

Duncan Wheeler, *La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana*

Alain Íñiguez Egido
Universidad Complutense de Madrid
alainini@ucm.es



WHEELER, Duncan, *La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana*, Mar Diestro-Dópido (trad.), Edition Reichenberger, Kassel, 2020, 274 pp.
ISBN: 978-3-944244-91-4

Uno de los aspectos que llama la atención a primera vista de *La puesta en escena del teatro áureo: ayer, hoy y mañana* (Reichenberger, 2020), escrito por Duncan Wheeler, es precisamente la fotografía escogida para ocupar la portada. En ella, encontramos a Blanca Portillo dando vida a uno de los personajes más determinantes no sólo para su formación como actriz, sino para el devenir de la representación del teatro áureo en los últimos años: Segismundo en *La vida es sueño* dirigida por Helena Pimenta para la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2012.

Es relevante esta elección porque nos avisa de cuál será el hilo de Ariadna del libro. Los ocho artículos o estudios que componen el volumen inciden en la problemática inherente al rescate de textos áureos en lo que respecta a su traducción a las tablas en la actualidad, y lo hace sin evitar algunas particularidades de la praxis española que la diferencian de la de otras latitudes —Duncan Wheeler, doctor por la Universidad de Oxford, Catedrático de la Universidad de Leeds, recurre a la tradición británica para establecer la comparación—, como ocurre con el hecho de que una actriz adopte un rol masculino clásico como en el caso del protagonista del drama calderoniano mencionado.

En el fondo, esto no hace sino ratificar la pertinencia de estas apreciaciones y lo necesario de su relectura. Supone trabajo no traer a la memoria en este contexto la polémica suscitada por Javier Marías en *El País* hace cinco años, originada por algunos comentarios sobre la adaptación de obras áureas en la actualidad como espacio para la reflexión sobre cuestiones de género. Wheeler cifra esto en el «hecho de que la plétora de sólidos personajes femeninos existentes garantiza que este tipo de experimentación radical no se considere necesaria» (p. 232) en nuestro país, e, incluso, podríamos decir, llegue a resultar incómoda para algunos sectores de la crítica literaria.

Precisamente este es uno de los motivos por los que el autor se decide a publicar los trabajos que se agrupan en este monográfico. A pesar de que los defina como meras «impresiones sobre la puesta en escena de los clásicos» (p. viii), resultan verdaderos espacios propicios para el análisis de todo aquello que rodea a la puesta en escena de obras de teatro del Siglo de Oro, y las distintas conclusiones alcanzadas en cada uno de ellos sirven para matizar, cuando no refutar, algunos lugares comunes en los estudios sobre la materia.

El primer capítulo, «La escenificación de Sevilla en la época de Velázquez», se divide en tres subapartados: «La ciudad como teatro barroco», «El gran teatro del mundo: la representación de Sevilla en los



escenarios» y «Arte, teatro y gobierno: la conexión Madrid-Sevilla». A partir de un mayor conocimiento de la realidad social e histórica de la ciudad de Sevilla, Wheeler ofrece distintas apreciaciones sobre la dimensión teatral de la ciudad —reflejada en su heterogeneidad— que arrojan luz sobre el interés que la mayor parte de los autores canónicos del Siglo de Oro —Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca y Lope de Vega— mostraron por la capital hispalense.

En el segundo capítulo, «Más allá de la leyenda negra de los dramas de honor de Calderón: conflictos amorosos, violencia y la comedia nueva», Wheeler rechaza la interpretación propagandística a partir del tema principal de estas obras —el uxoricidio— y propone interpretaciones desligadas de esa postura que favorecen no solo una mejor comprensión del drama de honor calderoniano, sino que complejizan, mueven a la reflexión sobre el conflicto de género en el Siglo de Oro. Una pregunta dirige este capítulo: «¿pueden estos dramas de honor conmover a un público del siglo XXI porque son productos de las estructuras patriarcales que abonan el terreno para la violencia de género y/o porque ofrecen una crítica/deconstrucción de dichas estructuras?» (p. 40). La respuesta no es rotunda, como tampoco lo era la realidad social reflejada en las obras estudiadas. En este sentido, Wheeler incide en la necesidad de entender la cultura de la que parte el teatro áureo como algo mucho más complejo que la visión monolítica de buena parte de la tradición filológica sobre el tema.

Algunas personalidades sobresalen por su relevancia en los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro. En el tercer capítulo, «Las teorías de José Antonio Maravall sobre la cultura barroca puestas en contexto y refutadas desde la perspectiva de la representación contemporánea», las tesis del autor objeto del artículo son analizadas críticamente desde la perspectiva actual, atenuando el alcance de la interpretación propagandística de la dramaturgia áurea para comprender mejor no sólo la producción teatral de esta época; también la labor historiográfica de Maravall. Rafael Alberti y María Teresa León protagonizan el cuarto capítulo, «¿*La película duende?*: María Teresa



León, Rafael Alberti y tradiciones alternativas para revitalizar el teatro del Siglo de Oro». En él, el filme *La dama duende* (1945) ejemplifica cómo un guion cinematográfico sirve para comprender la interpretación que los sectores republicanos intentaron difundir desde el exilio como medio de recuperación de la tradición teatral clásica. En el fondo, las interpretaciones de republicanos y «nacionalistas» o sublevados radica en que «los primeros buscaron adaptar las obras para ajustarse al presente, mientras que los segundos entendieron que las necesidades del presente están enraizadas en el pasado, y por lo tanto el papel primordial del profesional de teatro actual era el de facilitar acceso a los genios del pasado» (p. 97). Con este artículo, Wheeler incide en la necesidad de repensar la representación de obras áureas rescatando del olvido las aproximaciones que realizaron los dramaturgos, autores e intelectuales en el exilio, matizando así el monopolio franquista sobre la materia durante los casi cuarenta años de dictadura. Cierra Wheeler el rescate de personalidades clave con el quinto 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», donde rememora la labor de José Estruch en lo que respecta a la educación de los directores contemporáneos a la hora de llevar a la escena textos áureos.

Tres son los capítulos que destacan por su influencia sobre el momento presente —y, atendiendo a la organización de los distintos artículos que conforman el libro, son los tres más recientes—.

«*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» analiza el valor de la vestimenta en *El perro del hortelano* desde la puesta en escena de Magüi Mira (2002) y la adaptación cinematográfica de Pilar Miró (1996) teniendo presente no solo el texto, sino también el contexto (p. 133). Por ello, recuerda que la fidelidad al vestuario original no siempre es un signo de «fidelidad», sino que, para alcanzarse esta, debe tenerse en cuenta la función que el vestuario y su mayor o menor contemporaneidad



puede desempeñar en una propuesta concreta: qué lugar puede ocupar en la comunicación entre los distintos elementos que componen la representación.

La extensión del capítulo séptimo, «En el pueblo con más teatros que taxis: Calderón, Lope y Tirso en el Festival de Almagro 2008» se debe al objetivo que persigue: analizar el Festival internacional de Teatro Clásico de Almagro —concretamente, su trigésimo primera edición, y no la trigésimo tercera, como apunta el autor— pasando revista a obras como *La prudencia de la mujer*, de Tirso de Molina, dirigida por Alberto González Vergel; *Los comendadores de Córdoba*, por Teatro en Tránsito; *El cuerdo loco*, por Teatro AlmaViva; o *El burlador*, dirigida por Emilio Hernández —y, recordemos, protagonizada por Fran Perea—, entre otras. Ninguna de ellas supuso un gran acierto, fundamentalmente por «profesionales con una formación insuficiente; una reticencia a entablar un diálogo con representaciones pasadas o con académicos; y un deseo por consentir un mínimo denominador común recurriendo al contenido sexual, un humor simplista o temas tópicos» (p. 206).

Por último, cierra Wheeler el presente monográfico con el capítulo octavo, «Travestismo en los escenarios (Inter-)Nacionales: *La vida es sueño* en España y *Don Gil de las calzas verdes* en Gran Bretaña». En él encontramos uno de los ejes temáticos del libro: «la falta de una tradición interpretativa de los clásicos en España, y el establecimiento de la CNTC ha sido visto, a lo sumo, como un intento tardío de proporcionar un equivalente autóctono a la Comédie Française o la RSC» (pp. 210-11). Para ello, analiza Wheeler el *Don Gil de las calzas verdes* atendiendo a «la relación entre la(s) cultura(s) española e inglesa en los siglos XVII y XXI en cuanto, primero a la presencia de actrices en los escenarios populares para los que escribió Tirso, y segundo, a aquello que se puede perder potencialmente, y aún más significativo, aquello que se puede ganar a través de la traducción lingüística y la repatriación cultural». Así consigue el autor del volumen reivindicar la necesidad de interpretaciones que discurran en líneas concordantes con las prácticas interpretativas propias de otras



nacionalidades, como la inglesa, donde el «travestismo» está más normalizado: piénsese, si no, en el casting para *Henry IV*, dirigida por Phyllida Lloyd y llevada a escena en el Donmar Warehouse en 2012. El ejemplo de Blanca Portillo, que tantas ampollas levantó en su momento, supone un ejemplo doblemente relevante por cuanto debía representar a un personaje de corta edad en un momento en el que la actriz acababa de cumplir 49 años —a la cuestión de género, hay que sumar la diferencia de edad—. Sin embargo, frente a planteamientos inmovilistas, Wheeler sentencia: «la representación de obras del Siglo de Oro traducidas y el uso de actrices para interpretar papeles masculinos han ofrecido una valiosa solución para liberar tanto a los intérpretes como a los textos clásicos» (p. 233).

Los ocho artículos comprendidos en *La puesta en escena del teatro áureo: ayer, hoy y mañana* mueven a la crítica, al análisis de los pormenores de la representación de obras clásicas del teatro español, incidiendo en su contexto y en su pervivencia, demostrando que todavía conviene romper ciertas barreras que median entre nosotros y la comprensión de los textos clave de nuestra cultura teatral.

