra shakespeariana en general.

² Para esta cita y la siguiente, véase Shakespeare [2013: 219, nota a pie de página].



que, a su vez, se corresponden con tres circunstancias fundamentales en el desarrollo dramático de la obra:

[...] nos presenta la llegada de Gloucester a Dover, acompañado de su hijo Edgar, donde piensa poner fin a su vida. En segundo lugar, su encuentro con Lear, que señala el punto de fusión entre los dos dramas paralelos [el del propio Gloucester y el del protagonista, Lear]; y, por último, la intervención y muerte de Oswald [mayordomo de Gonerill, otra de las hijas de Lear] a manos de Edgar, que abandona así su disfraz de Tom de Bedlam.

Aprovechándose de su ceguera, Edgar se las ingenia para evitar que su padre cometa el suicidio que tenía planeado intentando convencerle de que le está guiando a lo alto de uno de los acantilados de Dover cuando, en realidad, no es así. Gloucester muestra precisamente sus dudas al respecto basándose en las impresiones que recibe tanto del entorno («El terreno me parece llano» le replicará a Edgar cuando este le indique que ya están subiendo por una pronunciada pendiente), como de su propio hijo, al que no ha reconocido y en el que percibe un cambio en el tono de su voz y en la intención de sus palabras. Paradójicamente, es cuando más se esfuerza Edgar por convencerle de que tal vez sus sentidos le estén engañando como consecuencia del aturdimiento provocado por la deorbación cuando Gloucester da muestras de una agudeza sensorial mayor, hasta el punto de haber desarrollado una suerte de sexto sentido que le permite intuir el verdadero propósito de su hijo. El diálogo queda enriquecido por la aparente ironía de la que hacen gala ambos diciendo sin decir, entendiéndose sutilmente entre líneas:

GLOSTER	¿Cuándo llegaremos a lo alto del monte?
EDGAR	Lo estamos subiendo. Mirad lo que cuesta.
GLOSTER	El terreno me parece llano.
EDGAR	Muy empinado. ¡Eh! ¿Oís el mar?
GLOSTER	Francamente, no.
EDGAR	Entonces vuestros otros sentidos se embotan del dolor de vuestros ojos.
GLOSTER	Puede que sí. Me parece que tu voz ha cambiado y que ahora



te expresas mejor y con más sentido.
 EDGAR Os equivocáis. En nada he cambiado,
 salvo en la ropa.
 GLOSTER Yo creo que hablas mejor. (IV. v, p. 148)

Es en este momento cuando Edgar abandona su disfraz de Tom de Bedlam para ponerse del lado de su padre caído en desgracia. El primero intuye que el segundo realmente no está creyendo su artimaña, por lo que se determina a someterle a una experiencia multisensorial que pretende generar de forma verbal. La vívida descripción que le hace de un entorno simulado tiene como objetivo suscitar en la mente de Gloucester la sensación real, tangible, mareante, de encontrarse al borde de un abismo, en lo más alto de uno de aquellos míticos acantilados de la costa suroriental inglesa:

EDGAR Venid. Éste es el lugar. ¡Quieto! ¡Qué espanto
 y qué vértigo da mirar a lo hondo!
 Los cuervos y chovas que vuelan ahí a media altura
 se ven como escarabajos. Colgado en la roca
 hay un hombre cogiendo hinojo. ¡Temible labor!
 No parece mayor que su cabeza.
 Los pescadores que van por la playa
 semejan ratones, y ese regio navío
 allá fondeado se ha reducido a su bote,
 y el bote, a boya que apenas se ve.
 Desde tanta altura no se oye el bramar
 de las olas contra las innúmeras guijas.
 No voy a mirar más, no sea que la cabeza
 me dé vueltas y, al fallarme la vista,
 me haga caer.
 GLOSTER Llévame donde estás.
 EDGAR Dadme la mano. Ahora estáis a un pie
 del borde. Yo aquí no daría un bote
 por nada del mundo. (IV. v, pp. 148-149)

Se trata de una llamativa escena que nunca ha dejado indiferente a la crítica, una escena, como señalan Weimann y Bruster [2008: 203],³ que provoca una incómoda extrañeza. Con ella, en palabras de McLuhan [1998:

³ «As so many commentators have pointed out, the scene of Gloucester's attempted suicide at Dover Cliff has elements of a gimmick and is uncomfortably strange».



26-28], Shakespeare expresaba por primera vez en la historia de la literatura la «angustia de la tercera dimensión». De este enunciado tan sugerente es de donde yo he tomado prestada la parte fundamental del título de este trabajo. Tal era la convicción de McLuhan al respecto que se aventuraba a señalar que esta creación de una perspectiva tridimensional era la única que se había llevado a cabo «en cualquier literatura» (al menos que él supiera, matizaba) hasta que John Milton intentara algo parecido en *El paraíso perdido* (1667). Sin embargo, tan categórica afirmación chocaba frontalmente con las conclusiones a las que yo había llegado tras el análisis de la creación del espacio dramático por parte de Lope de Vega en el grupo de comedias pastoriles de juventud. Finalizaba yo aquel trabajo, donde solo me había referido de pasada a la opinión de McLuhan y a esta escena shakespeariana, llegando a la siguiente conclusión:

No estoy seguro de si Shakespeare fue el pionero en emplear esta técnica, pero ahora ya estamos en condiciones de confirmar, como demuestra mi análisis, que Lope empleó una similar a la hora de recrear el espacio dramático en sus dramas pastoriles tempranos. Y lo hizo tal vez más de una década antes que él, o, al menos, de forma coetánea, si aceptamos que pudiera haber introducido este recurso de (re)creación espacial en las versiones reescritas años después de ser compuestas, y que son, en algunos casos, las que nos han llegado [Sáez Raposo, 2016: 429].

Mi intención en aquel momento era analizar esta circunstancia con el propósito de ir más allá de la mera reivindicación, no menor, por otro lado, de la aparente preeminencia del Fénix a la hora de recurrir a una técnica de creación espacial verdaderamente compleja. Aquel comentario me servía de puerta de acceso a un análisis que pretendo abordar ahora; un análisis que no puede circunscribirse únicamente a una cuestión puntual y concreta, sino que ya nace con una intención mucho más global, pues entiendo que debe incluir también una reflexión sobre el empleo de la naturaleza, con fines espaciales pero también dramáticos, en piezas pertenecientes a dos géneros muy dispares (el drama pastoril y la tragedia clasicista) compuestos, además, en dos contextos culturales también muy diferentes. Planteo mi



análisis a partir de premisas dramáticas, filosóficas, estéticas y psicológicas que me sirvan para valorar en su justa medida y en toda su dimensión un complicado procedimiento de aprehensión que, paradójicamente, se materializaba en el escenario como un recurso muy elemental e incluso primitivo. Comienzo ahora, por consiguiente, por donde finalizaba en aquella ocasión.

Es necesario señalar que no trato de comparar dos piezas análogas, pues resulta imposible singularizar una sola comedia pastoril lopiana debido a que no hay ninguna que tenga la entidad necesaria para destacarse no solo entre las de su grupo, sino para equiparse con una obra de la magnitud de *El rey Lear*. Lo más eficaz, por consiguiente, es comparar los rasgos más destacados del conjunto pastoril lopiano con los del texto de Shakespeare, pues todos comparten los mismos mecanismos de creación del espacio dramático.

Estamos hablando de un total de cinco comedias pastoriles: *Belardo el furioso*, escrita en torno a 1589, posiblemente antes de la versión conservada de *El verdadero amante*, que también hay que incluir en nuestro grupo. Lope calificó a esta última en el prólogo que la antecede como la primera que escribió en su vida. Se data hacia 1590, aunque el texto conservado fue aparentemente reescrito años después y se publicó en 1620 incluida en la *Parte XIV* de sus comedias.⁴ A esa misma época, correspondiente a los años en Alba de Tormes (1591-1595), pertenece *Los amores de Albanio y Ismenia* [Morley y Bruerton, 1968: 44 y 76-77]. *La pastoral de Jacinto* se fecha entre 1595-1600, tal vez cerca del final de dicho periodo en Alba de Tormes [46 y 228], pero hay que tener también en cuenta que, aunque se la considera como una de sus tres comedias más antiguas conservadas, el texto que ha llegado hasta nosotros parece la consecuencia de una reescritura de un original anterior. Por último, incluyo también en esta ocasión *La Arcadia*, pieza que había descartado en

⁴ Para la datación de estas dos obras, véase Oleza, 1986: 301-305.



ocasiones anteriores por considerarla desvinculada temporalmente de las otras cuatro. Sin embargo, un estudio detallado de la técnica de creación espacial que emplea Lope demuestra que resulta idéntica a las otras, sin grandes novedades más allá de las derivadas del posible entorno cortesano en el que debió de ser representada (la presencia de un río o arroyo real, como vamos a ver más adelante, es el aspecto más relevante en este sentido). Mi impresión es que el grupo de comedias pastoriles de juventud debió de ser retocado o incluso reescrito en un momento coetáneo al de la composición de esta última, que se corresponde, por otra parte, con el de publicación de las que lo fueron en el siglo XVII: en 1620 *La Arcadia* (que fue compuesta entre 1610-1615, aunque probablemente en torno a la última de estas fechas [286]), y *El verdadero amante*; y en 1623 *La pastoral de Jacinto*. Tanto *Los amores de Albanio y Ismenia* como *Belardo el furioso* no se imprimieron en el siglo XVII, aunque los manuscritos que las conservan bien pudieran estar basados en versiones ya arregladas y perfeccionadas en esas fechas o incluso posteriores. En este sentido apunta también la necesidad que tenían los dramaturgos de rehacer sus textos cuando años después de haberlos vendido y, por lo tanto, de haber perdido el control de la versión original de los mismos decidían darlos a la imprenta y los encontraban profundamente estragados por los *autores* de comedias.

Por su parte, la siempre complicada cronología de las obras de Shakespeare sitúa la composición de *El rey Lear* entre los meses finales de 1605 y los primeros de 1606.⁵ Esto significa que estamos justo en un momento posterior a *Hamlet* y *Othello*, uno coetáneo a *Macbeth* y un poco anterior a *Antonio y Cleopatra* [Shakespeare, 2013: 37].

Si nos ciñéramos al análisis y comparación de la creación y el uso del espacio dramático tridimensional por parte de ambos dramaturgos en este corpus, este trabajo tendría un recorrido muy corto, ya que el ejemplo anteriormente citado es el único y exclusivo en el que Shakespeare se sirve

⁵ Para más detalles sobre la delimitación cronológica de la obra, véase Shakespeare [2013: 36-37].



de este recurso en todo el argumento de *El rey Lear*, circunstancia, como ya señalé, que le sirvió a Marshall McLuhan para enunciar una hipótesis categórica, una hipótesis con semilla de precepto. Al igual que no hay comparación posible en términos cualitativos tampoco la hay en cuantitativos, pues Lope recurre a la generación de una sensación de tridimensionalidad espacial en sus comedias pastoriles de forma planificada y reiterada. En la obra de Shakespeare, como he indicado, se trata de un recurso puntual, incluso podríamos decir que anecdótico en el desarrollo de la historia, aunque bien es cierto que se produce en un momento determinante de la misma, en un punto crucial para el desenlace de la catástrofe. No obstante, tampoco podemos olvidar que decide emplearlo en la trama secundaria de la tragedia, la protagonizada por el Conde de Gloucester y sus dos hijos, y no en la principal, la del rey Lear y sus tres hijas. La atracción crítica que esta escena ha causado se debe a su excepcionalidad y no a la pericia del dramaturgo en cuanto al uso de la técnica espacial del perspectivismo.

En mi opinión, nuestra reflexión ha de partir de una premisa genérica que condiciona necesariamente la mera concepción espacial. Los argumentos de la comedia pastoril tienen que transcurrir en unos espacios dramáticos totalmente predeterminados y codificados. Al estudiar este aspecto, en su día ya delimité en estas piezas tres espacios principales (el valle, el bosque o montaña y la aldea) y varios secundarios o subespacios dependientes de los anteriores (el río, el prado y el soto para el primero; la selva para el segundo; y los huertos para el tercero) por los que deambulaban e intentan dirimir sus cuitas amorosas los pastores y pastoras que habitan este universo.⁶

Es la naturaleza lo que se (re)crea en ellas. Pero mientras que en las de Lope se trata de un elemento consustancial a las mismas, en la de Shakespeare no. De hecho, en esta última el término «naturaleza» resulta

⁶ Para un análisis de los genéricos en los que sitúa Lope sus argumentos pastoriles, véase Sáez Raposo 2014: 97-109.



esencial a la hora de construir e interpretar la trama, pero se emplea de manera ambigua. Así lo ponen de manifiesto las más de cuarenta veces que dicha palabra o alguna variante de la misma («natural» o «antinatural», por ejemplo) se mencionan a lo largo del texto, según el cómputo realizado por John F. Danby. Además, Shakespeare emplea el término de forma polisémica, con unas fuertes connotaciones de orden filosófico.⁷ El núcleo del conflicto dramático se sustenta en el concepto de naturaleza entendida como esencia humana y en los enfrentamientos que se originan al confrontar tendencias dispares en este sentido o entre el alma humana y las fuerzas telúricas. Desde un punto de vista conceptual, el verdadero enfrentamiento se articula en torno al cambio que se produce entre un espacio natural medieval (esto es, el conjunto de valores típicamente feudales en el que cimentan su conducta personajes como el Conde de Kent, Edgar y Cordelia, la hija menor de Lear) a un espacio natural renacentista, caracterizado por el maquiavelismo de Cornwall, Edmund o las otras dos hijas del anciano rey. Se trata, por consiguiente, del medio ambiente en el que se desenvuelven los personajes, que condiciona sus principios morales. Estamos ante un concepto de carácter eminentemente filosófico al que en su día dedicó un completo trabajo John F. Danby [1982], pero que a nosotros, para nuestro propósito puramente espacial, no nos sirve de ayuda.

Algo más vinculado con nuestro planteamiento estaría la presencia de la tormenta y la tempestad en los Actos II y III. En realidad, se trata de uno de los puntos de fusión, tal vez el más evidente y espectacular, entre las dos nociones de «naturaleza» mencionadas: el desposeimiento de dignidad real pero también humana, con su imparable proceso de enajenación mental,

⁷ «The words 'nature', 'natural', 'unnatural' occur over forty times in *King Lear*. This compares with twenty-five instances in *Timon of Athens* and twenty-eight in *Macbeth*. The expected range of Elizabethan meanings of the word is covered. More significantly, however, two main meanings, strongly contrasted and mutually exclusive, run through the play [...] The view of the Lear party is the same as that found in Bacon and Hooker. Edmund's philosopher (just old enough in 1606 to have seen Edmund on the stage) is Hobbes. One part of the thought in *King Lear* we shall put alongside the similar contemporary expressions of Hooker and Bacon. Then we shall turn to the revolutionary view of Nature put forward by Edmund and seconded by Hobbes» [Danby, 1982: 19-20].



queda intensamente acentuado por una tormenta y un vendaval que se señalan constantemente en las acotaciones explícitas y también en las implícitas, en las injertadas en las intervenciones de los personajes. Con la irrupción de la tormenta en la trama irrumpe también el Shakespeare poeta reclamando presencia al dramaturgo. El anciano y demente Lear abandonado a su suerte durante la noche, a la intemperie, en medio de una tempestad, y acompañado únicamente de un bufón y del leal Duque de Kent, que oculta su identidad bajo un disfraz, constituye el ejemplo palmario de la lucha del ser humano contra la naturaleza, entendida ésta, ahora así, de forma anfibológica, como una lucha contra una fuerza externa, pero también contra una interna de la misma magnitud:

LEAR ¡Soplad, vientos, y rajaos las mejillas!
 ¡Rugid, bramad! ¡Romped, turbiones y diluvios,
 hasta anegar las torres y hundir las veletas!
 ¡Fuegos sulfúreos, raudos como el pensamiento,
 heraldos del rayo que parte los robles,
 quemadme las canas! Y tú, trueno estremecedor,
 ¡aplasta la espesa redondez de la tierra,
 rompe los moldes de la naturaleza y mata
 la semilla que produce al hombre ingrato! [...]
 ¡Retumbe tu vientre! ¡Escupe, fuego; revienta, nube!
 Ni lluvia, viento, trueno, ni rayo son mis hijas.
 De ingratitud no os acuso, elementos:
 yo nunca os di un reino, jamás os llamé hijos.
 No me debéis obediencia, así que arrojad
 vuestro horrendo placer. Aquí está vuestro esclavo,
 un pobre anciano, mísero, débil, despreciado.
 Y, sin embargo, os llamo aliados serviles
 que, unidos a mis dos hijas perversas,
 desde el cielo lanzáis vuestras legiones
 sobre cabeza tan blanca, tan vieja. ¡Ah, infamia!

(III. ii, p. 115)

Al enfrentarse contra los elementos de la naturaleza, Lear combate también consigo mismo; sobreponiéndose a ellos terminará por conquistarse, por gobernarse pero, para ello, ha tenido previamente que ser despojado del privilegio de su condición real, de su identidad, y probar la amargura de lo que significa la esencia puramente humana, sin más. Lear



pasa de un espacio aparentemente civilizado a otro salvaje o primitivo. La simbología de la naturaleza participa de la idea, como señalan Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens [2013: 83, nota al v. 1], de que constituye «uno de los elementos de la dialéctica del drama: Naturaleza, como instinto controlado, frente a Naturaleza, como orden universal predispuesto por Dios (o por los dioses)». Así, como una queja universal o un grito cósmico, hay que entender la intervención de Edmund, el hijo bastardo de Gloucester, en el arranque de la Escena II del Acto I:

EDMOND Naturaleza, tú eres mi diosa; a tu ley
ofrendo mis servicios. ¿Por qué he de someterme
a la tiranía de la costumbre y permitir
que me excluyan los distingos de las gentes
porque soy unos doce o catorce meses menor
que mi hermano? ¿Por qué «bastardo» o «indigno»,
cuando mi cuerpo está tan bien formado,
mi ánimo es tan noble y mi aspecto tan gentil
como en los hijos de una dama honrada?
¿Por qué nuestra marca de «indigno»,
de «indignidad, bastardía... indigno, indigno»,
cuando engendrarnos en furtivo deleite natural
nos da más ardor y energía
que la que en cama floja y desganada
emplean entre el sueño y la vigilia
para crear una tribu de memos?
Conque, legítimo Edgar, tus tierras serán mías.
(I. ii, p. 62)

No creo que la fuerza de la obra estribe en considerar a la Naturaleza como un ente positivo o negativo, bueno o malo de acuerdo a cómo pueda afectar a los intereses humanos, sino más bien como un indomable e inmovible poder indiferente a ellos. Es aquí, en mi opinión, donde reside su verdadero impacto dramático, pues con esa fría y aséptica objetividad se enfatiza nuestra intrínseca fragilidad y se deja al descubierto nuestra trágica existencia de seres mortales que, como Sísifo, hacemos ímprobos sacrificios por intentar domeñar unas fuerzas eternas que sobrepasan nuestras limitadas capacidades, a pesar de estar abocados al fracaso continuo. Nos cuesta



asimilar la crudeza de unos principios ontológicos ajenos a la lógica, la subjetividad y la empatía humanas.

Acotando el concepto de «naturaleza» en la tragedia de Shakespeare poco a poco nos vamos acercando al tema central de nuestro trabajo que, como vamos a comprobar un poco más adelante, se circunscribe, realmente, a la cita con la que le dábamos inicio.

Shakespeare juega con la noción de espacio al vincularla con la de tiempo, pero lo hace desde un punto de vista interno o intrínseco, ya que se produce una conceptualización espacial a partir del referente histórico en el que transcurre la acción. Así, y de un modo sintético y esquemático, nos situamos en una arquetípica Inglaterra medieval configurada a base de espacios interiores ubicados fundamentalmente en castillos (sin que se nos describan en ningún momento) y de una naturaleza exterior cuya descripción se resuelve en cuatro versos, literalmente hablando. Justo en el arranque de la obra, cuando Lear está declarando su proyecto de partición del territorio de su reino entre sus hijas, lo describirá de la siguiente manera:

De todas estas tierras, desde esta raya a ésta,
ricas en umbrosas florestas y campiñas,
ríos caudalosos y muy extensos prados,
te proclamo dueña [a su hija Gonerill]. (I. i, p. 52)

Nada más sabemos de este paisaje, a excepción del dato que refiere Gloucester al inicio de la tormenta antes aludida cuando señala que «Apenas hay un arbusto / en millas a la redonda» (II. ii, p. 113). Por mucho que nos pueda traer a la memoria una paradigmática imagen de la campiña inglesa,⁸ nada especial nos aporta este dato que funciona más como un caracterizador moral, descriptivo, que como un marcador espacial. Aunque es necesario

⁸ Sobre la puesta en escena del teatro en la Inglaterra de tiempos de Shakespeare sigue siendo de consulta obligada el clásico, erudito y pormenorizado trabajo de Edmund Chambers [1974], publicado por vez primera en 1923. Todo su Libro IV, incluido en el Volumen II, está dedicado a los edificios teatrales. En las páginas 518-557 se trata sobre la estructura, funcionamiento y recursos técnicos y escénicos de los mismos. También pueden consultarse Bradbrook [1968] y Gurr e Ichikawa [2000].



notar que el impacto visual de la escena, no tanto vista, sino imaginada, es realmente potente, como si estuviéramos ante un típico cuadro historicista del Romanticismo anticipado a su tiempo: el rey anciano, loco, despojado de su autoridad, recorriendo un páramo al caer la noche, buscando cobijo en mitad de una tempestad, y acompañado únicamente por un bufón y el único hombre que aún le es leal.

Y así llegamos ya a la escena que más nos importa, aquella en la que Edgar intentaba convencer a su padre, ciego, de que lo estaba guiando a lo alto de los acantilados de Dover para que pudiera lanzarse al vacío. La propia referencia geográfica sirve ya, de entrada, como apoyo para la construcción espacial de la escena y es, ahora sí, cuando el concepto de espacio se asocia con un referente externo. Apunta McLuhan que Shakespeare consigue crear la ilusión de la tercera dimensión de forma verbal colocando cinco planos horizontales bidimensionales de manera consecutiva. Razona que «al darles una torsión diagonal, se suceden uno a otro, como en perspectiva, por así decir, desde un punto fijo» [McLuhan: 2013, 28]. A diferencia de su personaje Edgar, Shakespeare conoce el funcionamiento cooperativo de los sentidos, la «interacción en sinestesia» a la que se refiere McLuhan, y es por eso por lo que Gloucester tiene reticencias para aceptar la realidad que le está presentando su hijo, pues pretende construir en la mente de su padre una virtualidad a partir únicamente de la omisión de uno de los sentidos, el de la vista.

Así, de modo idéntico, vinculando espacio y tiempo a partir de un referente externo, es como genera Lope el espacio en sus dramas pastoriles. Emplea un paradigma de doble procedencia: por un lado, uno real, empírico, físico, vinculado con el conocimiento directo que el espectador de estas piezas tendría del medio natural que aparece allí representado. Y es que el grueso del público teatral de la época provenía, originariamente, a partir de los masivos movimientos migratorios que se produjeron durante el siglo XVI, de un ámbito rural. Estamos, en cualquier caso, ante una sociedad precapitalista eminentemente ruralizada. Pero, por otro lado, no hay que



olvidar que también existía otro referente externo fundamental, de carácter cultural (eminentemente literario), puesto que se trata de un género perfecta y totalmente codificado que había deleitado y fascinado desde hacía décadas tanto en forma teatral, novelística como lírica. A las églogas que ocuparon buena parte de la producción de los padres de nuestro primer teatro clásico les siguió la devoción que se originó en torno a la lectura de la novela pastoril. Las veintiséis ediciones de *Los siete libros de Diana*, de Jorge de Montemayor, que vieron la luz entre 1559 y 1600, a las que habría que añadir sus numerosas secuelas e imitaciones, no dejan dudas al respecto. Pero además, no hay que olvidar el destacado protagonismo que la naturaleza tiene en la poesía lírica desde el primer Renacimiento, con un recorrido que iría desde Garcilaso de la Vega hasta el propio Lope, pero cuyo modelo hunde profundamente sus raíces en la obra de Virgilio, Teócrito y Horacio. Con sus comedias pastoriles, compuestas a destiempo, incluso a contratiempo, diría yo, Lope se enfrentaba al doble reto de recuperar el género para el ámbito escénico y hacerlo, además, pensando en un público popular y no cortesano, con la posible excepción de *La Arcadia* que, como dijimos, la escribe décadas después de las otras. Y elemento consustancial a este subgénero dramático (al género pastoril, en su conjunto) es una ambientación espacial campestre.

Decía el filósofo griego Filóstrato que no podemos entender el caballo o el toro pintado si realmente no sabemos cómo son esas criaturas. La aparente obviedad del axioma nos sirve para colegir que no solo Lope dominaba las entretelas del género que estaba imitando y remedando, sino que también lo hacía el público al que destinaba estas obras. Estaría familiarizado con el marco espacial en el que transcurrían sus argumentos tanto desde un punto de vista práctico como estético. Es más, el Fénix debía de conocer las técnicas de perspectiva pictórica, especialmente la denominada perspectiva lineal, que se estuvieron practicando y perfeccionando en la pintura europea durante todo el siglo XVI. Como apuntaba José M. Regueiro [1996: 13], «el universo representado en la



escena siempre existe en un espacio enmarcado de la realidad circundante». La capacidad del espectador para (re)crear imaginariamente cualquier tipo de contexto espacial solo estaba limitada por el conocimiento previo que de él tuviera. En otras palabras, somos capaces de distinguir la realidad que está detrás de un estímulo recurriendo a la memoria.⁹

Para (re)crear el espacio dramático de sus piezas pastoriles Lope emplea una técnica diseminativo-recolectiva de esencia deíctica en la que los personajes van aludiendo a lo largo del texto a toda una serie de espacios, lugares, ambientes y sensaciones de manera fragmentada que el espectador ha de ir reuniendo para producir, a partir de las diferentes porciones, un todo concreto y coherente en su mente. La esencia del proceso es, como vemos, muy primitiva: señalar algo implica su existencia. Se trata de una poética del fragmento que actúa fusionando la referencia a realidades concretas de la naturaleza (distintos tipos de árboles, ríos, valles, montañas, cuevas, senderos, etc.) con percepciones sensoriales (el mugido del ganado en la distancia o el ruido de personas que se encuentran cerca pero que no es posible ver debido a la frondosidad del bosque, la visión en lontananza de alguien que va descendiendo desde la montaña hacia el valle,¹⁰ de alguien que se acerca cruzando un río hacia los personajes que están en el tablado y, por lo tanto, también hacia nosotros,¹¹ etc.). Todo ello queda subrayado por

⁹ No me voy a detener aquí en las teorías sobre percepción humana formuladas por George Berkeley a comienzos del siglo XVIII porque ya me interesé por ellas en otro trabajo [Sáez Raposo, 2016: 421-422].

¹⁰ Aunque lo habitual, como podemos suponer, es que se aluda a la acción, incluso de manera indirecta (esto es, que no se refiera la acción en sí sino el resultado de la misma), existe un ejemplo en *La Arcadia* en el que Lope plantea el movimiento de forma directa y a la vista del público. En un momento dado, hacia la mitad de la jornada segunda, la protagonista, Belisarda, desciende de un monte para reunirse con Anfriso, Anarda y Silvio, que se encuentran en el escenario. Justo antes de que comience su intervención dice la acotación: «Belisarda, que baja de un monte» (155a). Señalo el número de página y la columna, y no los versos, ya que no aparecen numerados en la edición que manejo. Lo mismo sucederá en el fragmento citado de *La pastoral de Jacinto*. A la hipotética puesta en escena de *La Arcadia* dedicó un sugerente artículo Teresa Ferrer [1995].

¹¹ Justo al inicio de *La Arcadia* el personaje de Anarda necesita cruzar un cauce de agua para acercarse a donde están Anfriso y Silvio: «ANFRISO.- Anarda el arroyo pasa. / SILVIO.- Haranle cristal sus pies» (125b). Lo interesante es que parece colegirse por el planteamiento escénico que lo hace a la vista de los espectadores, puesto que cuando salen a escena los dos pastores ella ya se encontraba allí, supongo que en el lado opuesto, donde un momento antes



la gestualidad, la combinación de los personajes en el escenario (aparecen generalmente en parejas y su presencia no es percibida por otros que ya se encuentran allí o viceversa) y la proxémica.¹² La recopilación de los fragmentos conlleva, siempre desde un punto de vista conceptual, la unificación del ser, o mejor dicho, de la esencia del ser, porque este, de manera literal y completa, nunca es percibido.

Lo atípico son las descripciones más o menos extensas y detalladas como la que aparece al inicio de *La pastoral de Jacinto*, con la que el protagonista, de modo muy dinámico y casi cinematográfico, a través de una suerte de panorámica horizontal, sitúa el espacio en el que transcurrirá la acción dramática:

Sale Jacinto, pastor.

JACINTO Éstos los sauces son, y ésta la fuente,
 los montes éstos, y ésta la ribera,
 donde de Albania vi la vez primera
 los bellos ojos, la serena frente.
 Éste es el río y ésta la corriente,
 y aquesta la segunda primavera,
 que esmalta el verde soto, y reverbera
 en el dorado Toro el sol ardiente.
 Árboles, ya mudó su fe constante;
 mas, ¡oh gran desvarío!, que este llano,
 entonces monte le dejé sin duda; (5a)

había estado dialogando con Belisarda, que se acaba de marchar. Es decir, que el espacio escénico estaría dividido por ese arroyo que Anarda tiene que vadear para reunirse con ellos. Es más, ya en la parte final de la obra Anfriso arroja a Cardenio a dicho río, desde donde pronunciará una de sus intervenciones y por el que desaparece de la escena nadando: «ANFRISO.- Así pienso arrojarte en ese río. (*Arrójale*) / CARDENIO.- ¡Ay cielos, que me has muerto! [...] / ANFRISO.- Por las ondas del agua va nadando» (176a). Cuando reaparezca en escena, un poco más tarde, lo hará, como se indica en acotación, «[...] arropado, como que sale del río» (177b). La presencia del río es una constante a lo largo de toda la obra y, como vemos, todo parece indicar que se trata de una presencia real y no configurada por medio de la diégesis. Teniendo en cuenta estas consideraciones, adquieren otra dimensión las palabras de Belisarda cuando indica que ha salido a quejarse «al prado deste río» (124a), o la mención a esas «aguas puras y serenas» (125a) en las que se estaba mirando Anarda y a las que transmite sus cuitas amorosas momentos antes de cruzar el arroyo para reunirse, como ya hemos visto, con Anfriso y Silvio.

¹² A estudiar esta técnica lopiana ya me dediqué en uno de mis trabajos previos, por lo tanto, a él remito al lector que pudiera estar interesado en estas cuestiones. Véase Sáez Raposo, 2016: 412 y ss.



Son varias las descripciones similares que pueden hallarse en *La Arcadia*. Sirva como ejemplo significativo la que aparece mediada la jornada primera, en uno de los momentos en los que el protagonista, Anfriso, muestra a su amada, Belisarda, su desesperación al conocer el concertado matrimonio que el padre de ella, Ergasto, ha pactado con el mayoral Salicio. Frustrado, Anfriso culpa a Belisarda de la situación y la acusa de haberle agraviado engañándole con falsas esperanzas de amor. En un determinado momento interpela a varios elementos del paisaje circundante solicitando una respuesta que avale su sentir y la falsedad de ella:

ANFRISO Testigos hay, dulce ingrata,
destas fingidas promesas:
aquí hay flores que lo saben,
árboles, fuentes y peñas.
¿No es verdad, árboles? Dicen
que sí: las altas cabezas
bajan. Fuentes, ¿no lo dijo?
Murmurando lo confiesan.
Peñas, esto ¿no es verdad?
Enternecidas lo muestran.
Todos serán contra ti,
que hoy te casas y hoy lo niegas,
pues presto pienso vengarme. (134a)

La presencia física de alguno de estos elementos se hacía necesaria a tenor tanto de las acotaciones explícitas como de las implícitas. Este es el caso del árbol, concretamente un sauce, al que trepa Cardenio en la jornada tercera y desde donde dialoga con Bato, que le conmina a bajar de él.¹³

En los casos que nos ocupan, el modo de actuar de Lope al crear el espacio dramático es análogo al de un pintor que va componiendo su lienzo a base de pinceladas sueltas y ágiles con las que no solo va creando, sino también retocando los detalles anteriores, mejorándolos, completándolos, difuminándolos. Es interesante, porque al igual que el afán inicial de Lear

¹³ «CARDENIO.- (*Aparte.*) Por este sauce treparé ligero. (*Súbese a un árbol*). [...] / BATO.- [...] ¿No hay un pastor que a socorrerme acuda. / ¡Ah, Cardenio! Deciede. / CARDENIO.- No bajaré, si el mundo me lo manda» (175a).



era fragmentar su reino con el objetivo de fortalecerlo, Lope hace lo propio con su mecanismo de formulación del espacio dramático, ya que emplea una técnica de discontinuidad con la que, eventualmente, es capaz de lograr una sensación espacial mayor y más intensa empleando eficazmente los sentidos de forma simultánea y coordinada. Se construyen puentes entre las sensaciones que sirven para forjar en el inconsciente del espectador un arquetipo espacial conocido por todos. El estereotipo se crea a partir de la verdad, o de una aparente verdad, pues Shakespeare y Lope parten de presupuestos dispares. El primero se apoya en un referente real, como son los archiconocidos acantilados de Dover, pero el segundo lo hace sobre una estilización modelada a partir de una verdad aparentemente objetiva (el río Tajo, Extremadura, el valle del Betis, el Henares, las montañas del Tormes o las serranías de Cuenca) con la que se termina proyectando una geografía sublimada, de capricho, de abolengo garcilasiano.

El Conde de Gloucester sirve de excelente ejemplo de lo que hace el espectador de estas piezas lopianas, «ver» a través de todos sus sentidos actuando al unísono. De este modo, se consigue crear sensación de profundidad espacial, se construye una perspectiva por medio de una formulación verbal del espacio que provoca la sensación en el espectador de que, en la periferia de la acción que es capaz de ver sobre el escenario, están sucediendo otras acciones que no puede ver debido a la escarpada orografía imaginada donde transcurre el argumento. Decía McLuhan [2013: 342-346] que el hombre tipográfico, el surgido a partir de la noción que él formuló como «la galaxia Gutenberg», adquirió un sentido del tiempo cinemático, secuencial y pictórico, y yo creo que Lope es un perfecto ejemplo de ello. El filósofo canadiense habla de un concepto que a nosotros nos sirve de gran ayuda: la «pintura del pensamiento». Lope se convierte en estos ejemplos en un excelente «pintor del pensamiento», él, que como han puesto de manifiesto Javier Portús Pérez [1999] y Antonio Sánchez Jiménez [2011: 87-106], fue educado en el arte del dibujo por un padre que era bordador de oficio, que tuvo como suegro a un pintor (Diego de Urbina), que fue amigo



muy cercano de pintores de la talla de Felipe de Liaño, Pantoja de la Cruz, Juan Fernández de Navarrete, «el Mudo», Alonso Sánchez Coello, Francisco Pacheco, Vicente Carducho o Juan van der Hamen, que estuvo interesado en coleccionar pintura y que no tuvo reparos en defender frecuentemente el oficio de pintor, al que equiparaba con el suyo de escritor.

Todo lo hasta aquí expuesto conlleva una compleja problemática a la que únicamente se puede intentar dar respuesta recurriendo a la psicología de la visión. Para empezar, como parece haber quedado ya demostrado, tanto en el arte verbal tridimensional de Lope como en el de Shakespeare existe una necesidad de fijar la mirada y desde el mismo momento que se produce esta operación se crea un punto de fuga. Lo complejo es ubicar ese punto de fuga de forma precisa y objetiva, puesto que en un espacio lúdico originado por una escenografía verbal este se sitúa necesariamente fuera del escenario, esto es, fuera del espacio visible. El perspectivismo lineal había sido capaz de crear la ilusión de profundidad recurriendo a los principios de la geometría y las matemáticas, con los que se diferenciaba perfectamente entre el mundo visual y el campo visual, es decir, entre lo que podemos ver y lo que no vemos pero sabemos que está presente. En opinión de Edward T. Hall [1973: 112-113 y 139], el dominio de la representación de la tridimensionalidad al que se llegó en el Renacimiento (seguramente gracias a Paolo Ucello) produjo un creciente interés sobre la diferencia existente entre las nociones de mundo visual y campo visual.

Contrariamente de lo que pudiera pensarse de manera intuitiva y casi instintiva, Ernst Gombrich demuestra que la perspectiva tridimensional no constituye un modo natural de ver para el ser humano, sino que solo podemos percibirla si previamente hemos realizado un proceso de intelectualización. La ilusión de la tercera dimensión que es capaz de producir la perspectiva parte de una sencilla imposibilidad física que se supera por medio de un complejo proceso de reconstrucción mental y ello, en ocasiones, también puede ocasionar una cierta ambigüedad:



[...] la perspectiva puede ser una habilidad difícil, pero su base [...] descansa sobre un simple e incontrovertible hecho de experiencia, el hecho de que no podemos con la mirada torcer una esquina. A causa de esta desafortunada incapacidad nuestra, mientras miramos con un ojo estacionario vemos los objetos sólo por un lado, y tenemos que adivinar o imaginar lo que está detrás. Sólo vemos un aspecto de un objeto, y no es muy difícil calcular exactamente lo que será este aspecto desde un determinado punto de vista. Todo lo que se requiere es trazar líneas rectas hasta aquel punto desde cualquier parte de la superficie del objeto. Las que se encuentran detrás de un objeto opaco quedarán escondidas, las que encuentren el paso libre serán vistas [Gombrich, 1998: 211].¹⁴

Se produce aquí la distinción entre los conceptos de «ver» y de «saber» que, aplicada al contexto espacial del drama pastoril lopiano, se traduciría en que uno no solo ve lo que hay, sino que ve lo que sabe que hay y acepta que hay lo que sabe que existe en un marco referencial real, sea este objetivo o no. El referente «acantilados de Dover» en Shakespeare no funciona, por consiguiente, al mismo nivel que los referentes Tajo, Henares, Extremadura, valle del Betis, montañas del Tormes o serranía de Cuenca en Lope.

El recurso a la tercera dimensión escénica requiere para su correcta materialización de un espectador activo, empático con los personajes que protagonizan las piezas que está presenciando, ya que ambos sentirían la imperiosa necesidad de buscar con la mirada (literal pero también metafórica o mental) todo aquello que es sugerido y que envuelve la realidad circundante de la acción dramática. Curiosamente, ésta fue una forma habitual de planificar algunas composiciones pictóricas paisajísticas de gran tamaño y con un considerable interés por el detalle. Edward T. Hall da ejemplos concretos de este planteamiento compositivo en creaciones de los paisajistas holandeses Jacob Ruysdael (h. 1628-1682) o Meindert Hobbema (1638-1709), contemporáneos de Rembrandt van Rijn, que jugaron deliberadamente con las distancias y la perspectiva, no solo entre los elementos que componen la imagen del lienzo, sino entre este y el

¹⁴ A las «Ambigüedades de la tercera dimensión» dedica Gombrich un capítulo entero de su libro *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Véase Gombrich, 1998: 204-244.



espectador que lo observa. Se trata de paisajes pensados para ser contemplados desde una distancia muy precisa (específicamente entre cincuenta centímetros y un metro), siempre a la altura de los ojos, con lo que se fuerza al espectador tanto a desplazar la mirada en todas las direcciones como, incluso, a mover la cabeza si quiere examinar las diferentes escenas o fragmentos en los que están organizados y apreciar el virtuosismo técnico con el que plasman hasta los más mínimos detalles.¹⁵

Con la esperanza de no haberles mareado mucho a lo largo de estas páginas, ni haberles desorientado, ni generado ninguna angustia tridimensional, voy concluyendo ya. Se quejaba Marshall McLuhan de que no se ha reconocido debidamente a Shakespeare el mérito de haber sido el pionero en recurrir al perspectivismo tridimensional en aquella escena de *El rey Lear*. Tal vez, como hemos señalado, debamos concederle efectivamente dicho mérito. Sin embargo, Lope emplea una técnica infinitamente más elaborada y de un modo planificado, hasta el punto de que su recurso a la tridimensionalidad espacial se convierte en un rasgo inherente a la concepción dramaturgica de las mismas, es decir, no la emplea de modo puntual, como sucede en la tragedia de Shakespeare, sino que forma parte esencial del propio planteamiento de sus composiciones.

Nacía este trabajo de una circunstancia extraordinaria. Lo interesante sería poder confirmar si, efectivamente, hay que ratificar dicha excepcionalidad o tal vez el análisis de otras piezas mucho más

¹⁵ «Hobbema [...] comunicaba la sensación del espacio de manera bien distinta, mucho más convencional para su época. Sus pinturas, grandes y extraordinariamente detalladas, de temas de la vida rural, contienen cada una diversas escenas separadas. Para poder disfrutar de sus cuadros es preciso aproximarse hasta una distancia de cincuenta centímetros a un metro. Situado el cuadro a nivel de los ojos y a esa distancia, el observador se ve forzado a volver la cabeza y girar el cuello para poder contemplar todo lo que en aquél se representa. Tiene que mirar *hacia arriba* para ver los árboles, *hacia abajo para* contemplar el arroyuelo, *al frente* para observar las escenas centrales. El resultado es verdaderamente notable. Es como mirar un paisaje holandés de hace trescientos años a través de un gran ventanal de típicos paneles encristalados» [Hall, 1973: 141]. En mi opinión, ejemplos significativos del empleo de esta técnica de forma deliberada serían, de Jacob van Ruysdael, lienzos como *Dos molinos de agua y una represa en Singraven* (1650-1652), *Casa de campo bajo los árboles cerca de un cultivo de cereales* (1650-1655) y *Catarata en un paisaje boscoso y escarpado* (1660); de Meindert Hobbema, *Paisaje boscoso* (1662-1663), *Los viajeros* (1663) y *Camino rural bajo los árboles* (c. 1665).



condicionadas argumental o genéricamente en este sentido –piénsese en *La tempestad* (1610-11), en *Como gustéis* (1599-1600), en *El cuento de invierno* (c. 1611) o en *Cimbelino* (1609-10)– sea capaz de mostrar una dinámica similar en el empleo de este procedimiento de (re)creación espacial a partir de la sublimación de una técnica pictórica.

BIBLIOGRAFÍA

- BRADBROOK, Muriel C., *Elizabethan stage conditions: a Study of their Place in the Interpretation of Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968.
- CHAMBERS, Edmund K., *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1974, 4 vols.
- DANBY, John F., *Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of King Lear*, Londres, Faber and Faber, 1982.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatros y representación cortesana. *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena» en *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos de Teatro Clásico*, 1995, núm. 8, 213-232.
- GOMBRICH, Ernst H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, versión castellana de Gabriel Ferrater, Madrid, Debate, 1998.
- GURR, Andrew e ICHIKAWA, Mariko, *Staging in Shakespeare's Theatres*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- HALL, Edward T., *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*, trad. J. Hernández Orozco, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1973.
- MCLUHAN, Marshall, *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.



- MORLEY, S. Griswold y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en José Luis Canet Vallés (ed.), *Teoría y prácticas escénicas. II: La comedia*, Londres, Tamesis Books en colaboración con la Institución Alfonso El Magnánimo, 1986, 251-308.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Editorial Nerea, 1999.
- REGUEIRO, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Lope de Vega y la articulación escénica del teatro pastoril en el marco de la Comedia Nueva», en Francisco Sáez Raposo (dir.), *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, 83-113.
- _____, «Proxemia y espacio dramático en el teatro pastoril del primer Lope de Vega», en *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2016, núm. XXII, 409-431. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.152>
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- SHAKESPEARE, William, *El rey Lear*, Ángel-Luis Pujante (trad. y ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- _____, *El rey Lear*, Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens (eds.), Madrid, Cátedra, 2013 (11ª ed.).
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Arcadia*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, vol. XIII, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, 1965, pp. 117-183.



_____, *La pastoral de Jacinto*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, vol. XIII, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, 1965, pp. 1-60.

WEIMANN, Robert y BRUSTER, Douglas, *Shakespeare and the Power of Performance. Stage and Page in the Elizabethan Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

