

RESEÑA

Henry S. Turner, *The English Renaissance Stage. Geometry, Poetics, and the Practical Spatial Arts 1580-1630*, Oxford University Press, Oxford, 2006, reimpr. 2010, 326 pp. ISBN: 978-0-19-959545-7.

Tim Fitzpatrick, *Playwright, Space and Place in Early Modern Performance*, Ashgate, Franham, 2011, 314 pp. ISBN: 978-1-4094-2827-5.

LUIGI GIULIANI (Universidad de Extremadura)

Los estudios sobre los dramaturgos renacentistas ingleses han ido encareciendo en las últimas décadas la dimensión no literaria del hecho teatral, su carácter autónomo de evento espectacular ya inscrito en el texto del dramaturgo y sujeto a las convenciones de la práctica escénica de los actores. De ahí que por un lado se haya ido echando mano con cada vez mayor frecuencia de nociones y herramientas metodológicas procedentes de la semiótica, y, por otro, se haya investigado la reconstrucción de aquellos espectáculos, bien en la línea de una semiótica histórica del hecho teatral, bien en el análisis de los significantes no lingüísticos previstos por los dramaturgos. Ahora, la reciente reedición en *paperback* de uno de los ensayos más interesantes de los últimos años sobre el marco teórico y práctico de la actividad de los dramaturgos isabelinos y jacobitas (Henry S. Turner), y la publicación de un trabajo innovador sobre los mecanismos performativos de aquel teatro (Tim Fitzpatrick) tal vez puedan servir de estímulo para reflexionar en paralelo (por asonancia y por contraste) sobre el teatro del Siglo de Oro y su estudio por estos lares.

El trabajo de Turner —que en pocos años se ha convertido en un «clásico» en este campo de estudios— está construido sobre dos presupuestos básicos. Por un lado está la reconstrucción de un contexto cultural anterior a la progresiva separación de las «dos culturas» científica y humanista (estigmatizada por C. P. Snow en su famoso ensayo de 1959); por el otro, una nueva interpretación de la superación de una visión literaria del fenómeno teatral. Los dos supuestos se ilustran y

desarrollan cada uno en una de las dos secciones del libro (I: *Diagram, Image, Icon* y II: *Stage, Wall, Scene, Plot*), a través de un detalladísimo itinerario construido sobre planteamientos teóricos y análisis de testimonios textuales y figurados de la época en la senda del *New Historicism*.

La tesis de fondo del *Geometry, Poetics, and the Practical Spatial Arts* es que los dramaturgos isabelinos conceptualizaron su trabajo no solo a partir de una reflexión sobre la teoría literaria aristotélica de la época y a partir de unas prácticas escénicas derivadas de la teatralidad medieval y del teatro cortesano de los *interludes*, sino también a partir del desarrollo de las tecnologías de la era del pensamiento pre-científico ligadas a prácticas centradas en la geometría. En este sentido, el teatro se sitúa en el ámbito de las «artes espaciales» (donde «arte» conserva obviamente su significado etimológico de *ars, techné*): las artes de estructura espacial (carpintería, albañilería, fortificación y arquitectura), de movimiento espacial (navegación, balística, hidráulica) y de representación espacial (topografía, cartografía, pintura, escultura). Y la *playhouse*, en cuanto edificio en que se realizan eventos teatrales donde el espacio y el movimiento constituyen el principal medio de representación, participa de las tres modalidades y es el lugar ideal de convergencia de las técnicas del carpintero, del aparejador, del ingeniero y del dramaturgo.

Se tratará, pues, en primer lugar de definir ese saber pre-científico orientado a la resolución de los problemas prácticos en esas actividades humanas y reconducirlo a un único marco conceptual, que es el de la doctrina del conocimiento en Aristóteles. Al hilo de la *Ética a Nicómaco* (que —nos recuerda Turner— era con mucho el libro del Estagirita más difundido en los estantes de las bibliotecas privadas de la época), es posible colocar ese saber práctico entre la *techné* y la *phrónesis*, es decir, entre la técnica, que remite a la *poiesis* (en el campo semántico del *making*), y la prudencia, que remite a la *praxis* (*doing*). Ambas modalidades de conocimiento son «quasi-empirical methods of reasoning since they use the particulars gained by sense experience as the basis for their generalizations» (p. 48): a partir de unos principios generales construidos sobre la observación directa hay que encontrar soluciones a problemas concretos y actuar para conseguir los fines propuestos. Uno de esos criterios generales es el de adecuación de los medios a los fines, es decir, el decoro, que en Aristóteles y en Cicerón se presenta a la vez como un principio epistemológico y como una norma moral. Así, dentro y fuera de las universidades inglesas del

siglo XVI se producen solapamientos (*overlaps*) entre la retórica en cuanto *techné*, la prudencia en cuanto capacidad de emitir juicios deliberativos, y las artes productivas, tanto en los objetos como en los métodos: en lo que Turner llama «pragmatic humanism» se da una continuidad de procedimientos intelectuales empleados en campos hoy alejados entre sí, tal como se observa en los *marginalia* del ramista Gabriel Harvey, o también en el *Arte of Logicke* de Thomas Blundeville, o en el *Rule of Reason* de Thomas Wilson, donde aparecen continuas referencias a las artes mecánicas o las aplicaciones de las matemáticas, y donde se aprecia una gran atención hacia el problema de las representaciones espaciales de los procedimientos prácticos y los razonamientos abstractos. Es un fenómeno que viene acompañado, como observa Turner, por una gran difusión de los tratados y manuales de geometría en la época, en cuyas justificaciones teóricas se evocan las frecuentes analogías con la geometría en Aristóteles en la disquisición sobre la *phrónesis* (el principio de proporción como pauta para la actuación) o los consejos de Quintiliano para que el orador tenga conocimientos de geometría tanto teóricos como prácticos. La geometría entra, pues, en el currículum de los saberes no solo del arquitecto, del agrimensor o del carpintero (de los *practitioners*), sino también del cortesano, del militar, del político, de modo que se produce un «transfer of intellectual categories and ratiocinative methods» (p. 66) que caracteriza esta fase del pensamiento pre-científico: «The practitioner operates much like the orator or courtier, observing a geometrical decorum, a deliberative or calculative procedure that matches appropriate procedures to individual problems». La geometría pasa a ser de esta manera no solo una gnosis, sino también una praxis y una poiesis.

En su detallado análisis de los textos de geometría Turner destaca el uso de diagramas (llamados *platts* or *plots*) en cuanto «fulcrum between practical operation and theoretical knowledge» (p. 76). «Plot» es un término que designa una organización en el espacio y su representación, no solo como plano del arquitecto o del carpintero, sino como indicación de los designios políticos (sentido reforzado por el francés *complot*), como designación de los diagramas que explican visualmente problemas de métrica en *The Arte of English Poesie* de Puttenham, o como definición de la «poesía» en la *Defense of Poesie* de Sidney («an imaginative groundplat of a profitable invention»). Precisamente al tratado de Sidney le dedica Turner un capítulo crucial del libro, en que, tras destacar las numerosas referencias a las artes prácticas y a la geometría que se encuentran en él, aflora una concepción del poeta

como *practitioner*, concepción que en los capítulos posteriores de la segunda parte del libro se amplía al dramaturgo.

Al mismo tiempo, en el teatro isabelino *plot* era el cartel que los actores colgaban detrás de la pared de fondo del escenario, cartel en que estaba resumido el argumento de la obra dividido en escenas, un esquema con las entradas y salidas de los personajes / actores que era el armazón de la *performance*. Solo décadas más tarde el término llegaría a indicar la *fabula* (y, en la moderna narratología, el *sjuzet*, el discurso). En cuanto *practitioner*, el dramaturgo traza el diagrama en dos dimensiones del espectáculo tridimensional y concibe su obra a partir de unas prácticas escénicas basadas en criterios espaciales. No se trata solo de considerar el paso del modo de representación emblemático medieval a nuevas formas basadas en una mimesis más realista, aunque no ilusionista (p. 163), sino de comprender cómo el *continuum* de la ficción dramática se construía a partir de un determinado uso icónico del escenario. Retomando las observaciones de Greg sobre los manuscritos de actores, Turner centra su análisis en las menciones del dualismo *within / without* de las acotaciones, que indican precisamente el dentro y el fuera, la acción visible para el público y las acciones realizadas por los actores fuera, en el *backstage*, detrás del umbral físico de la pared de fondo donde está colgado el *plot*.

Para demostrar esos usos, Turner nos guía por un recorrido fascinante que incluye el análisis de algunas escenas de *King Lear* (una obra que siempre se ha considerado de difícil manejo desde el punto de vista del análisis espacial e incluso para su representación escénica), del anónimo *Arden of Faversham*, de varias piezas de la llamada *City Comedy*, de la dramaturgia de Ben Jonson y de sus colaboraciones con el escenógrafo Inigo Jones.

Si Turner en su *Geometry, Poetics, and the Practical Spatial Arts* nos proporciona de alguna manera un marco teórico e histórico de gran importancia para la que De Marinis llama la «ricostruzione contestuale dell'evento teatrale», el segundo ensayo que vamos a reseñar, *Space and Place in Early Modern Performance*, basa su investigación en múltiples fuentes —las que nos proporciona la arqueología teatral, el estudio de manuscritos e impresos, el análisis escénico de los textos— para determinar las convenciones espaciales, el horizonte de expectativas que vinculaba el trabajo del dramaturgo y la decodificación del espectáculo por parte de los espectadores. La hipótesis de partida es la misma que la de Turner: los dramaturgos pensaban sus obras en términos espaciales. Ahora bien, se tratará de reconstruir los significados

icónicos determinados por el movimiento escénico de los actores / personajes tanto en el escenario en cuanto espacio material como en el lugar ficcional representado en la acción dramática. En este sentido Fitzpatrick recoge, sistematiza y actualiza los datos y las hipótesis formuladas en las últimas décadas por trabajos de otros investigadores (sobre todo los de Andrew Gurr, Jeremy Lopez y Mariko Ichikawa), trabajos que el autor integra con sus propias observaciones y que lo llevan a conclusiones de absoluta relevancia.

La aplicación de una serie de principios generales a la configuración del espacio escénico de las *public playhouses* inglesas, con su plataforma central y la *tiring house* con dos puertas de acceso, le permite a Fitzpatrick no solo determinar el valor semiótico de la dicotomía *onstage / offstage* (y hasta aquí estamos en la línea de la disyuntiva horaciana del *Aut agitur res in scaenis aut acta refertur* y de la definición de los espacios visibles y aludidos a través del análisis de lo que en la tradición crítica española se ha dado en llamar «decorado verbal»), sino también estudiar la definición del lugar representado a través del análisis de las entradas y salidas de los personajes. Precisamente la presencia visible de las dos puertas crea para el espectador un espacio ficcional en que la plataforma ejerce siempre de lugar *in-between*, un punto intermedio entre dos lugares ficcionales aludidos ubicados detrás de la pared de la *tiring-house*. En un escenario neutro como el del teatro isabelino, el cambio continuo del emplazamiento de la acción dramática produce un efecto de *wipe and reset* entre escena y escena, hace que esos lugares cambien continuamente, aunque los mecanismos de producción de memoria espacial se mantienen constantes. De hecho, a través de un análisis cuidadoso de un corpus textual que incluye a todo Shakespeare y las obras canónicas de la dramaturgia de la época, Fitzpatrick reconstruye las convenciones escénicas basadas en la triangulación puerta derecha / puerta izquierda / plataforma y en la estructura bidireccional *inwards-outwards* del movimiento. Se trata —vale la pena recordarlo— de un estudio que tiene paralelos en las investigaciones de otras dramaturgias históricas (el teatro griego, el romano, la *commedia dell'arte*), y que en este caso —y a pesar de algunos puntos no demasiado claros (¿son aplicables las convenciones detectadas por Fitzpatrick también al circuito de las *private playhouses*, que presentaban características físicas distintas a los teatro al aire libre?) y otros donde el margen de conjetura parece excesivo (por ejemplo, en la apreciación del «factor meteorológico» en las representaciones)— presenta

pautas metodológicas que podrían aplicarse, *mutatis mutandis*, a los escenarios y los textos del teatro español del Siglo de Oro.

Sería deseable que trabajos como los de Turner y Fitzpatrick tuvieran más carta de naturaleza entre los hispanistas. Tal vez su conocimiento contribuya no solo a observar metodologías y planteamientos poco comunes en nuestro campo de investigación, sino a poder soltar definitivamente el lastre de una visión exclusivamente literaria del hecho teatral y ampliar el gran angular de la investigación a la dimensión comparatista de la dramaturgia áurea.