

RESEÑA

Duncan Wheeler, *La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana*, trad. de M. Diestro-Dópido, Reichenberger, Kassel, 2020, 274 pp. ISBN: 9783944244914.

SARA SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ (IEMYRhD, Universidad de Salamanca)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevga.447>>

La monografía de Duncan Wheeler que reseñamos continúa su investigación sobre las representaciones teatrales modernas del teatro clásico español iniciada con su tesis doctoral y continuada en su monografía de 2012, *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*.¹ Wheeler es miembro de la Academia de Artes Escénicas de España, antiguo traductor de The Royal Shakespeare Company y doctor por la Universidad de Oxford.

El estudio, comenzado en su investigación predoctoral, recopila ocho grandes trabajos, independientes entre sí y de diversa longitud, publicados originalmente en inglés en varias revistas especializadas y monografías. Los capítulos se introducen con un «Prólogo» (pp. vii-ix) que, haciendo las veces de introito teatral, anuncia la intención del libro, que es abordar el estudio del teatro áureo «desde una perspectiva que tenga en cuenta los condicionantes de la escena» (p. vii). De esta manera, se adopta una metodología interdisciplinar que «encuentra su inspiración en algunos postulados del materialismo cultural y en las mutuas relaciones que se establecen entre teatro y sociedad» (p. vii).

En este volumen recopilatorio, el estudioso analiza varias representaciones modernas de obras de Calderón de la Barca, Lope de Vega y Tirso de Molina llevadas a las tablas por distintas compañías teatrales, así como adaptaciones cinematográficas de los textos de nuestros principales dramaturgos áureos. En palabras de su autor, este trabajo es «una especie de diario cultural. Se trata de mis impresiones

1. University of Wales Press, Cardiff.

sobre la puesta en escena de los clásicos [...]. El lector tendrá la oportunidad de ver la evolución (o quizás involución) de una trayectoria académica y vital que se ha vivido entre Oxford, Madrid y Leeds» (p. viii). Y lo lleva a cabo atendiendo también a montajes de compañías de teatro independientes, puesto que «una visión completa del estado actual de la vida escénica de los clásicos exige también abandonar una perspectiva acotada, que preste atención únicamente a la actividad de la sede madrileña de la CNTC o al Festival de Almagro» (p. vii).

Asimismo, su pretensión es «ofrecer un panorama más amplio de la puesta en escena de obras del repertorio áureo, que tenga en cuenta, entre otros fenómenos, la labor de los exiliados del franquismo en otros países» (p. vii), cuestión que aborda en profundidad en varios lugares de esta monografía.

El criterio ordenador elegido por su autor para el desarrollo del libro es el cronológico, es decir, sigue la fecha de publicación original de sus trabajos. El primer artículo, titulado «La escenificación de Sevilla en la época de Velázquez» (pp. 1-29), es su trabajo de investigación más antiguo.² En este y en el siguiente capítulo, el estudioso vuelve su mirada a las representaciones teatrales producidas en los escenarios áureos españoles teniendo en consideración las prácticas escénicas y el horizonte de expectativas de los variados espectadores de la época, ofreciendo así una lectura más teatral de los textos dramáticos de nuestro Siglo de Oro.

Este trabajo se encuentra dividido en cuatro secciones: «La ciudad como teatro barroco» (pp. 2-11), «El gran teatro del mundo: la representación de Sevilla en los escenarios» (pp. 11-21), «Arte, teatro y gobierno: la conexión Madrid-Sevilla» (pp. 21-28) y «Conclusión» (pp. 28-29). En él, Wheeler se aparta «de la fórmula tradicional, basada en el análisis de documentación histórica o de textos, y poco atenta al modo en que los fenómenos culturales dan forma y ofrecen un reflejo de la sociedad que los produce» (p. 2) y recomienda que las investigaciones teatrales asuman los planteamientos de la cultura visual.

Tras realizar un estado de la cuestión de los estudios en torno al teatro en la ciudad hispalense y remarcar el «estatus de Sevilla como espacio transnacional y de transición» (p. 6), el autor estudia «la teatralización de la sociedad sevillana para luego analizar cómo esta teatralización se trasladó a los escenarios, dando

2. Este trabajo fue publicado originalmente como *Dramatizing Seville in the Age of Velázquez* (Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, Sevilla, 2020).

lugar a modelos expresivos y de comportamiento cívico que luego se exportaron a Madrid» (p. 2).

En el epígrafe denominado «La ciudad como teatro barroco» (pp. 2-11), el estudio dedica un espacio a las mujeres dramaturgas, a exponer la sinergia de las artes plásticas y el teatro y a mostrar la lucha de las autoridades municipales y eclesiásticas por controlar, con grandes complicaciones, el teatro frente a los poderes privados. Con ello, logra, sin duda, mostrar la simbiosis producida entre el pincel y la pluma áureos puestos al servicio de la política.

En el siguiente apartado, «El gran teatro del mundo: la representación de Sevilla en los escenarios» (pp. 11-21), se demuestra que «la evocación de una imaginaria convencional no solo permitió, sino que también facilitó la creatividad teatral» (p. 12). A través del análisis de textos teatrales de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y obras atribuidas a Andrés de Claramonte, el autor muestra la plasmación de la ciudad hispalense en el teatro.

Otro de los asuntos que Wheeler trata en este capítulo es el proceso por el que Madrid, ciudad con escasa tradición teatral, adoptó la cultura sevillana para conformar su identidad propia (pp. 21-28). Se centra, para ello en la figura de Diego Velázquez en Madrid, en el intercambio de ideas y la colaboración entre este y los literatos, y en el papel tan importante que el Conde-duque de Olivares ejerció en el desarrollo del teatro en la capital madrileña acogiendo la teatralidad al servicio de sus intereses políticos.

En este primer artículo, Wheeler logra sobradamente mostrar las relaciones artísticas e influencias entre las ciudades sevillana y madrileña en el desarrollo de nuestro teatro áureo. Pero, más allá de ello, con su trabajo pretende, como afirma el autor, «abrir nuevas vías temáticas y metodológicas de investigación, que tengan en cuenta la tan barroca dicotomía entre arte/realidad», con la intención de mostrar una poética cultural (p. 28).

El segundo capítulo del libro se titula «Más allá de la leyenda negra de los dramas de honor de Calderón: conflictos amorosos, violencia y la comedia nueva» (pp. 31-62). Versa, como el primero, sobre el horizonte de expectativas del público áureo proporcionando, en esta ocasión, pruebas de que «las relaciones de género, tanto dentro como fuera del escenario, pueden haber sido mucho más complejas y contradictorias en la España del Siglo de Oro de lo que a menudo se asume» (p. 32).

El profesor Wheeler recurre a los denominados “dramas de honor” menos conocidos de Tirso, Lope, Calderón y Juan Roca, y no editados modernamente, lo que le per-

mite llevar a cabo un examen y conclusiones fidedignas acerca del concepto de honor de la comedia nueva y el replanteamiento de este al quedarse al margen del canon. No obstante, su objetivo «no es tanto reemplazar un canon distorsionado por otro, sino usar obras menos conocidas para así matizar lecturas (pre)existentes» (p. 49).

Tras su minucioso análisis, queda demostrado que «un conocimiento mayor de la amplitud y la variedad de la tradición teatral del siglo XVII probablemente ayude a fomentar que adoptemos un enfoque revisionista de la leyenda negra en la que estas obras han estado encasilladas frecuentemente» (p. 60). Concluye su trabajo aspirando a crear una nueva visión, o visiones, que permita conocer de la forma más inequívoca posible la rica y compleja tradición artística de nuestro Siglo de Oro español.

El capítulo siguiente lleva por título «Las teorías de José Antonio Maravall sobre la cultura barroca puestas en contexto y refutadas desde la perspectiva de la representación contemporánea» (pp. 63-93). En él, se efectúa un análisis similar al realizado por Maravall sobre el teatro áureo. Con ello, se muestra el gran influjo de sus teorías en la recepción de la comedia nueva en España durante la dictadura y la democracia.

Maravall consideraba «el teatro barroco español como un instrumento privilegiado de la ideología orquestada por el estado» y argumentaba que «la comedia nueva buscaba universalizar los intereses de una clase social en particular pasa así presentarlos como algo beneficioso para todos» (p. 64). En este sentido, el corral era el espacio ideal de implantación de las ideas políticas dominantes «para así engañar a las masas al simular una cohesión y crear una jerarquía eterna» (p. 70).

Teniendo en mente esta teoría de la comedia entendida como propaganda, Wheeler resalta la importancia de tener en consideración el contexto en el que germinaron las teorías de Maravall sobre la cultura barroca para comprender el estado actual de la recepción de nuestro teatro áureo.

Duncan Wheeler examina el modo y la razón por la que la interpretación de Maravall de la cultura barroca sigue hoy vigente y cuenta con tanta influencia en la España actual. Su análisis le lleva a afirmar que, en nuestro país, «no existe una verdadera tradición de la representación teatral del patrimonio clásico y la limitada actividad que tuvo lugar bajo el régimen de Franco probablemente refuerce, más que disipar, interpretaciones de corte conservador» (p. 79).

Asimismo, al adentrarse en las producciones teatrales de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, adopta una perspectiva crítica que señala la falta de revitali-

zación y revisión del canon de la institución, destacando que «no se ha dado la revaluación ni de textos individuales ni de la obra completa de ningún dramaturgo», que «el número de producciones de Lope, Calderón y Tirso es hoy aproximadamente el mismo que en 1984» y que «no ha habido una revisión radical del canon. Si se considera la amplia recopilación de obras entre las que se puede elegir, el porcentaje de las que han sido llevadas a escena es minúsculo» (p. 82).

El investigador concluye animando a los estudiosos del teatro áureo a revisar la teoría de Maravall (p. 90), sentenciando que «el reto no está solo en matizar el modelo propagandístico, sino también en reevaluar cómo este modelo ha determinado la forma en que podríamos ser culpables de haber entendido el trabajo de este importante historiador únicamente bajo estos términos» (pp. 92-93).

En el siguiente capítulo, «*¿La película duende?: María Teresa León, Rafael Alberti y tradiciones alternativas para revitalizar el teatro del Siglo del Oro*» (pp. 95-117), Duncan Wheeler trata una idea similar a la desarrollada en el trabajo anterior ya reseñado. En él, se señala que la dictadura, y la Transición, fue la principal causa de desvalorización del teatro del Siglo de Oro, por considerar a Lope de Vega, a Calderón de la Barca y a Tirso de Molina como «reaccionarios y anacrónicos» (p. 95). Y lo ilustra con el caso concreto de la adaptación cinematográfica de *La dama duende* de Calderón de la Barca (Luis Saslavsky, 1945), cuyo guion está atribuido a Rafael Alberti y a María Teresa León. A pesar de ser una película argentina, el elenco, así como el equipo técnico, estaba conformado principalmente por exiliados republicanos (p. 97).

En las páginas siguientes, su autor señala los intentos de recuperación de los clásicos a principios del xx por parte de republicanos y nacionalistas, que comprendieron la importancia de revitalizar a los dramaturgos áureos acorde a sus respectivos intereses. No obstante, no solo trata esta realidad, sino que previamente ofrece una serie de observaciones preliminares acerca de la recepción del teatro áureo en España antes y durante la Guerra Civil (p. 97).

Tras ello, se centra en la adaptación cinematográfica de *La dama duende*, ya referida. El capítulo no pretende solamente analizar la película de Luis Saslavsky, sino que reconstruye la historia del cine en el exilio, la vida de los exiliados en Argentina y las distintas adaptaciones de obras teatrales áureas del momento. Wheeler, además de realizar un profundo análisis fílmico, recurre a fuentes periodísticas y bibliográficas, ejecuta una historia del proceso de producción de la película y ofre-

ce una comparación de esta con otras adaptaciones producidas en España en la misma época.

Lejos de ofrecer un trabajo cerrado y concluido, el estudioso afirma que el tema tratado necesita más investigación y que es necesario poner en valor el esfuerzo realizado por los republicanos por recuperar a nuestros clásicos para ofrecer una historia fidedigna del teatro a principios del siglo xx.

El capítulo «Pepe Estruch y la representación del teatro del Siglo de Oro: relaciones internacionales durante el régimen de Franco y la cultura teatral posterior durante la Democracia» (pp. 119-131), continúa con la revisión del papel de los intelectuales republicanos exiliados, con el estudio de la figura del director de teatro y profesor José Estruch. Duncan Wheeler demuestra que la labor de Estruch es imprescindible para comprender adecuadamente la evolución de los montajes de textos clásicos en España (p. 119). Para ello, localiza el trabajo del exiliado republicano dentro de un panorama de análisis más amplio en el que relaciona su actividad pedagógica en el exilio con el despertar de las producciones teatrales de la época (p. 120).

Como acostumbra, el estudioso no solo demuestra sus teorías planteadas, sino que abre el estudio a otros casos futuros: «este es un momento particularmente oportuno para explorar la magnitud y diversidad de las “culturas del exilio” españolas, las cuales no han sido reflejadas de forma adecuada en el estudio académico; para trazar las rutas forjadas por generaciones anteriores de viajeros quienes adaptaron a los dramaturgos del siglo xvii con el objetivo de formular mundos ibéricos alternativos y, en el proceso, redefinir las posibilidades de llevar el teatro del Siglo de Oro a los escenarios contemporáneos» (p. 131).

En el capítulo, «*We Are Living in a Material World and I Am a Material Girl: Diana, condesa de Belflor, materializada sobre el papel, el escenario y la pantalla*» (pp. 133-156), el autor analiza el montaje de *El perro del hortelano* de Magüi Mira y la película basada en la misma obra lopesca de Pilar Miró, producidas bajo circunstancias materiales muy distintas a las del corral áureo. En la primera parte del estudio, Wheeler remarca la importancia de la semiótica teatral para descodificar los códigos de la vestimenta en las obras teatrales. Sin embargo, es consciente de que, entre el público áureo y los espectadores actuales, el horizonte de expectativas es muy disímil. Por ello, no se debe caer en anacronismos al interpretar la simbología que rodea a los códigos de vestimenta en el teatro áureo. El estudio realiza un minucioso análisis tanto de la adaptación cinematográfica, como de la producción

teatral, así como del texto original de Lope de Vega. El examen atento de la vestimenta en las tres manifestaciones artísticas de *El perro del hortelano* citadas arroja un «travestismo social» (p. 137) que es específico en cada momento histórico.

Su profusa investigación de las adaptaciones del texto de Lope en forma de montaje y de película llevan al autor a la conclusión de que estas «no se pueden analizar como traducciones literales de una obra del siglo XVII, sino que muchas de las decisiones solo pueden ser justificadas y/o entendidas en base al texto original y nuestra propia lectura del pasado histórico» (p. 143). En otro lugar añade que, «por muy rigurosamente histórico que sea el vestuario de una película, parece improbable que el cine como medio sea capaz de ofrecer una traducción fiel de las comedias del Siglo de Oro» (p. 156).

Bajo el rótulo «En el pueblo con más teatros que taxis: Calderón, Lope y Tirso en el Festival de Almagro 2008» (pp. 157-207), se recoge el trabajo más extenso inserto en el libro que reseñamos. Al igual que ha ido señalando en otros trabajos recopilados en la misma monografía, Wheeler advierte la ausencia de una tradición continuada de montajes teatrales de los clásicos en España (p. 157).

Para ilustrar su idea, evalúa la oferta de producciones teatrales de la trigésimo tercera edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro celebrada en el año 2008. Tras analizar varios montajes teatrales visionados en dicho festival, reconoce que el evento «no tuvo precedente, tanto en su magnitud como en su oferta» (p. 205). Sin embargo, sentencia que «la calidad no igualó a la cantidad. Con unas pocas excepciones, las producciones hicieron poco por agudizar la apreciación del especialista de obras canónicas o menos conocidas, y es difícil imaginar que estos montajes alentaran al público a profundizar más en el teatro del Siglo de Oro» (pp. 205-206).

Como de costumbre, el estudioso ofrece soluciones e interrogantes al tema propuesto. En este caso, recomienda que el Festival de Teatro Clásico de Almagro se centre en producciones teatrales «más modestas que, no obstante, busquen comprometerse con el Siglo de Oro de una manera menos superficial de lo que hasta ahora ha sido la norma» (p. 206).

El libro se cierra con el capítulo titulado «Travestismo en los escenarios (inter-)nacionales: *La vida es sueño* en España y *Don Gil de las calzas verdes* en Gran Bretaña» (pp. 209-233). En él, se analizan, de una parte, las conexiones socioculturales entre España y Gran Bretaña y, de otra, la situación actual de la producción y

recepción de los clásicos en las tablas nacionales y extranjeras desde 2008. Concretamente, el autor centra su atención en los montajes teatrales producidos de *Don Gil de las calzas verdes* (pp. 211-222) y de *La vida es sueño* (pp. 222-231).

Wheeler realiza una comparación entre Inglaterra y España sobre la presencia de actrices en el escenario actual, sobre todo de mujeres interpretando papeles masculinos de nuestros clásicos y el gusto por el travestismo, que en España está más arraigado, frente a la novedad que produce este hecho en los escenarios ingleses actuales, debido a la ausencia de actrices en los teatros áureos en época de Shakespeare. El autor de la monografía concluye que, en territorio inglés, «si bien difícilmente se puede considerar como una panacea, la presentación de obras del Siglo de Oro traducidas y el uso de actrices para interpretar papeles masculinos ha ofrecido una valiosa solución para liberar tanto a los intérpretes como a los textos clásicos» (p. 233).

En su conjunto, la monografía *La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana* es una valiosa publicación recopilatoria que ofrece la puesta en práctica de una metodología interdisciplinar que asume premisas del materialismo cultural y que toma en consideración las simbiosis que se producen entre teatro y sociedad.

Otro de los grandes valores de esta compilación es que ofrece la posibilidad de leer juntos trabajos no fácilmente accesibles en revistas especializadas y que responden a un planteamiento metodológico coherente. Sin embargo, la ausencia de una conclusión compendiadora deja en manos del lector la reconstrucción del entramado de ideas básicas del libro. La existencia de un epígrafe de este tipo hubiera servido para reforzar los nuevos caminos por los que puede guiarse la investigación del teatro del Siglo de Oro en la actualidad, así como en la apertura de miras que el autor ha fijado en cada uno de sus ocho trabajos que conforman este estudio.

No obstante, aunque el libro recoge ensayos completamente independientes entre sí, existe un continuo esfuerzo por remitir, en cada trabajo, a otros artículos insertos en el mismo volumen. Ello confiere, sin duda, una unidad a la investigación de Duncan Wheeler. Ahora bien, la importante investigación realizada por su autor se resiente de la traducción elaborada por Mar Diestro-Dópido, que contiene abundantes erratas a lo largo de todo el estudio —algo que no debería producirse en un trabajo publicado en una editorial como Reichenberger. Asimismo, la adopción de criterios ortográficos no actualizados («sólo», «guión», «éste», entre otros) desluce la importante labor desarrollada por el estudioso del teatro áureo.

En resumen, el principal, aunque no exclusivo, valor añadido de *La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana* reside en la gran cantidad de líneas de investigación que el estudioso, gran conocedor de la cultura, la historia y el teatro españoles, ofrece en todos sus trabajos. En ellos, invita al investigador interesado en nuestro teatro clásico del Siglo de Oro a probar nuevas vías de acercamiento del estudio del teatro áureo y sus producciones escénicas con el objetivo de contribuir a la recuperación del patrimonio menos (o peor) conocido de los grandes dramaturgos áureos.