

PROXEMIA Y ESPACIO DRAMÁTICO EN EL TEATRO PASTORIL DEL
PRIMER LOPE DE VEGA¹

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO (Universidad Complutense de Madrid)

CITA RECOMENDADA: Francisco Sáez Raposo, «Proxemia y espacio dramático en el teatro pastoril del primer Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 409-431. DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.152>>

Fecha de recepción: 19 de julio de 2015 / Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2015

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza el modo en el que Lope de Vega se sirve de la proxemia a la hora de (re)crear el espacio dramático en el que transcurren los argumentos de sus primeras comedias pastoriles. El empleo que los actores hacen de las distancias en el escenario, unido a la gestualidad y el sonido (a veces real, a veces referido), evoca en la imaginación del espectador un espacio que, por otra parte, le es familiar, aunque sea conceptualmente, ya que son piezas pertenecientes a un género completamente codificado. Asimismo, el dramaturgo parece combinar estos efectos multisensoriales con el recurso a técnicas pictóricas, empleadas de manera destacada en el paisajismo, para crear una sensación de profundidad y perspectiva escénicas con las que seducir la mente del público. Aunque se prestará atención especial al empleo de estos recursos a la hora de (re)crear los espacios rústicos o naturales, por ser los primordiales, no se olvidarán los civiles o aldeanos, a pesar de que resultan anecdóticos en los argumentos de las obras analizadas.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, proxemia, gestualidad, cinésica, comedia pastoril, perspectivismo, pintura.

ABSTRACT

In this paper I analyze the way in which Lope de Vega uses proxemics when (re)creating the dramatic space where he locates the different plots of his early pastoral dramas. The way actors use distances onstage, combined with gestures and sound (sometimes real, others times referred) evokes in the audience's imagination a place that sounds familiar to them, maybe only conceptually, as we are dealing with a totally codified genre. Other than that, the playwright seems to combine these multisensorial effects with the use of pictorial techniques, prominently employed in landscape painting, in order to create a sense of spatial depth and stage perspective to seduce the mind of the audience. Even though I pay special attention to the use of all these resources when (re)creating rustic and natural locations, essential in these plays, civilian and village locations are also mentioned, even though they are incidental in the plots of the plays analyzed.

KEYWORDS: Lope de Vega, proxemics, gestures, kinetics, pastoral drama, perspectivism, painting.

1. Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos*, aprobado por el Ministerio de Economía y Competitividad con la referencia FFI2012-30823.

[...] no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, antes bien, en un espacio poblado de calidades, un espacio tomado quizás por fantasmas; el espacio de nuestras percepciones primarias, el de nuestros sueños, el de nuestras pasiones que conservan en sí mismas calidades que se dirían intrínsecas; espacio leve, etéreo, transparente o bien, oscuro, cavernario, atestado: es un espacio de alturas, de cumbres, o por el contrario un espacio de simas, un espacio de fango, un espacio que puede fluir como una corriente de agua, un espacio que puede ser fijado, concretado como la piedra o el cristal.

Con estas palabras, Michel Foucault [1997] subrayaba en su famoso discurso *De los espacios otros* (*Des espaces autres*, 1967),² aquel en el que expuso por vez primera el concepto de heterotopía, con el que pretendía explicar la compleja y heterodoxa configuración de la realidad urbana moderna, la simbolización connatural a la noción de espacio. Una simbolización que, en ocasiones, responde a percepciones difícilmente explicables desde un punto de vista racionalista a partir de parámetros tangibles, medibles. La concepción y la percepción del espacio pueden efectuarse desde un planteamiento cartesiano, por medio de una dualidad tanto física como intelectual. Todo espacio está semantizado, aunque no siempre resulte sencillo determinar cómo ni cuánto.

No hace mucho yo evidenciaba en otro estudio (Sáez Raposo 2014) que el universo geográfico por el que deambulaban los personajes de las primeras comedias pastoriles de Lope de Vega se mostraba perfectamente codificado y jerarquizado, al estilo en el que lo estaba, según señalaba precisamente Foucault en el discurso citado, la cosmovisión del hombre pre-moderno. Tendría que llegar Galileo para abrirnos los ojos a la infinitud de un espacio que, a su vez, estaría infinitamente abierto. «Desde Galileo, desde el siglo xviii», afirmaba el filósofo francés, «la extensión sustituye a la localización» (Foucault 1997:lxxxiv). Los personajes de estas comedias distinguían con claridad los diferentes espacios que recorrían —el valle (subdividido, a su vez, en río, prado y soto), el bosque o montaña (con la selva) y la aldea (donde se

2. Originalmente se trató de una conferencia dictada por Foucault en el Centre d'Études Architecturales el 14 de marzo de 1967 y que apareció publicada en octubre de 1984 en el número 5 de la revista *Architecture, Mouvement, Continuité*. Yo cito por la traducción que llevó a cabo Luis Gayo Pérez Bueno cuando vio la luz en el año 1997 en la revista *Astrágalo*.

ubicar los huertos)— no solo por sus características topográficas, sino también por las acciones o actividades específicas que desarrollan en ellos. Estamos hablando de cuatro piezas: *Belardo el furioso*, escrita en torno a 1589, muy probablemente antes de la versión conservada de *El verdadero amante*. A su vez, esta, a la que el dramaturgo califica en su prólogo como la primera que escribió en su vida, fue compuesta hacia 1590, aunque el texto conservado fue aparentemente reescrito años después y se publicó en 1620 incluida en la *Parte XIV* de sus comedias.³ 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). Por último, *La pastoral de Jacinto* se data entre 1595-1600, tal vez cerca del final de dicho periodo en Alba de Tormes (Morley y Bruerton 1968:46 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. Son todas, pues, en origen, creaciones tempranas dentro de la dilatada carrera como dramaturgo del Fénix.

Fue en el transcurso de dicho trabajo cuando creí intuir una peculiar planificación del modo en el que se planteaban las distancias mantenidas entre los actores, que parecían servir como un recurso más con el que (re)crear el espacio dramático donde transcurre la trama argumental. En aquel momento prometía dedicar un estudio específico a esta cuestión, ya que no me había podido detener en ella, y es ahora cuando pretendo saldar dicha deuda. El reto no es ni mucho menos sencillo, ya que se hace necesario localizar y extraer unas señales espectaculares especialmente diluidas en el texto, puesto que solo en contadísimas ocasiones se incluyen indicaciones explícitas al respecto en forma de didascalias. El trabajo estará centrado básicamente en analizar el empleo que Lope hace de la proxemia a la hora de construir el espacio rústico en este grupo de obras, pues no solo es el ámbito principal donde transcurre la acción de las mismas, sino que, además, es el más interesante desde el punto de vista conceptual. El espacio civil o aldeano resulta prácticamente anecdótico. En él también me detendré aunque, por este motivo y por su menor complejidad compositiva, mucho más brevemente.

De la mano de Edward T. Hall, la proxémica es una disciplina que surge a finales de los años cincuenta del siglo xx con el objetivo de estudiar, desde el punto

3. Para la datación de estas dos obras, véase el trabajo de Joan Oleza [1986:301-305].

de vista antropológico, el modo en el que el ser humano estructura el espacio en el que se desenvuelve. Aplicada al estudio del hecho teatral, la proxémica se fija, entre otras cuestiones, en «el tipo de relaciones espaciales entre los personajes / actores, y lo hace en función de su psicología, su estatuto social, su sexo, etc.» (Pavis 1998:361). Dichas relaciones se fundamentan de acuerdo al modo que tienen de interactuar entre sí, por «su manera de mirarse, de escucharse, de hablarse, de rechazarse, de manipularse». Al igual que no puede darse una coordenada espacial desvinculada de otra temporal, tampoco es posible que la proxémica exista separadamente de la cinésica, entendida esta no solo como una disciplina encargada de prestar atención al movimiento, sino también al gesto, la expresión facial y al nexo que se forja entre dicho movimiento y el lenguaje verbal (Pavis 1998:269). Estos son los ingredientes constitutivos del espacio lúdico, el «creado por el actor, por su presencia y sus desplazamientos, por su relación con el grupo, su organización en el escenario» (Pavis 1998:175).

El espectador teatral de la época en la que Lope compone estas comedias es un individuo rural desde el punto de vista sociológico, pero que se ha convertido en urbano a raíz de los movimientos migratorios que se producen desde el campo hacia las ciudades a lo largo del siglo XVI, que serán especialmente significativos en Madrid tras su declaración como capital de la Monarquía Hispánica en 1561. Desde el punto de vista cultural, debemos asumir que la mayor parte del auditorio tendría interiorizado un universo pastoril que se le presenta siempre parcialmente y que es capaz de (re)construir mentalmente. Además, para aquellos sectores del auditorio que social y sociológicamente estuvieran más alejados de la realidad rural (clases medias urbanas, nobleza y aristocracia) la puerta de acceso a la decodificación estética de ese universo era la lectura, ya que la tradición dramática que dio cabida a las historias de pastores y pastoras se había debilitado tres o cuatro décadas antes. A través de la novela pastoril eran capaces de sumergirse en un bucolismo trucado, de capricho, artificioso (incluso artificial). Un bucolismo ideal y, por ello, utópico, irreal, pero válido para transmitir y fijar en el imaginario colectivo una serie de nociones asociadas con él.⁴

La creación del espacio dramático se lleva a cabo a partir de una poética del fragmento, de forma verbal (con descripciones más o menos largas, dependiendo

4. No olvidemos, por ejemplo, que *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor se convirtieron en un auténtico fenómeno literario con veintiséis ediciones (sin contar sus continuaciones y sus imitaciones) prácticamente durante el último tercio del siglo XVI.

del estado de ánimo de los personajes, y cargadas de deícticos) y con poquísimo apoyo escenográfico (el vestuario, unas ramas, un poco de tierra, tal vez alguna cortina pintada, etc.).⁵ Es decir, quien presencia estas comedias conoce directa e icónicamente de antemano los espacios reales que sirven de patrón para configurar los ficticios. El referente positivo tiene que estar presente para que el espectador pueda (re)construir el todo a partir de una o varias de sus partes. Como señalaba José M. Regueiro [1996:13], «el universo representado en la escena siempre existe en un espacio enmarcado de la realidad circundante». El público, por consiguiente, tiene interiorizado el entorno natural en el que transcurren las historias casi como los propios protagonistas de las mismas que no solo dan muestras, obviamente, de conocer y dominar los parajes perfectamente, sino, además, de tenerlos asimilados hasta en sus más sutiles particularidades.⁶

Desde el punto de vista estrictamente verbal, la gramática del espacio de estas cuatro comedias se articula a partir de descripciones ocasionales que, de manera general, transportan al espectador a un marco bucólico que, al serle familiar, era fácil y vívidamente imaginable. El personaje que da nombre a *La pastoral de Jacinto* (p. 5a) inicia la acción con un parlamento con el que fija el entorno en el que se situará la historia con una proliferación de deícticos que amplía el campo de visión del espectador de un modo similar a como se haría cinematográficamente con una panorámica horizontal con la que ubicar espacialmente, al inicio de la película, el aquí y el ahora de la acción:

Sale Jacinto, pastor

JACINTO *Estos* los sauces son, y *esta* la fuente,
 los montes *estos*, y *esta* la ribera,
 donde de Albania vi la vez primera
 los bellos ojos, la serena frente.
 Este es el río y *esta* la corriente,
 y *aquesta* la segunda primavera,
 que esmalta el verde soto, y reverbera

5. Esencial para entender los modos de creación del espacio dramático en el teatro español auri-secular es el libro de Rubiera [2005].

6. En *La pastoral de Jacinto*, por ejemplo, Albania describe a los hombres como «viento vano» y en su réplica Jacinto dirá de las mujeres que son «niebla al sol». Aparte del evidente valor poético de ambas descripciones, las respectivas imágenes, una mucho más elaborada que la otra, se construyen a partir del conocimiento directo de situaciones o fenómenos naturales que denotan inconsistencia. Cfr. *La pastoral de Jacinto*, p. 49a.

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
(La cursiva es mía).

Como señalan Moles y Rohmer [1972:45], «el punto Aquí es tanto más real cuanto más *presente* está, semánticamente, en mi espíritu». Los deícticos terminan adquiriendo un valor casi mágico por el que cuantas más veces señalo algo, más presente lo hago. Con un primitivismo muy en consonancia con el arcadismo medioambiental, la palabra denota la cosa misma, la hace real.

Pero no son muchas las descripciones de este tipo, sino que lo que suele hacer Lope es ir diseminando referencias espaciales aisladas que el espectador debe ir recogiendo e incorporando a las anteriores y así generar mentalmente una imagen locativa sublimada. A las referencias topográficas genéricas se le suman las geográficas fuertemente connotadas desde el punto de vista de la rusticidad y el arcadismo: el valle del río Jarama, el valle del Betis, el Henares, Extremadura, la sierra de Béjar y, sobre todo, el mítico Tajo. La poética del fragmento muestra así toda su eficacia consiguiendo aquilatar en el ánimo del espectador una sensación, incluso una emoción, a través de una elocuente economía de medios.

La topotesia pastoril no se construye solo dialógicamente, sino también recurriendo a la proxemia. Ambos procedimientos actúan de forma cooperativa, sinérgica, a veces también simultánea, para evocar y transmitir una sensación espacial. El juego de las distancias y la gestualidad se construye de forma distinta dependiendo de si la acción se desarrolla en un ámbito puramente montaraz (inserto en la órbita de lo individual y lo íntimo) o en uno civil (en la de lo colectivo y lo comunitario).

Dicho ámbito se puede presentar bien desde una perspectiva laboral (como el lugar donde los pastores y especialmente las pastoras desarrollan el quehacer cotidiano de cuidar su ganado), bien emocional (como una zona recóndita donde los personajes buscan alcanzar sus anhelos amorosos o, en caso contrario, como un refugio donde lamentarse y hallar consuelo a sus cuitas). Es muy frecuente que ambas circunstancias confluyan, por lo que el encuentro de un pastor con la pastora a la que está festejando o que le ha rechazado se produce cuando ella realiza sus labores de pastoreo. Es un ámbito frondoso, de accesos abruptos, de orografía muchas veces escarpada, de tránsito de unos lugares a otros. Es más dinámico que estático.

Allí se favorece la posibilidad de ver sin ser visto. Se propicia el desvanecimiento e incluso la supresión de las inhibiciones impuestas por los mecanismos de coerción social. Desde un punto de vista psicoanalítico, el atavismo humano encuentra aquí un espacio de libertad en el que desatar las pulsiones más íntimas.

Los encuentros en estos lugares se producen por norma general de manera fortuita, como no puede ser de otro modo debido a la orografía del lugar. De ahí que las salidas de los personajes al tablado se realicen de manera individual o en parejas y que, una vez allí, no sea habitual que coincidan más de cuatro actores en la escena. Las entradas y salidas están muy coreografiadas, pues los personajes que salen se encuentran ya con otro u otros dos ocupando las tablas, los ven, interactúan con ellos y, habitualmente, los primeros abandonarán la escena, se quedarán los que llegaron y el proceso se repetirá.

Lo más frecuente es que el contacto visual no sea inmediato, aunque, como vamos a ver, la casuística puede ser variada a la hora de plantear los encuentros. Es aquí donde la proxemia y también la cinésica juegan un papel destacado a la hora de construir imaginariamente el espacio dramático, ya que, ante la ausencia casi absoluta de recursos escenográficos, la idiosincrasia frondosa y peñascosa de este marco salvaje se consigue también con la ayuda de las distancias que guardan los personajes entre sí y de su gestualidad. Con ello se crea una separación física pero sobre todo simbólica. Vamos a ver algunos ejemplos significativos en las cuatro comedias en los que, para evitar caer en las siempre tediosas sinopsis argumentales, intentaré ceñirme a los detalles básicos y mínimos que permitan entenderlos.

Comienza *La pastoral de Jacinto* con la salida del protagonista al tablado recitando el soliloquio ya referido con el que sitúa al espectador tanto en el paisaje argumental como emocional. Con su primera intervención, de catorce versos, Jacinto proporciona todas las claves necesarias, incluso genéricas (aunque estas ya quedan patentadas desde el mismo título de la obra), con las que hacer frente a la representación. Acto seguido aparece en escena Albania, su amada, presumiblemente por el lado contrario del tablado. La llegada por extremos opuestos sirve para señalar, desde un punto de vista práctico, el encuentro casual de ambos en ese marco montañés a donde él ha llegado para desahogarse de sus pesadumbres amorosas y ella, también afligida por la misma causa, guiando a su ganado, y, desde un punto de vista figurado, el conflicto amoroso protagonizado por ambos, que será la razón de ser de la historia. A mitad de su primera intervención, Albania ve a Jacinto,

que estaba allí desde antes de que ella saliera, pero que había permanecido oculto a su vista por las «malezas» que ella misma ha declarado que le van a servir de confidente de su angustia. Tendrá que concluir el siguiente parlamento de Jacinto, de cuarenta versos, en el que pone en antecedentes al público sobre su relación amorosa, para que la vea. Es solo en ese momento, salvada la barrera visual que los separaba, cuando se acortaría necesariamente la distancia entre los dos personajes que, ahora sí, interactúan de forma directa.

Mucho más explícito desde el punto de vista de la interpretación actoral se muestra Lope en el arranque de *Belardo, el furioso*. El pastor Floripeno llega con sus ovejas a un lugar escarpado (mencionará «esos altos y empinados riscos» donde se encuentra) para, una vez más, buscar la soledad necesaria y dar rienda suelta a sus tribulaciones sentimentales. Tras su primer soliloquio, hará lo propio, con idénticos referentes («peñas» y «montañas») e idénticas motivaciones, otro pastor, Leridano, que, tal y como se indica en acotación, sale «por otra puerta». Volvemos a tener el mismo planteamiento, la misma separación real y metafórica entre dos personajes. Tras una intervención de una extensión análoga a la del ejemplo anterior (de algo más de una treintena de versos), ambos personajes entablarán contacto visual, como señala el Fénix por medio de una significativa indicación cinésica: «Vuelve Floripeno la cabeza y ve a Leridano».⁷

En ocasiones, los personajes que están en escena ven llegar a otros que, por un tiempo, no se percatan de su presencia. Esto es lo que sucede hacia la mitad de la jornada segunda de *El verdadero amante*, cuando Jacinto y Belarda están departiendo sobre el amor mutuo que se profesan hasta que, en un momento dado, ella percibe la llegada de alguien e interrumpe la conversación. Glicerio y su hija Amaranta, acompañados por el criado Arcelo, aparecerán en escena dialogando sin percatarse de que no están solos. Obviamente, allí hay algo, una presencia latente (tenemos que suponer que una cobertura vegetal) que obstaculiza la comunicación entre unos y otros, ya que los primeros no están deliberadamente ocultos. La cercanía cada vez mayor incomoda a Jacinto, que propone hacerse visibles, salir al encuentro de los recién llegados, pero Belarda considera que no sería decoroso que les encontraran juntos en ese paraje, por lo que le pide, ahora sí, que se esconda. El diálogo nos permite inferir que los segundos se mueven de manera ligera hacia la pareja de enamorados sin verlos, ya que Belarda se impacienta porque Jacinto

7. Todas estas citas pueden encontrarse en *Belardo, el furioso*, pp. 63a-64a.

encuentre un lugar para ocultarse ante la inminente sorpresa:

JACINTO Salgámosle al encuentro, mi Belarda.
 BELARDA Mejor es que te escondas, que no quiero
 que aquí nos hallen juntos.
 JACINTO Pues tú llega,
 que yo me escondo.
 BELARDA Escóndete primero.
 Puesto, Glicerio, que el dolor me niega
 poderte dar el pésame debido [...]
 (*El verdadero amante*, pp. 131-132).

Efectivamente, Jacinto se esconderá, pero a la vista del público, “al paño” podría decirse, porque vemos cómo reacciona ante la escena que está observando de incógnito y podemos escucharle. Glicerio anuncia su marcha para dejar que su hija narre a Belarda las circunstancias de la muerte de otro pastor de nombre Doristo. Lope plantea dos escenas simultáneas en dos espacios contiguos con parlamentos entrecruzados. Así lo indica en acotación: «Entretanto que Jacinto está diciendo esto, están hablando solas [se refiere a Belarda y Amaranta] quedo» (p. 133). Es decir, hay en el escenario dos planos visuales pero también acústicos.

Existe una tercera variante a este tipo de encuentros fortuitos, que se produce cuando quien sale al escenario divisa a uno o varios personajes que ya se encuentran allí pero que, en cambio, no le ven a él, por lo que, en ocasiones, como sucede en el acto segundo de *La pastoral de Jacinto*, presencia y escucha conversaciones que sirven para complicar el enredo. En este caso, el verdadero Jacinto ve a su amada Albania hablando con Frondelio, que se ha hecho pasar por otro pastor de idéntico nombre al suyo creando una lógica confusión de identidades generadora de celos. Allí permanecerá escuchando, oculto a la vista de los otros dos pero no del público, y reaccionando a sus supuestos comentarios amorosos. Solo se hará visible a la pastora cuando Frondelio haya abandonado el lugar.

Con esta poética del fragmento, Lope va dando pinceladas a la pintura que hace del paisaje por medio de referencias a los elementos vegetales y minerales que lo conforman. La reiteración de los mismos, unida a la preconcepción que del entorno tiene el espectador que ya conoce el subgénero, favorece esa sensación de espesura que luego los actores se encargarán de subrayar con las distancias que

guardarán entre sí y con la mímica. Muy cerca del final del acto primero de *La pastoral de Jacinto*, mientras el protagonista está en escena, saldrán Belardo y Flórida y mantendrán una conversación sin que él les oiga. Al rato, la pastora se dará cuenta de su presencia entre unos álamos («echado en el cayado», dirá), llorando sobre la hierba sus tristezas amorosas. Le llamará, desde la distancia, a lo que Jacinto hará caso omiso, por no haberla escuchado, y, al momento, se marchará en silencio (p. 19). Con la subsecuente salida de Albania se crea incluso un tercer espacio dramático, ya que sus palabras indican que ha estado observando a uno y a los otros sin ser notada por ninguno, y ha aprovechado la marcha de Jacinto para acercarse y hablar con la pareja de pastores. Es decir, estaba allí presente, al lado, aunque ni los otros personajes ni el público pudieran verla. No se trata de un caso aislado. Más adelante en la misma comedia, Dorianio se esconderá tras unos robles para observar desde allí; Leridano y Floripeno harán lo propio detrás de un laurel y un roble, respectivamente, para no ser vistos por Belardo y Jacinta al inicio de *Belardo, el furioso* (p. 65); el protagonista de esta pieza dirá que ha llegado corriendo por «aquesta arboleda»; Ascanio aparece en escena escondiéndose entre unos «blancos álamos» en la jornada primera de *Los amores de Albanio y Ismenia*; en la misma obra, el protagonista pedirá a sus amigos que se oculten tras un lentisco cuando vea llegar a Ismenia y, posteriormente, a esta que se coloque tras unos sauces para que no la vea Ascanio; la peña que menciona Danteo en el acto tercero de *El verdadero amante* servirá de escondite a Jacinto un poco después, y así un largo etcétera.

Esta particular orografía recreada se potencia aún más en la mente del espectador con la referencia a la superior capacidad que los personajes tienen para percibir los estímulos auditivos con respecto a los visuales. La densidad vegetal de estos parajes naturales impide, como estamos comprobando, la diáfana observación de la cercana realidad circundante, pero no entorpece la audición de sonidos o ruidos que advierten de la aparición de otros personajes, de la existencia de otras realidades. La constante mención a una presencia acústica no hace sino extender los límites del marco espacial de la comedia más allá del tablado, como si se creara una sensación de profundidad y lejanía, una sensación de distancia, que se consigue, por ejemplo, al referir el remoto mugido del ganado,⁸ la remota visión de personas que

8. «FLÓRIDA Mi ganado, que desea / recogerse, me vocea, / como siente anochecer. / FRONDELIO Pues yo le iré a recoger / e irémonos al aldea; / que tengo bien que os hablar» (*La pastoral de Jacinto*, p. 36a).

descienden por un sendero desde la montaña hacia el valle,⁹ etc. El viento transporta los sonidos frecuentemente mitigados por la lejanía y la pantalla vegetal que cubre el entorno. En *La pastoral de Jacinto* (p. 13b), este personaje saldrá al tablado y encontrará hablando a Albania y a Flórida, sin que ellas, por su parte, le vean. Pero justo cuando él termine su intervención, la primera percibirá sus palabras como un eco transportado por el viento y, acto seguido, entablará contacto visual con él:

Sale Jacinto

JACINTO ¡A qué buen tiempo he venido,
que a solas hablando están!
Aunque en el alma corrido
de los celos que me dan,
danme celos pensamientos
de que otro Jacinto amado
triunfa de mis sentimientos.

ALBANIA El eco siento en el prado
de sus palabras y acentos.
¡Jacinto!

Algo similar ocurre en *Los amores de Albanio y Ismenia* (p. 621) cuando a los pastores que están descendiendo al valle desde las montañas para celebrar el reciente nacimiento del heredero de los señores de aquellos pagos se les oye gritar desde fuera del escenario:

Dicen de dentro

¡Parido ha la Condesa, la Condesa!
¡Albricias! ¡Que ha parido! ¡Que ha parido!

ALBANIO Parido dice el eco que no cesa.

DALISO Esto debe de ser que le ha nacido
al señor desta tierra, el heredero
de todos esperado y dél temido.

9. «ALBANIO Antandra, estoy muy contento / de este bien, y quiero... DALISO Espera, / que viene por la ribera / gente en número sin cuento. / ALBANIO Todos vienen dando voces. / ¡Válame Dios! ¿Qué será? / FRONDOSO Al valle descenden ya / muy ligeros y veloces» (*Los amores de Albanio y Ismenia*, p. 621).

Los ejemplos de personajes que oyen la llegada de otros, tiempo antes de poder verlos, son innumerables en las cuatro comedias en cuestión.

Con todos estos componentes verbales, proxémicos y cinésicos se consigue crear una palpable y panorámica sensación de espacio. Los valores imaginarios se transfieren al ámbito real y el espectador es capaz de “ver” los elementos vegetales y minerales que se interponen entre los personajes, y que ni siquiera hace falta referir, gracias a los gestos con los que los actores acompañan sus diálogos, gestos que se asocian mentalmente con la presencia de esta naturaleza implícita. En este sentido tendría una importancia decisiva el acto de mirar, pues, cuando se produce, reduce psicológica pero también físicamente la distancia entre los comunicantes.¹⁰ En los momentos en los que se quiere marcar una separación física que impide la interacción entre los interlocutores, los personajes y los espectadores no comparten el mismo campo visual. Pero también sería esencial el uso que los actores hicieran de la intensidad de su voz, pues cuanto mayor fuera esta, mayor distancia habría entre los sujetos y viceversa. Mediante la alteración de las percepciones del individuo, se consigue formar esa sensación de lejanía, «edificar en su espíritu una pared», como especifican Moles y Rohmer [1972:43], generar «un *dentro* y un *fuera*, un *aquí* y un *no aquí* («*ailleurs*»), y, en definitiva, [...] contrastar el Yo con los Otros». Se consigue, precisamente, lo que dichos investigadores formularon con el marbete de «idea de pared», esto es, una separación brusca entre dos ámbitos que, en la percepción del yo, supone una disminución de la importancia de lo que ocupa el otro lado de dicha pared metafórica.¹¹ Lo que se plantea es una cuestión de (dis)continuidad

10. Según Knapp [1982:269], los parámetros que influyen en la mirada recíproca son la distancia, las características físicas, las características personales e interpersonales, temas y tareas, y el trasfondo natural. Por lo que respecta al primero de ellos, el que a nosotros nos interesa en este momento, señala que «tanto la mirada como la mirada recíproca se incrementan a medida que aumenta la distancia entre la pareja comunicante. En este caso, *el acto de mirar reduce psicológicamente la distancia entre los comunicantes*. Puede existir menos contacto visual cuando ambas partes están excesivamente cerca una de otra, sobre todo si no se conocen demasiado. En esta situación, reducir la mirada equivale a ensanchar psicológicamente la distancia física». El énfasis es mío.

11. «Una pared es ante todo una discontinuidad en la ley de decrecimiento [*sic*] de las percepciones en función de la distancia, discontinuidad que se comporta como una condensación del espacio. La pared ideal es una discontinuidad total en sentido matemático; situada en un lugar del entorno, impide la percepción total de alguna magnitud perceptiva en alguna dimensión del *Merkwelt*, anulándola más allá de su distancia x_p con respecto al ser; desde el punto de vista de la percepción, el exterior aparece como algo totalmente independiente del interior y viceversa». Como especifican un poco más adelante, la idea de pared la conciben como «separación brusca que hace disminuir necesariamente la importancia de los fenómenos que se producen al otro lado de este punto singular, con respecto a los que se producen en el lado (de la pared) en que se sitúa el observador» Moles y Rohmer [1972:41 y 42].

espacial, ya que frente a la continuidad que se proyecta hacia fuera del escenario constituyendo un espacio psicológicamente ilimitado, en los lugares de encuentro campestre se produce un cambio en dichos parámetros, una discontinuidad que limita el campo de percepción sensorial, principalmente visual, alejando a unos personajes de otros y propiciando acciones paralelas. La discontinuidad levanta una frontera difícilmente franqueable por los sentidos, una suerte de quinta pared sobre el tablado.

No de otra manera se puede explicar, por ejemplo, el comienzo de la jornada tercera de *Los amores de Albanio y Ismenia* (p. 609), cuando Vireno y Ascanio, saliendo, inadvertidamente, «cada uno por su parte», encuentran en el bucolismo campestre el entorno ideal para aliviar el sufrimiento que les produce la ausencia de Ismenia. Tras un par de simétricos monólogos en los que exponen los perniciosos efectos que dicha ausencia está causando en la naturaleza circundante, ambos perciben, en la distancia, el amortiguado sonido de las palabras pronunciadas por el otro:

VIRENO Paréceme que he sentido
 voz de alguno que se queja.
ASCANIO Si no me engaña el oído,
 de alguna amorosa queja
 el eco responde herido.

Estos versos solo cobran sentido si imaginamos que entre los dos pastores se interpone una frontera vegetal tan tupida que les impide no solo verse, sino también oírse con claridad. La magnitud espacial se genera de dos formas distintas: para los personajes, como el resultado de una cooperación sensorial, especialmente de la vista y el oído; para el espectador, también mediante una labor asociativa, pero en este caso entre el espacio lúdico creado por los actores en el escenario, sus palabras y la propia experiencia personal acerca de un medio, el rural, que no les resultaba ajeno y que les permitía completar la imagen mental del espacio dramático recurriendo a su memoria. Ya en 1710 el filósofo irlandés George Berkeley defendía en su *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* un empirismo radical a la hora de explicar las leyes sobre las que sustenta la percepción humana. Allí, entre otras ideas, defendía que la sensación de distancia se produce por la interrelación de los sentidos, a lo que todavía habría que sumarse el componente de la experiencia pasada.

Para Berkeley, por ejemplo, un hombre «no oye un carruaje», sino que escucha una serie de sonidos que mentalmente asocia con dicho vehículo.¹² Análogamente, al espectador de estas comedias pastoriles no se le mostraría explícitamente la recreación escenográfica de un bosque o una montaña, sino que vería una serie de gestos, miradas y distancias entre los actores que asociaría automáticamente con dicho entorno. En otras palabras, ve esa gestualidad y movimientos y completa, recurriendo a su memoria, toda una serie de detalles que le ayudan en el proceso de recreación mental de dicho espacio. Como subraya Patrice Pavis, la cinésica está estrechamente vinculada con las miradas y con las perspectivas de recepción.¹³

En el parlamento, el empleo de adverbios con valor déictico y locativo marca la transición de una percepción sensorial a otra y, por consiguiente, la delimitación del espacio que media entre los personajes y su punto de interacción:

VIRENO ¡Oh! ¡*Hele allí* donde está!
 Pues, Ascanio, ¿cómo va?
 ASCANIO ¡Oh, Vireno! ¿Dónde bueno?
 (*Los amores de Albania y Ismenia*, pp. 609-610.
 El énfasis vuelve a ser mío).

Con todos los recursos que estamos analizando, la impresión para el espectador es la de encontrarse en un espacio inabarcable del que solo puede visualizar un detalle que no es más que el epítome de todo el conjunto. Cuesta creer que en un siglo en el que en pintura se consiguió crear la ilusión de profundidad con los principios de la geometría y, por extensión, con el uso de las matemáticas aplicadas al planteamiento pictórico, la configuración espacial que estamos descubriendo en estas comedias no esté influenciada en alguna medida por principios como los que subyacen en el perspectivismo lineal, ya que con estos se marca una clara diferencia entre el mundo visual y el campo visual o, lo que es lo mismo, entre lo que vemos y lo que sabemos que está presente.¹⁴ El vínculo entre las dos artes hermanas se estrecha de

12. Tomo el dato de Hall [1973:114].

13. «Más importante que las distancias entre los cuerpos de los actores (proxémica) parecen ser, tanto en la realidad como en el teatro, la mirada y el ángulo de visión del actor y del espectador. En este sentido, es indispensable un estudio de las perspectivas de recepción y de su valor emocional o simplemente físico» (Pavis 1998:269).

14. «Siempre que se habla de la visión resulta necesario distinguir entre la imagen retiniana y aquello que el hombre percibe. James Gibson, el notable psicólogo de Cornell, [...] ha venido a etiquetar técnicamente aquella, denominándola “campo visual”, mientras que llama “mundo visual” a

manera especial durante el Siglo de Oro a partir de la necesidad que los pintores tuvieron de ver reconocida socialmente su labor desde un punto de vista intelectual, es decir, de dignificarla a través del desposeimiento de su consideración de actividad meramente mecánica. Al igual que los pintores elaboraron tratados que imitaban las poéticas literarias, los escritores áureos se sintieron especialmente atraídos por la pintura y citaron de manera habitual a algunos de los maestros más importantes del momento. Parece más que plausible que a alguien como Lope (instruido en el arte del dibujo por su padre, bordador de profesión, yerno del pintor Diego de Urbina entre 1588 y 1594, que contó entre sus amistades, algunas de ellas muy cercanas, con otros pintores como 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 atesoró una significativa colección de pintura y que a lo largo de toda su obra hizo especial hincapié en resaltar las similitudes existentes entre el oficio de escritor y el de pintor) le influyera el modo con el que los pintores ansiaban engañar el ojo del espectador creando una sensación de tridimensionalidad en un soporte que solo permite trabajar con dos dimensiones. Desde esa premisa concebiría y materializaría unos espacios dramáticos con los que seducir la mente del auditorio.¹⁵

Los pastores que habitan estas composiciones, y en buena medida también el espectador, no pueden mantener una actitud pasiva, físicamente estática, para abarcar con su mirada todo el espacio circundante. Así se plantearon también algunas de las representaciones pictóricas de paisajes que se realizaron en la época, especialmente las de un tamaño o un nivel de detallismo considerables. Como indica Edward T. Hall eso es precisamente lo que hicieron algunos paisajistas como, por ejemplo, los holandeses Jacob Ruysdael (h. 1628-1682) o Meindert Hobbema (1638-1709), contemporáneos de Rembrandt, en cuyas obras juegan con las distancias y la perspectiva de forma consciente, no solo entre los elementos que componen la imagen del cuadro,

lo que el hombre percibe. El campo visual está constituido por una serie de impresiones lumínicas constantemente cambiantes “registradas por la retina”, que el hombre emplea para construir su mundo visual. El hecho de que el hombre sea capaz de establecer una diferencia (sin saber que lo hace así) entre las impresiones sensoriales que estimulan la retina y lo que ve, hace pensar que se utilizan datos sensoriales procedentes de otras fuentes para corregir el campo visual». Según señala Hall [1973:112-113 y 139], el dominio de la representación de la tridimensionalidad que se produjo en el Renacimiento (probablemente de la mano de Paolo Ucello) conllevó, precisamente, un mayor interés sobre la diferencia entre las nociones de mundo visual y campo visual.

15. Sobre la influencia de la pintura en la vida y obra de Lope de Vega, véase Sánchez Jiménez [2011:87-106] y Portús Pérez [1999].

sino entre este y su espectador. Son paisajes pensados para ser contemplados desde una determinada distancia (entre cincuenta centímetros y un metro), a la altura de los ojos, obligando al espectador a desplazar la mirada en todas las direcciones, incluso teniendo que mover la cabeza, para observar las diferentes escenas en las que están organizados y apreciar el asombroso detallismo que incorporan.¹⁶

En su tratado pictórico, Francisco Pacheco (*El arte de la pintura*, pp. 513-514) habló sobre la maestría con la que los pintores flamencos (y algún italiano) realizaban sus paisajes. Además de indicaciones puramente técnicas sobre la planificación de la representación y el empleo de determinados colores y tonalidades que mejor se adapten a la imitación del natural (el «debuxo», «bosquexo» y «metido de colores»), se detenía en cuestiones relativas a la planificación de la perspectiva espacial:

El orden que se tiene para pintar un país, estando el lienzo dispuesto, es debuxarlo, repartiéndolo en tres, o cuatro, distancias, o suelos: en el primero, donde se pone la figura o Santo, se hacen los árboles y peñas mayores, teniendo respeto a la proporción de la figura; en el segundo se hacen los árboles y casas menores, y en el tercero, muchos menos, y en el cuarto, donde se juntan las sierras con el cielo, se remata con mayor disminución. [...] La primera distancia donde se planta la figura (que es lo primero que se debuxa y lo postrero que se bosquexa y se acaba) por ser la parte superior en grandeza y la más principal con que se concluye; los árboles que en ella se pintan han de subir desde el suelo todo lo que sube el cielo; porque sujetan todas las demás distancias, como parte mirada primero. [...] Y que las yerbas del suelo sean naturales en este lugar, por ser más cerca, es digno de mayor alabanza.

La sensación de profundidad espacial, de perspectiva lineal, propiciada, como hemos comprobado, por la alusión constante al componente auditivo, se logra también al ubicar ese segundo e incluso tercer plano señalados aprovechando los espacios ocultos fuera de la vista del público. Buen ejemplo de ello podemos encontrar en

16. Ante cuadros de estas características y de dimensiones considerables, indica Hall [1973:141] que el espectador «tiene que mirar *hacia arriba* para ver los árboles, *hacia abajo* para contemplar el arroyuelo, *al frente* para observar las escenas centrales». Como ejemplos del empleo de esta técnica podemos citar, de Jacob van Ruysdael, *Dos molinos de agua y una compuerta abierta cerca de Singraven* (1650-1652), conservado en la National Gallery de Londres, *Casa de campo bajo los árboles cerca de un cultivo de cereales* (1650-1655), propiedad de una colección privada, y *Cascada en un paisaje montañoso* (1660), conservado en el Museo del Hermitage de San Petersburgo; de Meindert Hobbema, *Paisaje boscoso* (1662-1663), de la Scottish National Gallery de Edimburgo, *Los viajeros* (1663), perteneciente a la colección de la National Gallery of Art de Washington, y *Camino rural bajo los árboles* (c. 1665), conservado en la Gemäldegalerie der Staatlichen Museen de Berlín.

la jornada primera de *El verdadero amante* (p. 105) cuando Belarda pide a Jacinto y a Danteo, que están con ella en ese momento, que se escondan ante la llegada de Coridón. Lo hacen abandonando el escenario, al que volverán, avisados por ella, más de un centenar de versos después, cuando Coridón ya se haya marchado. En esta misma obra, ya en la jornada tercera (p. 156), Lope, recreando sutil e indirectamente el entorno, plantea tres planos espaciales distintos cuando Danteo, que está dialogando con Jacinto, abandona el escenario dejando a este pronunciando un soliloquio en el que expone su tristeza amorosa y su retórica petición de reencontrarse con Belarda que, justo en ese mismo instante, entra en escena hablando con Danteo, con quien se habría encontrado fortuitamente, imaginamos, caminando por una senda fuera del escenario y que, como sabemos, no está presente desde hace ya más de una veintena de versos. Acto seguido, ve en la distancia, como evidencia el empleo del pronombre demostrativo «aquel», a Jacinto lamentarse por su amor hacia ella sin que este note aún su presencia:

[JACINTO] Yo muero, amor inhumano:
¡ah, Belarda! ¿Has de venir?
¿Que me tengo de morir
sin que te bese la mano?

Sale Belarda

BELARDA Iré cual dices, Danteo.
Pierde cuidado; que estoy
diestra en este monte, y voy
ahora con mi deseo,
que de la mano me lleva
y con su lumbre me guía.

JACINTO Suspiros del alma mía;
llevadle la triste nueva.
Decid que me muero.

BELARDA ¡Ay de mí
que mi Jacinto es aquel!

En cuanto a los espacios civiles, conformados por las aldeas aledañas a estos parajes puramente naturales, no son ni tan numerosos ni están tan sutilmente

delineados como los anteriores. No emplea Lope tanta riqueza de matices a la hora de crearlos, porque no son tan sustanciales, argumentalmente hablando, ni tan definitorios de la esencia del subgénero de la comedia pastoril.

Se trata de lugares públicos, de encuentro, de reunión, de celebración de festejos (bautizos, bodas, etc.), donde los personajes han de ceñirse estrictamente a los códigos de conducta socialmente admitidos y, de no hacerlo, comprobarán cómo sus habitantes más prototípicos, los alcaldes villanos, intentarán corregir cualquier desviación del orden establecido. Mientras que en el contexto arcádico el espíritu humano se muestra emancipado de los condicionamientos sociales, la aldea funciona como una suerte de filtro donde se recompone la perturbación causada en el sistema.

Por lo que respecta al uso de las distancias y los movimientos actorales a la hora de recrear este entorno, la impresión que recibimos es la de espacios abarrotados debido a la reunión que allí se produce de personajes, en oposición a las soledades y encuentros fortuitos de pocos personajes que se producen en los montes y bosques. El mejor ejemplo lo encontramos en el arranque de *Los amores de Albanio y Ismenia* (p. 551), donde aparece a la puerta de una iglesia la comitiva de un bautizo aldeano conformada, entre otros, por los protagonistas de la comedia, encargados de ser los padrinos del recién nacido. El aire de fiesta se presenta con la salida al escenario de un nutrido grupo de actores. Dice la acotación inicial:

Salen a un bateo los pastores que sean menester para las fuentes, rosca y aguamanil y niño, y luego Albanio, padrino, y Ismenia, madrina, y Ascanio y Vireno, pastores

Las réplicas generalmente cortas de estos primeros versos inciden en esa sensación de gentío y bullicio que propicia un ágil y casi atropellado intercambio de impresiones entre los personajes, y de pensamientos entre estos y el público a través del empleo del recurso del aparte. Lo mismo ocurre con el diálogo mucho más pausado, de intervenciones largas, que mantienen seguidamente Ascanio y Vireno cuando el resto de personajes ha abandonado el escenario para entrar en la iglesia.

La pieza termina de forma análoga, ya que la acción vuelve a emplazarnos en el ámbito de la aldea, en su plaza, donde, en día de fiesta se ha de correr sortija. Volvemos a estar en un contexto que se presta a la concurrencia de gentes como, de hecho, va marcando Lope en cada una de las

acotaciones prácticamente consecutivas con las que da término a la pieza. En ellas va indicando la salida de los alcaldes y algunos villanos, de Ismenia, Antandra, el conde Eraclio y la condesa Leriana, que llegan acompañados de más gente, así como de dos músicos tocando el tamboril y la flauta, poco después aparece «un volteador en camisa y calzones, con una espada» (p. 637), dos gitanos y gitanas bailando, dos botargas «en dos caballitos de caña con reguileros» (p. 638) y, finalmente, dos grupos de cinco contendientes, a modo de tropas cristiana y turca, capitaneados por Albanio y Pinardo, dispuestos a emplear este combate de burlas para dirimir su disputa de veras. Al conflicto pondrá solución el Conde en un espacio, como ya hemos señalado, regido por un orden social que es (re)conducido por los sujetos que representan el poder establecido. Como vemos, nos encontramos ante un escenario abarrotado donde las distancias entre los personajes debían ser muy limitadas.

Alguna escena más de esta naturaleza encontramos en las obras que nos ocupan (véase, por ejemplo, el inicio del acto tercero de *El verdadero amante*), aunque ninguna tan significativa como las que acabamos de analizar.

CONCLUSIONES

Reflexionando sobre el concepto de civilización, Antoine de Saint-Exupéry [1977:93] lo comparaba en su novela *Pilote de guerre* (1942) con una suerte de distancia interior que se formaba en los distintos pueblos y que nos separaba, a partir de toda una serie de parámetros imposibles de valorar y medir objetivamente, a unos de otros. Ello hace que, en ocasiones, los diferentes grupos humanos estén separados por una distancia invisible, pero sí perceptible, una distancia creada realmente por el lenguaje:

Mais je comprends aussi que rien de ce qui concerne l'homme ne se compte, ni ne se mesure. L'étendue véritable n'est point pour l'œil, elle n'est accordée qu'à l'esprit. Elle vaut ce que vaut le langage, car c'est le langage qui noue les choses.

Como bien sabemos, para Saint-Exupéry nada de lo que resulta esencial para el hombre puede ser calculado, medido o pesado.

El espacio lúdico que Lope genera en estas cuatro comedias pastoriles tempranas es físico, hasta cierto punto, pero sobre todo simbólico, psicológico. Y esencial, en mi opinión, para la figurativización escénica de la abstracción que suponía

el bucolismo del subgénero de la comedia pastoril. Como indica Patrice Pavis [1998:361], «cada estética escénica posee un código proxémico implícito, y la forma de visualizarlo a partir de las relaciones espaciales y rítmicas entre los actores influye en la lectura del texto (enunciación) y su recepción». A la vista del análisis realizado, podría afirmarse que el código proxémico implícito en las escenas rurales de la comedia pastoril generó en unos espectadores instruidos la imagen de un paisaje agreste, profundo, denso, inabarcable. Para ello se apoyaría en una poética del fragmento construida a base de decorado verbal, de la apelación al estímulo auditivo, del establecimiento de unas fronteras invisibles sustentadas en las distancias actorales, la gestualidad de los intérpretes, la intensidad de su voz. Creo muy probable que los avances en la técnica de la perspectiva pictórica influyeron en la generación de la tridimensionalidad que a menudo se percibe en estas piezas. Afirmaba Marshall McLuhan que quien primero empleó la perspectiva visual tridimensional en literatura fue Shakespeare en *El rey Lear* (1605), en aquella escena (acto IV, escena VI, pp. 220-221) en la que Edgar, el hijo ilegítimo del Conde de Gloucester, intenta convencer a este, al que han cegado, de que se encuentran en lo alto de los acantilados de Dover a través de estímulos sensoriales que producen el efecto de altura sobre todo con elementos descriptivos visuales y el contraste entre sonidos y silencios:

EDGAR	¡Escuchad! ¿No oís el mar?
GLOUCESTER	No oigo nada.
EDGAR	Entonces es que vuestros sentidos se alteraron por el tormento de los ojos. [...] Vamos, sire: este es el lugar. ¡No os mováis! ¡Qué terrible y aturdidor mirar hacia el vacío! Los cuervos, las cornejas vuelan a media altura y parecen apenas del grosor de los escarabajos; a mitad del camino cuelga alguien que recoge hinojos, oficio peligroso. No parece mayor que su cabeza. Los pescadores que caminan por la playa se me antojan ratones, y allí debajo una gran nave anclada apenas si se ve del tamaño de un bote, y este del de una boya demasiado pequeña para los ojos. El murmullo del mar, que rompe contra los innúmeros guijarros insignificantes, no puede oírse desde aquí. No me atrevo a mirar.

Temo que me dé vueltas la cabeza, y, perdida la vista,
me precipite en el vacío.

GLOUCESTER

Llévame adonde estás.

EDGAR

Dadme vuestra mano; ahora estáis a un pie
del borde. Ni por todo lo que hay bajo la luna
me atrevería a dar un salto.

Con ello, el Bardo de Avon expresaba por vez primera, la «angustia de la tercera dimensión», en palabras de McLuhan [1998:26-28]. Este incluso iba más allá en su afirmación, pues indicaba que esta alusión a la perspectiva tridimensional era la única, al menos que él tuviera conocimiento, que se había llevado a cabo «en cualquier literatura» hasta que John Milton hiciera algo similar en *El paraíso perdido* (1667).

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,¹⁷ 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.

Las conclusiones obtenidas en este estudio permiten elucubrar con la posibilidad de que a cada subgénero teatral áureo le pudiera corresponder una gramática proxémica particular con la que producir, en combinación, obviamente, con el resto de componentes escénicos y escenográficos, el espacio dramático en el que se desarrolla la acción. Si cada “yo” tiene conciencia de su espacio, no resultaría extraño que cada variedad dramática poseyera un espacio lúdico innato que adquiriría toda su dimensión recurriendo a la memoria del público.

17. *El rey Lear* fue escrita entre finales de 1605 y principios de 1606.

BIBLIOGRAFÍA

- FOUCAULT, Michel, «Los espacios otros», trad. L.G. Pérez Bueno, *Astrágalo*, VII (1997), pp. lxxxiii-xci.
- HALL, Edward T., *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*, trad. J. Hernández Orozco, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1973.
- KNAPP, Mark L., *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, trad. M.A. Galmarini, Paidós, Barcelona, 1982.
- MCLUHAN, Marshall, *La galaxia Gutenberg. Génesis del «homo typographicus»*, trad. J. Novella, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1998.
- MOLES, Abraham A. y Elisabeth ROHMER, *Psicología del espacio*, trad. E. Grilló Solano y M.J. Méndez Tihista, Editorial Ricardo Aguilera, Madrid, 1972.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión de M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teoría y prácticas escénicas. II: La comedia*, ed. J.L. Canet Vallés, Tamesis Books / Institución Alfonso El Magnánimo, Londres, 1986, pp. 251-308.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda i Hugas, Cátedra, Madrid, 1990.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (ed. rev. y ampliada), trad. J. Melendres, Paidós, Barcelona, 1998.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Editorial Nerea, Hondarribia, 1999.
- REGUEIRO, José M., *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*, Reichenberger, Kassel, 1996.
- RUBIERA, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Arco/Libros, Madrid, 2005.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Lope de Vega y la articulación escénica del teatro pastoril en el marco de la Comedia Nueva», en *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, dir. F. Sáez Raposo, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2014, pp. 83-113.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Pilote de guerre*, Gallimard, París, 1977.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de*

- Lope de Vega Carpio*, Iberoamericana, Madrid, 2011.
- SHAKESPEARE, William, *El rey Lear*, ed. Instituto Shakespeare dir. por M.Á. Conejero Dionís-Bayer, Cátedra, Madrid, 2013, 11ª ed.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Belardo, el furioso*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1965, vol. XIII, pp. 61-115.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La pastoral de Jacinto*, en *Obras de Lope de Vega. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, vol. XIII, 1965, pp. 1-60.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los amores de Albanio y Ismenia*, en *Obras completas. Lope de Vega. Comedias*, ed. M. Arroyo Stephens, Turner, Madrid, 1993, vol. III, pp. 549-640.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El verdadero amante*, en *Obras completas. Lope de Vega. Comedias*, ed. M. Arroyo Stephens, Turner, Madrid, 1993, vol. II, pp. 83-173.