



# Vanity Fea

## José Ángel García Landa

**Glass Prospective**

## La televisión medieval en el teatro isabelino

Una de frailes. La magia del teatro en Robert Greene.

Vanity Fea

8 de septiembre de 2014

 Enviar a un amigo



[Seguir a @IbercampusES](#)

Estoy leyendo una obra de teatro del dramaturgo isabelino Robert Greene, *Friar Bacon and Friar Bungay*, escrita

PUBLICIDAD

THE  
GOLDFINCH



hacia 1589. Fue el mayor éxito de Greene en el teatro—éste, uno de los llamados *University Wits*, pertenece a la generación inmediatamente anterior a Shakespeare, y es mayormente despreciado como escritor, sobre todo por haber tenido la pachorra de acusar a Shakespeare de advenedizo e imitador. Es lo último que hizo, quizá, pues murió Greene antes de que saliese publicada su diatriba en *Greene's Groatworth of Wit*, y ha sido suficientemente abucheado por la posteridad.



Download  
a **free**  
audiobook  
today

LEARN MORE

 **audible**  
an amazon company

Pero mirado con más distancia, es llamativo lo mucho que pudo aprender Shakespeare sobre mimesis compleja y sobre dramaturgia de un autor tan despreciado como Greene. Esta obra incluye (como más tarde *Doctor Faustus* de Marlowe y *La Tempestad* de Shakespeare) escenas de magia, y me ha llamado la atención cómo puede usarse la magia en el teatro para lograr una teatralidad más compleja, con diversos mundos o marcos superpuestos en la misma escena.

La superposición de marcos puede darse de muchas maneras en el teatro. El disfraz mismo, recurso teatral por excelencia, y reduplicación del teatro mismo, es una manera de crear dos espacios virtuales (informacionales) distintos y superpuestos. Y también Greene anticipa aquí a Shakespeare al introducir su propia versión del carnaval en escena—cuando disfrazan al bufón Rafe como el príncipe Eduardo para ocupar su lugar. Los cortesanos bromistas creen primero que van a engañar a alguien, y luego se conforman con que los profesores de Oxford finjan tratar al bufón como si fuese el príncipe: "WARREN: I will, Master Doctor, and satisfy the vintner for his hurt; only I must desire you to imagine him [Rafe] all this forenoon the Prince of Wales. / MASON: I will, sir." De manera menos explícita, los disfraces de Lacy, que también le ocultan o desocultan parcialmente, tienen una dimensión metateatral sencilla y evidente.

La escena del espejo mágico de Bacon tiene sin embargo otro tipo de interés dramático—aparte de ser una de las primeras escenificaciones de la idea de la

televisión en la literatura. Crea dos espacios imaginariamente acotados en el escenario; y así, la unidad de espacio del drama queda maltrecha y reducida al absurdo cuando se introduce la magia para superponer dos espacios distintos en una sola escena. Reproduzco la escena en cuestión, comentando sobre la marcha.

En esta escena el príncipe Eduardo habla con el fraile y mago Roger Bacon, en Oxford, y espía por televisión de circuito cerrado al emisario de Eduardo, Lacy, conde de Lincoln, que se encuentra en Fressingfield. Este ha sido enviado por Eduardo para cortejar en su nombre a una moza, pero se ha enamorado de ella él mismo, y está a punto de traicionar a su señor. No sabemos cómo se escenificaba el "glass prospective" de Bacon— probablemente era un falso espejo que enmarcaba a los personajes de Fressingfield, quizá en el habitáculo trasero de la escena. Pero podemos imaginarlo hoy como queramos: como un televisor, por ejemplo (—ya lo decía Alaska, "Es como un ordenador personal / Es la bola de cristal").



## [Scene 6]

*Bacon and Edward go into the study.*

BACON Now, frolic Edward, welcome to my cell.  
Here tempers Friar Bacon many toys,  
And holds this place his consistory court,  
Wherein the devils plead homage to his words.  
Within this glass prospective thou shalt see  
This day what's done in merry Fressingfield  
'Twixt lovely Peggy and the Lincoln earl

EDWARD Friar, thou glad'st me. Now shall Edward try  
How Lacy meaneth to his sovereign lord.

BACON Stand there and look directly in the glass.

*Enter Margaret and Friar Bungay [as if in the magic glass. They are visible to Edward but cannot be heard by him]*

BACON What sees my lord?

EDWARD I see the Keeper's lovely lass appear,  
As brightsome as the paramour of Mars,  
Only attended by a jolly friar.

BACON Sit still and keep the crystal in your eye.

MARGARET *But tell me, Friar Bungay, is it true  
That this fair courteous country swain,  
Who says his father is a farmer nigh,  
Can be Lord Lacy, Earl of Lincolnshire?*

BUNGAY *Peggy, 'tis true. 'Tis Lacy, for my life—  
Or else mine art and cunning both do fail—  
Left by Prince Edward to procure his loves  
For he in green that help you run your cheese  
Is son to Henry, and the Prince of Wales.*

MARGARET *Be what he will, his lure is but for lust.  
But did Lord Lacy like poor Margaret,  
Or would he deign to wed a country lass,  
Friar, I would his humble handmaid be,  
And for great wealth quite him with courtesy.*

BUNGAY *Why, Margaret, dost thou love him?*

MARGARET *His personage, like the pride of vaunting Troy,  
Might well avouch to shadow Helen's scape.  
His wit is quick and ready in conceit  
As Greece afforded in her chiefest prime;  
Courteous—ah, Friar!—full of pleasing smiles.  
Trust me, I love too much to tell thee more.  
Suffice to me he is England's paramour.*

BUNGAY *Hath not each eye that viewed thy pleasing face  
Surnamèd thee fair maid of Fressingfield?*

MARGARET *Yes, Bungay, and would God the lovely earl  
Had that in esse that so many sought!*

BUNGAY *Fear not; the Friar will not be behind*  
*To show his cunning to entangle love.*

*Toda esta conversación entre Bungay y Margaret es vista pero no oída por Edward y Bacon. Eso lleva a Edward a malinterpretar los gestos de confianza e intimidad que pasan entre el fraile y la moza:*

EDWARD [To Bacon] I think the Friar courts the bonny wench!  
Bacon, methinks he is a lusty churl!

Sin embargo, el público ve y oye a la vez, con lo cual se coloca a un nivel perspectivístico superior al de Edward y Bacon. Bacon dispone de magia, pero la magia más potente es la que proporciona la realidad virtual del teatro. Se jerarquizan así las perspectivas de los personajes, con el público apenas un grado por debajo del autor-controlador (o de la compañía teatral, si se prefiere). Y en la escena suceden dos imposibilidades o superposiciones de realidades simultáneas, salvadas por la imaginación teatral:

UNO. Bacon y Edward espían a Bungay y Margaret sin posibilidad de ser descubiertos. Es una manera de potenciar, o elevar a una dimensión superior, el recurso ya clásico del personaje que espía a otros desde detrás de una puerta, una cortina o una columna. Observemos que no hay sino una transición gradual en estas variedades de control informativo—y que en todas se potencia la convención teatral que genera la escena misma, la separación entre el público y los actores, multiplicada así sobre la escena, con actores-actores y actores espectadores reflejando la relación entre el público y el escenario. Son todos, por tanto, recursos reflexivos, y toda variación sobre ellos, como este espejo mágico, viene a ser también una reflexión sobre el teatro y sus convenciones.

DOS. La primera de las imposibilidades aludidas es la relativa a la (tele)visión; la segunda es relativa a la audición: el público puede oír a Margaret y Bungay, pero a la vez capta, quizá con retraso y sorpresa retroactiva, que sus palabras son inaudibles para Bacon y Edward.

Hay pues una disociación doble entre la escena que se ve dentro del marco del espejo y la exterior—y es una disociación marcada por la perspectiva superior del público, que también está viendo (*y oyendo*) a Bacon y Edward a kilómetros

de distancia, a siglos de distancia, y sin problemas de desfase entre vista y oído. El teatro, o la imaginación si se prefiere: el teatro se revela como potenciador de la imaginación, se pone en evidencia como el más potente sistema generador de realidad virtual, y de gestión de las perspectivas que ordenan el mundo y los marcos que lo organizan.

Sigue la escena sin interrupción:

BACON Now look, my lord.

*Enter Lacy [disguised in country garb, as before]*

EDWARD Gog's wounds, Bacon, here comes Lacy!

BACON Sit still, my lord, and mark the comedy.

A lo antes dicho hay que matizar que la perspectiva de Bacon es más misteriosa y ambigua, y ciertamente superior a la de Edward—es un control de la escena más próximo al del dramaturgo, y eso lo acerca algo al papel de Prospero en *The Tempest*. Esta superioridad perspectivística viene connotada asimismo por su uso de terminología teatral para describir la situación en la que está ("mark the comedy"). Por este tipo de cosas se ha alabado mucho a Shakespeare—pero no a Greene.

BUNGAY *Here's Lacy. Margaret, step aside awhile.*  
*[They step aside and overhear Lacy in soliloquy]*

Aquí la teatralidad se intensifica cuando los espías se vuelven ellos mismos espías, y contemplan a Lacy en su soliloquio, mientras ellos son contemplados a su vez por Bacon y Bungay, y éstos por el público, cada uno en su plano interaccional correspondiente. Este tipo de situación la usará mucho Shakespeare, por ejemplo en *Love's Labour's Lost*.

LACY *[to himself] Daphne, the damsel that caught Phoebus fast,  
And locked him in the brightness of her looks,  
Was not so beauteous in Apollo's eyes  
As is fair Margaret to the Lincoln earl.  
Recant thee, Lacy! Thou art put in trust.  
Edward thy sovereign hath chosen thee*

*A secret friend to court her for himself,  
And darest thou wrong thy prince with treachery?*

Aquí la disyuntiva que experimenta el personaje entre su fidelidad a su señor y el amor por Margaret se expresa plásticamente en el diálogo que entabla consigo mismo, dos roles o dos aspectos de su personalidad enfrentados. Tanto más teatro para los espectadores que se acaban de ocultar a espiarlo.

*Lacy, love makes no exception of a friend,  
Nor deems it of a prince but as a man.*

La expresión de Lacy también alude a la teatralidad de la vida cotidiana, a los roles interpretados—siendo el de príncipe irrelevante aquí para Lacy. Su propia teatralidad e identidad elegida se ajusta a la que interpreta está en juego entre el príncipe y Margaret.

*Honor bids thee control him in his lust.  
His wooing is not for to wed the girl,  
But to entrap her and beguile the lass.  
Lacy, thou lovest; then brook not such abuse,  
But wed her, and abide thy prince's frown;  
For better die than see her live disgraced.*

Este debate interno es una herencia de los *morality plays*, donde un personaje decide su curso de acción aconsejado o tentado por encarnaciones de las virtudes o de los vicios. Así en *Everyman*, en *The Castle of Perseverance*, en *Magnyfycence* de Skelton, etc. En *Doctor Faustus* de Marlowe aún se conservará prácticamente intacta esta psicomaquia teatralizada. En las *morality plays* veíamos la plasmación exteriorizada de la teatralidad interna precisamente para hacerla accesible o perceptible—aquí, esa teatralidad interna que había sido exteriorizada vuelve al interior, y es el propio personaje quien hace para sí mismo de ángel bueno y ángel malo—no tan distinguibles uno de otro, por lo demás—si bien se conservan en la retórica dramatizada huellas claras de ese paso necesario por la teatralidad exterior. Ahora los espectadores de la escena rompen en cierto modo su marco e invaden o interrumpen el espectáculo:

MARGARET *Come, Friar, I will shake him from his dumps.*  
[*She approaches Lacy*]

*How cheer you, sir? A penny for your thought.*

*You're early up; pray God it be the near.*

*What, come from Beccles in a morn so soon?*

LACY *Thus watchful are such men as live in love,  
Whose eyes brook broken slumbers for their sleep.  
I tell thee, Peggy, since last Harleston Fair,  
My mind hath felt a heap of passions.*

MARGARET *A trusty man, that court it for your friend!  
Woo you still for the courtier all in green?  
I marvel that he sues not for himself.*

LACY *Peggy, I pleaded first to get your grace for him  
But when mine eyes surveyed thy beauteous looks,  
Love, like a wag, straight dived into my heart,  
And there did shrine the idea of yourself.  
Pity me, though I be a farmer's son,  
And measure not my riches, but my love.*

Como vemos, Lacy puede quitarse sólo medio disfraz, y con ello reorganizar la teatralidad de la escena de modo selectivo. (Claro que Bungay y Margaret saben más sobre Lacy de lo que él piensa, con lo cual su intento de control perspectivístico de la situación es más bien cómico, al situarlo en el último escalón de la jerarquía perspectivística, pero con ínfulas de dominio cognitivo). También Margaret y Bungay han desvelado su juego sólo a medias, pues es sólo Margaret la que sale de su escondrijo mientras Bungay sigue observando oculto (oculto para Lacy).

MARGARET *You are very hasty; for, to garden well,  
Seeds must have time to sprout before they spring.  
Love ought to creep as doth the dial's shade,  
For timely ripe is rotten too too soon.*

BUNGAY [*coming forward*] *Deus hic! Room for a merry friar!  
What, youth of Beccles, with the Keeper's lass?*

Con el apelativo "Youth of Beccles" Bungay no sólo indica a Lacy que no lo ha reconocido en su verdadera identidad (indicación que sería algo redundante) sino que ante todo indica al público (y a Margaret, pues un tercero siempre es público en otra dimensión) que va a continuar en su papel imaginado por Lacy, el de un "fraile que desconoce la auténtica identidad de Lacy" aunque tanto



Margaret como el público (y Bacon seguramente) conocen que la realidad es otra.

*'Tis well, but tell me, hear you any news?*

MARGARET *No, Friar. What news?*

BUNGAY *Hear you not how the pursuivants do post  
With proclamations through each country town?*

LACY *For what, gentle Friar? Tell the news.*

BUNGAY *Dwell'st thou in Beccles and hears't not of these news?*

—Aquí Bungay usa taimadamente la mala conciencia de Lacy sobre su disfraz para reforzar la credibilidad de su propio engaño y disimular su perspectiva superior sobre la situación.—

*Lacy, the Earl of Lincoln, is late fled  
From Windsor court, disguisèd like a swain,  
And lurks about the country here unknown.  
Henry suspects him of some treachery,  
And therefore doth proclaim in every way  
That who can take the Lincoln earl shall have  
Paid in the Exchequer twenty thousand crowns.*

LACY *The Earl of Lincoln! Friar, thou art mad.*

*It was some other; thou mistakest the man.*

*The Earl of Lincoln? Why, it cannot be.*

MARGARET *Yes, very well, my lord, for you are he.*

*The Keeper's daughter took you prisoner.*

*Lord Lacy, yield. I'll be your jailer once.*

Se produce el súbito desenmascaramiento, a pesar de la resistencia patética de Lacy, y éste se ve precipitado a un nuevo y súbito juego de máscaras por la broma de Margaret, que lo aprisiona en broma y lo abraza en serio, convertida en carcelera de la cárcel de amor. El drama tiene también otro espectador, Edward, que no entendiendo la parte de broma, pues no oye lo que dicen, ve sólo un abrazo dado sin disimulo alguno:

EDWARD *How familiar they be, Bacon!*

BACON *Sit still and mark the sequel of their loves.*

Bacon insiste en mantener separados los planos de dentro del espejo y fuera del espejo, e insta a Edward a mantenerse en su papel de espectador. Pero Edward ansía salir también de su escondite e interrumpir la escena—sólo que aquí esto supondría un acto de magia que él no puede realizar, pues en cierto modo está más separado de Lacy y Margaret de lo que todos ellos lo están del público del Teatro. Sólo en cierto modo, claro, y la introducción de esta convención imaginativa añade una dimensión fenomenológica más a esta "magia del teatro" de Greene.

LACY *Then am I double prisoner to thyself.*

Aquí reconoce Lacy los disfraces y entra en el juego de la broma propuesto por Peggy, a la vez que se apresta a confesarle su amor también en su papel de conde—lo cual no está de más, dada la ambigua tetralidad de las identidades y sus diversos compromisos sociales.

*Peggy, I yield. But are these news in jest?*

MARGARET *In jest with you, but earnest unto me.*

*Forwhy these wrongs do wring me at the heart.*

*Ah, how these earls and noble men of birth*

*Flatter and feign to forge poor women's ill*

LACY *Believe me, lass, I am the Lincoln earl*

*I not deny but, tirèd thus in rags*

*I live disguised to win fair Peggy's love.*

MARGARET *What love is there where wedding ends not love?*

LACY *I meant, fair girl, to make thee Lacy's wife.*

MARGARET *I little think that earls will stoop so low.*

LACY *Say, shall I make thee countess ere I sleep?*

MARGARET *Handmaid unto the Earl, so please himself;*

*A wife in name, but servant in obedience.*

LACY *The Lincoln countess, for it shall be so!*

*I'll plight the bands and seal it with a kiss. [They kiss]*

EDWARD *Gog's wounds, Bacon, they kiss! I'll stab them.*

*[He threatens the magic glass with his sword.]*

BACON *Oh, hold your hands, my lord! It is the glass.*

EDWARD *Choler to see the the traitors 'gree so well*

*Made me think the shadows substances.*

Edward comete el error del espectador ingenuo o poco avezado, que no distingue las imágenes de la realidad, ni los niveles de representación unos de otros; en semiótica es un torpe, al contrario que Bacon. Al modo de Don Quijote destrozando el retablo de las maravillas de Ginés de Pasamonte, hubiera interrumpido bruscamente la función del interior del marco, de no ser porque la tecnología usada por Bacon no es teatral, sino televisiva.

Y ello nos puede llevar a un breve excursus sobre la naturaleza de la televisión. Su esencia queda bien patente aquí—al margen de la tecnología en concreto utilizada por Bacon (ya sabemos que toda tecnología suficientemente compleja es indistinguible de la magia para el profano). La televisión está definida por la diferencia física entre la materialidad del signo y la del significado, mientras que en el teatro el signo (o el actor) es materialmente idéntico al significado (o personaje) si bien conceptualmente distinto. Pero al margen de esa materialidad semiótica, vemos que los protocolos de uso de la televisión, la interaccionalidad, etc., no quedan agotados ni predefinidos por esa tecnología. Así, podrá haber televisión interactiva o no interactiva (la de Bacon no lo es, como tampoco lo es en principio la que tenemos en el salón). Y los protocolos de uso de la televisión (el ocultamiento del público, la teatralidad de lo televisado, etc.) habrán de definirse separadamente de esa tecnología, y en diálogo con ella. Así, podemos decir que Bacon no sólo ha inventado aquí la televisión, sino también la cámara oculta, el *espionaje por televisión*, pues Bungay, Lacy y Margaret no tienen ni idea de que están siendo objeto de esta observación. Y hay por tanto muchas modalidades posibles del perspectivismo televisivo (aquí sólo vemos algunas de ellas) que han de definirse a nivel no ya tecnológico sino interaccional; el nombre "televisión" es un complejo mal analizado que cubre muchos protocolos comunicativos diferentes, desde Skype a la cámara del cajero automático o a *Candid Camera*, aparte de las muchas modalidades exploradas en la Caja Tonta. Las tecnologías nuevas posibilitan modalidades interaccionales pero ni las generan automáticamente, ni las agotan de entrada. Por ello, hay que seguir inventando la televisión constantemente, aunque en un arrebatado de genio la haya inventado aquí Roger Bacon, o Robert Greene si se prefiere. También la empezó a inventar, por tanto, el que inventó el espacio teatral como espacio deslocalizado del de los espectadores.

BACON 'Twere a long poniard, my lord, to reach between  
Oxford and Fressingfield. But sit still and see more.

Me recuerda también, este amago de ruptura de marcos de Edward, una cosa que hacían algunos espectadores de televisión poco avezados ante *the shock of the new*. Mi tía Felisa, en el pueblo, conversaba a veces con la televisión, un poco para sí, pero interactuando a distancia con lo televisado. Cuando la presentadora despedía la programación y daba las buenas noches a los telespectadores (algo que ya no se hace, claro), mi tía le respondía "Buenas noches, maja". En realidad a un nivel todos interactuamos a distancia con lo televisado, es la idea misma de televisarlo o televerlo.

BUNGAY *Well, Lord of Lincoln, if your loves be knit,  
And that your tongues and thoughts do both agree,  
To avoid ensuing jars, I'll hamper up the match.  
I'll take my portace forth, and wed you here;  
Then go to bed and seal up your desires.*

LACY *Friar, content.—Peggy, how like you this?*

MARGARET *What likes my lord is pleasing unto me.*

BUNGAY *Then hand-fast hand, and I will to my book.*

BACON *What sees my lord now?*

EDWARD *Bacon, I see the lovers hand in hand,  
The Friar ready with his portace there  
To wed them both. Then am I quite undone.  
Bacon, help now, if e'er thy magic served!  
Help, Bacon, stop the marriage now,  
If devils or necromancy may suffice,  
And I will give thee forty thousand crowns.*

BACON *Fear not, my lord, I'll stop the jolly friar  
For mumbling up his orisons this day.*

*[Bacon puts a spell on Bungay.]*

LACY *Why speak'st not, Bungay? Friar, to thy book.  
(Bungay is mute, crying 'Hud hud!')*

Aquí vemos de nuevo cómo la magia posibilita tanto el establecer barreras invisibles, que acotan espacios diferentes, como el deshacerlas atravesando la cuarta pared, rompiendo el marco, y estableciendo una comunicación "imposible" entre esos espacios. Esa magia existe, en cierto modo: es la capacidad de la mente humana para acotar la realidad y diferenciarla en espacios de actuación donde se aplican normas de interpretación o de interacción diferenciadas: [los marcos o frames de Goffman](#), que dan estructura

a la realidad, y sin embargo pueden disolverse o atravesarse mediante una intervención en las mismas convenciones comunicativas que los mantienen. La magia de la escena es en *Friar Bacon and Friar Bungay* una manera de significar la otra magia de la escena, las convenciones teatrales, y a través de ellas la magia de la escena cotidiana, la estructura teatral y semiótica de la realidad social, [the social construction of reality](#).

MARGARET *How lookest thou, Friar, as a man distraught!  
Reft of thy senses? Bungay, show by signs,  
If thou be dumb, what passions holdeth thee.*

LACY *He's dumb indeed. Bacon hath with his devils  
Enchanted him, or else some strange disease  
Or apoplexy hath possessed his lungs.  
But, Peggy, what he cannot with his book  
We'll 'twixt us both unite it up in heart.*

MARGARET *Else let me die, my lord, a miscreant.*

Curioso que Lacy intuye aquí la intervención a distancia de Bacon, como si de repente se supiese observado—una cierta ruptura de marco producida como respuesta a la intervención a distancia de Bacon. Vemos ahora, además, que lo de Bacon no es sólo una televisión, sino un sistema de control remoto a voluntad, una tecnología todavía más compleja que no entendemos. Magia, vamos.

EDWARD *Why stands Friar Bungay so amazed?*

BACON *I have struck him dumb, my lord, and if Your Honor please  
I'll fetch this Bungay straight from Fressingfield,  
And he shall dine with us in Oxford here.*

EDWARD *Bacon, do that, and thou contentest me.*

LACY *Of courtesy, Margaret, let us lead the Friar  
Unto thy father's lodge, to comfort him  
With broths to bring him from this hapless trance.*

Caldito caliente contra la magia. Lacy está realmente desorientado.

MARGARET *Or else, my lord, we were passing unkind  
To leave the Friar so in his distress.*

*Enter a devil, and carry Bungay on his back [and so*

*exeunt]*

*Oh, help, my lord! A devil, a devil, my lord!  
Look how he carries Bungay on his back!  
Let's hence, for Bacon's spirits be abroad!*

*Exeunt [Margaret and Lacy]*

La magia de Bacon, de ser un secreto, ha pasado aquí a ser un fenómeno de todos conocido; puede invadir la sustancia de la realidad, y hacerla poco fiable, alterable. Ya no hay normalidad que valga, ni leyes naturales ni mundo fiable, cuando "Bacon's spirits be abroad!" Pero la realidad siempre es inestable, de hecho, si puede volverse inestable sin previo aviso. Con esta salida de escena de Margaret y Lacy se cierra el doble espacio teatral (y quizá la cortina del recinto del fondo del escenario). Así se restablece la estructura semiótica habitual del teatro: un espacio abierto en el seno de la realidad, pero que no tiene a su vez *otro espacio abierto en su seno, un teatro dentro del teatro*, convención que si bien [será muy del gusto de Shakespeare](#) en modalidades variadísimas, amenaza con marearnos mediante una regresión al infinito. Aquí se ha abierto provisionalmente un segundo espacio acotado por el espejo mágico de Bacon, y hemos visto parte de las posibilidades que se abren junto con ese espacio inestable. Ahora se ha cerrado, y puede concluir la escena en un plano de relativa solidez:

EDWARD Bacon, I laugh to see the jolly friar  
Mounted upon the devil, and how the Earl  
Flees with his bonny lass for fear!

Aquí Edward es el espectador modelo, disfrutando un poco con bufonadas un tanto satíricas a costa de la vieja iglesia, y con recuerdos del viejo teatro de los Misterios—tanto que parece olvidarse de su problema principal, que Lacy le está levantando a la moza. Así de importante es marcar la transición de una realidad teatral a otra, para la cual es la primera ante todo un espectáculo. Su papel como actor interesado en su propio rol en la acción viene para Edward en segundo lugar:

As soon as Bungay is at Brazennose,  
And I have chatted with the merry friar,  
I will in post hie me to Fressingfield,  
And quite these wrongs on Lacy ere it be long.

BACON So be it, my Lord. But let us to our dinner,  
For, ere we have taken our repast awhile,  
We shall have Bungay brought to Brazennose.      *Exeunt.*

Fressingfield está más o menos a la misma distancia de Oxford que de La Haya, con lo cual Bacon está luciendo además la capacidad de sus demonios para desafiar la coherencia espacial de la realidad con una suerte de teleportación. Es, para el siglo XVI, una velocidad equivalente a las que hoy plantearían paradojas relativistas sobre la velocidad de transmisión de la información y la luz. La comprensión adecuada de la magia de Bacon requiere ese ejercicio de perspectivismo histórico.

Y aquí dejamos nuestro análisis de la televisión, y la teleportación, medieval—posibilitada por la nueva tecnología escénica del teatro renacentista de Greene. Lo que revelan esta televisión, y esta teleportación, es la naturaleza flexible de la realidad, y su capacidad de ser modelada mediante convenciones comunicativas que desafían lo que parecerían ser leyes físicas inamovibles. Hasta un extremo insospechado, la naturaleza de la realidad humana es informacional, es en gran medida una realidad aumentada, infundida con una [realidad virtual o teatral](#), que se presta a su manipulación mediante las tecnologías de la representación.

[Realidad aumentada](#)

---

#### 📖 Otros asuntos de Blogs

---

- ✓ Panorámica de los panoramas
- ✓ Mensaje del Rectorado sobre huelga y piquetes
- ✓ Garrick, Shakespeare, y la paradoja del comediante
- ✓ La lucha por la vida y la autoconstrucción de la humanidad
- ✓ El Gran Diseño y Hacedor de Estrellas
- ✓ #siemprepilladesorpresa

- ✓ El 9n en Radio Materialista
- ✓ Un grácil bucle, o dos
- ✓ Las torpezas y falacias de la independencia escocesa
- ✓ El derecho a ofenderse
- ✓ Narratividad del fotoblog
- ✓ Montaigne y la construcción social de la realidad
- ✓ Conversión, Reinterpretación, Topsight y Retroacción
- ✓ Teoría de la desilusión
- ✓ Las mentes irreverentes
- ✓ Respetar los derechos de las comunidades autónomas
- ✓ Retrospescción del Dasein
- ✓ Ignorando la mortalidad
- ✓ Estromas, marcos y virtualidad de lo real