

WHEELER, Duncan, *La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana*, trad. Mar Diestro-Dópido, Kassel, Reichenberger, 2020.

LA PUESTA EN ESCENA DEL TEATRO áureo: Ayer, hoy y mañana recopila artículos escritos por el profesor Wheeler durante cerca de 15 años en diferentes revistas académicas, pulcramente traducidos del inglés por Mar Diestro-Dópido y puestos al día para la ocasión. Wheeler se sitúa en ese grupo de hispanistas ingleses con un interés amplio en el teatro y la cultura áurea que no temen adentrarse en la actualidad y la actualización de los mismos temas. Otros nombres que vienen a mente (cada uno con sus características propias) son Alexander Samson, María Delgado, Jonathan Tacker, y, con una conexión transatlántica, el barroco-vallejista Stephen Hart.

Se trata de un conjunto de estudios de gran calado que tratan desde problemas de resolución escénica en el siglo de oro hasta puestas en escena actuales. El primero de los capítulos, “La escenificación de Sevilla en la época de Velázquez” sitúa el ámbito general del libro en terrenos de puesta en escena. Se trata de un trabajo de carácter historicista en el que se compara la realidad teatral de la Villa y Corte y la ciudad hispalense a mediados del XVII. El autor revisita diversos clichés alrededor de la actividad cultural sevillana y destaca el ambiente rico, barroco y cortesano de la ciudad a partir de textos como *Los peligros de la ausencia*, *La moza de cántaro* o *La estrella de Sevilla*.

Gran parte de las principales aportaciones de este libro se centran en los capítulos dos y tres donde Wheeler se adentra en dos de los motivos críticos más caros a la literatura especializada: la leyenda negra en los dramas de honor calderonianos y la influencia, quizás exagerada, de las teorías de José Antonio Maravall al respecto del teatro áureo.

En “Más allá de la leyenda negra de los dramas de honor de Calderón: conflictos amorosos, violencia y la comedia nueva” se parte de un trabajo anterior homónimo (“Beyond the black legend of Calderón’s wife murder-plays: amorous strife, violence and the comedia” *On Wolves and Sheep: Exploring the Expression of Political Thought in Golden Age Spain*, ed. Aaron Kahn [Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012, 113-46]) para destacar que este conjunto material de obras calderonianas pueden ser leídas de una manera menos dogmática que hasta ahora. El autor parte de lo que Jeremy Robbins define como la cultura de la incertidumbre para problematizar hasta qué punto estas piezas funcionaban como admoniciones sociales a las mujeres: “la consideración minuciosa de los textos canónicos, como el conocimiento de la amplitud y diversidad de la comedia nueva, requiere la creación de una nueva visión (o visiones) que permite hacer justicia una tradición artística extraordinariamente rica” (62).

Quisiera destacar en especial el capítulo “Las teorías de José Antonio Maravall sobre la cultura barroca puestas en contexto y refutadas desde la perspectiva de la representación contemporánea”. Es de destacar que el capítulo parte del artículo “Contextualising and contesting José Antonio Maravall’s theories of baroque culture from the perspective of modern-day performance” que junto a trabajos de Jonathan Thacker, Vicente Pérez de León, Ruth MacKay, Luis Gonzalo Portugal, Ted L. L. Bergman y Bruce R. Burningham forma parte del ya famoso número del *Bulletin of the Comediantes* que, dicho de manera muy sucinta, representa la primera revisión seria, sistemática y contraria a las teorías del omnipresente José Antonio Maravall sobre la cultura barroca. No quiero decir con esto que los trabajos anteriores de de Armas, Greer o Mckendrik no respondan, sino que ofrecen una argumentación paralela, al igual que, en cierto sentido, yo mismo hiciera en un trabajo anterior de 2017 (“El rey planeta”: Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV. Madrid, Iberoamericana, 2017), sino que este conjunto de estudios sirve para recontextualizar al propio Maravall.

Wheeler sitúa el pensamiento de Maravall del teatro del siglo de oro como maquinaria propagandística dentro de su contexto social. No obstante, como indica el autor: “muchos de sus argumentos centrales estaban ya en circulación en las revistas dedicadas al teatro y la cultura progresistas” (65). De aquí destaca por ejemplo el artículo de Domingo

Pérez Minik de *Primer acto* de 1964 donde se sitúan los dramaturgos áureos como “testigos de nuestras virtudes épicas y buenos servidores de los intereses de la monarquía y de la política de Trento” (20) y destaca este “Teatro bravucón, soberbio y fantasmagórico se creó un nuevo hombre español, un hombre inventado e imitador de esta comedia o de este drama, el que hemos padecido durante muchos siglos después, produciendo graves catástrofes internas en nuestra historia” (19). Wheeler desgrana una serie de ejemplos de historiadores que presentan el mito que se construye a través del legado clásico: “Tanto los trabajos de ficción como las biografías pseudo históricas de Calderón, Lope y, en menor grado, Tirso, eran entendidas como la personificación de una esencia española inalterable” (66). La percepción del legado clásico desde la historiografía franquista influye, sin lugar a dudas, en la percepción que los críticos de los años 60 y 70 tenían del mismo. Como resume Wheeler: “los argumentos de Maravall son en su mayoría el producto de un clima político intelectual más general en el que las voces disidentes de la historia buscaban vigorosamente desacreditar el discurso oficial imperante en el periodo de posguerra [...] la lectura que ofrece Maravall del teatro del siglo de oro a menudo se corresponde más de cerca con las adaptaciones al teatro y al cine que se realizaron desde los años 30,40 y 50, que con los textos originales propiamente dichos” (67). Se trata, como vemos, de una negación de la totalidad de las teorías de Maravall que presenta un altísimo interés contemporáneo, toda vez que el legado maravalliano se encuentra en proceso de revisión.

El capítulo “¿La película duende?: María Teresa León, Rafael Alberti y tradiciones alternativas para revitalizar el teatro del Siglo del Oro” presenta una continuidad de ideas con el capítulo anterior. Precisamente como superación del estigma de la representación del teatro del siglo de oro como paradigma del teatro absolutista, algunos de los más significativos representantes del exilio pusieron en escena interesantes obras clásicas: Pepe Estruch realizó junto a la RESAD la *Medora* de Lope de Rueda, por otro lado, Rafael Alberti realizó una versión de *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega. Como aclara el autor: “a pesar de acabar siendo vencidos en la guerra civil, aquellos forzados al exilio se negaron a entregar el patrimonio del siglo de oro” (98). Wheeler analiza la importancia sociológica de *La dama duende* entre el exilio iberoamericano, la obra es acogida con un gran éxito por parte de los trasterrados anteriores al exilio político.

También sobre uno de los grandes directores de escena del exilio está dedicado al siguiente 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” que retoma un trabajo publicado en *Remaking the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation*, [eds. Susan Paun de García and Harley Erdman (Woodbridge: Tamesis, 2014), 55-64]. Este capítulo adapta y presenta la figura de Estruch desde diversas teorías al respecto del exilio y la cultura que se produce desde allí. El crítico sitúa correctamente la importancia del director teatral y la recuperación de los clásicos anteriores a las primeras jornadas de teatro clase con Almagro. Su influencia ha sido predominante en una serie de generaciones salidas de la RESAD.

El divertido 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” [*Bulletin of Hispanic Studies*, 84.3 (2007), 267-286] nos presenta un acercamiento al texto original de Lope, la famosa adaptación que hiciera Pilar Miró y la teatral de Magüi Mira. El autor analiza la indumentaria en los tres aspectos textuales. Este código semiótico funciona como catalizador de significado dentro de las representaciones de *El perro del hortelano*.

En “El pueblo con más teatros que taxis: Calderón, Lope y Tirso en el Festival de Almagro 2008”, el autor contrasta la crítica contemporánea sobre estas obras con las producciones realizadas. En realidad se trata de una amplísima reseña de la actividad teatral de ese año, que sirve para analizar las tendencias contemporáneas en la puesta en escena del teatro clásico. Destaca su análisis de las producciones *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina, *Los comendadores de Córdoba* y *El cuerdo loco* de Lope de Vega. El crítico entiende de manera bastante negativa las producciones: “ninguna de estas tres producciones da la talla. La falta de visión del director y la incapacidad los actores de dar vida a sus personajes, o de dominar la métrica castellana, hizo que las tres ocuparan una confusa zona liminar que no se hallaba sujeta a ninguna realidad sociocultural, y como consecuencia no le hizo justicia ni el pasado ni el presente” (172).

El libro se cierra con “Travestismo en los escenarios (inter-)nacionales: *La vida es sueño* en España y *Don Gil de las calzas verdes* en Gran Bretaña”. Wheeler realiza un ajuste de cuentas al respecto de la reali-

dad de la puesta en escena del teatro clásico español en Inglaterra y en España donde, asunto que nos resulta demasiado sorprendente, quedan mejor parados los británicos que los hispanos debido a los medios de grabación de los mismos. Afortunadamente, está más que lógica cuita ha de verse atemperada ahora gracias a la magnífica labor del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música que, gratuitamente, presenta magníficas grabaciones de nuestros clásicos y contemporáneos.

Son encomiables los esfuerzos del autor por navegar las difíciles aguas de la sociología, la historia, las artes escénicas, musicales y plásticas en un ejercicio de clarísima interdisciplinariedad. En breve, se trata de un libro ambicioso, amplio, bien escrito y muy bien investigado, que presenta una puesta a punto magnífica de la realidad escénica de los clásicos del Siglo de Oro.¹

JULIO VÉLEZ-SAINZ

Instituto del Teatro de Madrid & Universidad Complutense de Madrid

1 Esta reseña forma parte de los objetivos investigadores del proyecto “CARTE-MAD: Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo (H2019/HUM-5722)”, de la convocatoria de ayudas para la realización de programas de actividades de I+D entre grupos de investigación de la Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades (2019).