

Calamita de Torres Naharro y que cuenta con ejemplos del dramaturgo valenciano Gaspar Aguilar o de Lope de Vega quienes escribieron obras a los festejos por las dobles bodas celebradas en Valencia en 1599, de Felipe III con Margarita de Austria y de la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto, o la máscara con la que se recibió en 1615 en Segovia a Isabel de Borbón, esposa del príncipe Felipe.

En conclusión, por fin un libro que se edita un siglo después de que Santiago Montoto de Sedas le dedicara atención a la dramaturga viene a replantear por completo lo que conocíamos de la autora. La exhumación de un importantísimo número de documentos nos sirve para replantear la carrera literaria y vital de la autora. No hay duda de que nos encontramos con una historiografía de muy primer nivel y que, más allá de los tópicos presentes en las reseñas, realmente significa un impacto notabilísimo en lo que sabemos de la sevillana.

JULIO VÉLEZ SAINZ

Instituto del Teatro de Madrid, UCM

Duncan WHEELER, *Golden Age Drama in Contemporary Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2012, 295 pp.

EL ESTUDIO de las versiones escénicas y cinematográficas es un ámbito aún poco explorado en el campo de la investigación en torno al teatro clásico español, donde todavía prima un acercamiento filológico-literario que muchas veces minusvalora las «incursiones» de otras artes. Por fortuna, esta tendencia ha comenzado a revertirse en los últimos años y buena muestra de ello es el libro de Duncan Wheeler, *Golden Age Drama in Contemporary Spain*. Convencido de que «*To refuse to take modern-day productions seriously or to test out plays and theories in performance [...] it is equivalent to staging a play without reading anything about the work, its author and the period in which it was written*» (9), Wheeler emprende la tarea de rastrear la presencia de la comedia del Siglo de Oro en tres diversos medios (escrito, escénico y cinematográfico) en España, a partir de la instauración del régimen franquista. La obra resulta, así, una de las primeras en ofrecer un panorama general sobre la recepción del teatro clásico y en explicar su condición marginal en las tablas y pantallas de los siglos XX y XXI, situación marginal que no guarda relación con la popularidad de la que gozaron estos mismos textos en su tiempo y con el prominente lugar que ocupan a nivel del canon literario universal.

La problemática en torno a la ausencia de una tradición de puesta en escena y adaptación fílmica de teatro clásico en España constituye un verdadero eje vertebrador del libro, que se articula en cinco capítulos independientes. El primero ofrece un recorrido general por las puestas en escena de la comedia áurea, desde el comienzo del franquismo. Incluye un análisis detallado sobre cómo el teatro clásico pasa a formar parte de los repertorios de los teatros nacionales, las agrupaciones universitarias y el teatro privado. Se describe de qué manera evoluciona el interés por este tipo de teatro y su función simbólica en la sociedad de cada período: su utilización propagandística a comienzos del período franquista (especialmente las obras de Lope y Calderón), su valor modélico en los años cincuenta, el progresivo desinterés a partir de los sesenta y durante la Transición, y, por fin, la recuperación de los clásicos a través de iniciativas públicas como la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) a mediados de los años ochenta.

Luego de esta primera visión panorámica sobre la presencia de los clásicos, el segundo capítulo se centra en el caso de *Fuenteovejuna* y su frecuente puesta en escena a lo largo de los siglos XX y XXI. Se abre con una observación de Jonathan Bate acerca de los requisitos que debe cumplir un texto dramático para poder hablar de la genialidad de su autor: aspectualidad (*aspectuality*) y performatividad (*performativity*). La obra de Lope, a pesar de no haber gozado del mismo reconocimiento universal que la de Shakespeare por razones históricas, cumpliría con ambos principios: la capacidad de servir de bases a diversas, e incluso contradictorias, lecturas (*aspectuality*) y el hecho de que la verdad de la obra resida en su representación, de manera que los conflictos y relaciones entre los personajes se perfilan a través de lo que se hace y no de lo que se dice (*performativity*). A partir de estos dos conceptos Wheeler rastrea la manera en que *Fuenteovejuna* ha sido interpretada en escena y recibida por el público. El análisis de las variaciones entre los montajes tiene en cuenta tres aspectos claves: la escena de la boda, el discurso de Laurencia y el desenlace. Resultan especialmente esclarecedoras las reflexiones en torno a la diversa carga política de la pieza en los distintos contextos históricos, pieza que se convierte en un «*ideologically charged prize to be fought over*» (81). Sorprende también su consideración como la única comedia del Siglo de Oro con una verdadera tradición de puesta en escena, donde los nuevos montajes entran en diálogo con sus predecesores.

El tercer capítulo revisa la trayectoria de la CNTC y su potencial capacidad para establecer una auténtica tradición de representación de los clásicos. En esta ocasión, Wheeler dirige su atención hacia las puestas

en escena de obras de Calderón que tratan el tema del uxoricidio (*wife-murder plays*). En un primer apartado, se ofrece un panorama de la difícil vida escénica de estas obras en España. La siguiente sección comienza con un repaso por aquellas figuras cuyo trabajo constituye un antecedente de la labor de la CNTC, como José Estruch, y continúa con una valoración de la primera época de la compañía, a través del análisis de los dos montajes dirigidos por Adolfo Marsillach de *El médico de su honra* (1986 y 1994). La última sección, que estudia la etapa de la compañía bajo la dirección de Eduardo Vasco, ofrece un detallado análisis del montaje de *El pintor de su deshonra* de 2008. La descripción de la relación que el montaje establece no sólo con el texto de Calderón, sino también con las discusiones en torno al tema de la violencia de género en la España de los últimos años resulta el aspecto más interesante del capítulo.

El cuarto capítulo está dedicado enteramente a las versiones cinematográficas de textos del teatro áureo, aunque incluye también referencias a proyectos no acabados, así como un apartado dedicado a versiones televisivas. También aquí se adopta un criterio cronológico para estudiar las escasas y, por lo general, poco exitosas adaptaciones filmicas de la comedia del Siglo de Oro: el tono más ligero y la exaltación patriótica en las versiones franquistas, el interés que suscitan los elementos más escabrosos de la pieza en las adaptaciones televisivas de los años setenta, la ausencia de versiones en los años ochenta, el éxito de *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró. El capítulo se cierra con un análisis de *La dama boba* (2006) de Manuel Iborra que vincula el frío recibimiento por parte de público y crítica con el rechazo hacia las versiones más ligeras del franquismo.

Finalmente, el último capítulo aborda la recepción de teatro clásico a nivel regional e internacional. Para ello se proponen tres ámbitos de estudio. La primera sección explora la repercusión que tuvo en España el estreno de la versión de *El perro del hortelano* ofrecida por la Royal Shakespeare Company en el año 2004. El segundo apartado analiza la comunicación que la CNTC, afincada en Madrid pero con rango nacional, establece con el resto de las regiones de España (en especial con Barcelona, otro de los grandes centros teatrales de España). En esta sección resultan de especial interés las consideraciones en torno a la singular versión de *La vida es sueño* de Calixto Bieito, que gozó de buena acogida fuera de España. Cierra el capítulo una discusión en torno al valor del Festival de Almagro como promotor y difusor de la puesta en escena del teatro áureo. Se consideran aquí los beneficios y riesgos que conlleva la promoción de Almagro como destino de turismo cultural,

así como las limitaciones que imponen el apoyo estatal y los excesos de poder de los agentes culturales oficiales.

Sin duda, uno de los grandes méritos del libro reside en haber sabido seleccionar los aspectos más sintomáticos de la problemática abordada para ilustrar de manera amplia las complejas relaciones entre contexto socio-político y recepción de la comedia del Siglo de Oro. A ello se suma la gran riqueza de perspectivas de estudio seguidas. El libro explora principalmente las relaciones entre el pasado del texto dramático y el presente de su interpretación (en papel, en escena y en cine) a través de la teoría de la recepción. Sin embargo, a lo largo de sus páginas se añaden además análisis formales detallados de algunas puestas en escena y películas, así como diversas reflexiones desde otros campos de estudio (*Film Studies*, *Performance Studies*, estudios de género). Por último, virtud no menor del libro es el abordar este complejo análisis con un estilo ágil que engancha fácilmente al lector, sin renunciar a una rigurosa presentación de los hechos.

En resumen, *Golden Age Drama in Contemporary Spain* es una obra inteligente y necesaria, que viene a llenar un vacío en los estudios teatrales en España. Su consulta resulta imprescindible para todos aquellos que decidan dedicarse al estudio de las adaptaciones escénicas y fílmicas del teatro áureo. Sería deseable que alguna editorial hiciera llegar al público hispano una versión en español.

MARÍA BASTIANES

Instituto del Teatro de Madrid, UCM

José PAULINO AYUSO, *Drama sin escenario. Literatura dramática de Galdós a Valle-Inclán*, Madrid, Antígona, 2014, 332 pp.

LO ÚNICO QUE resulta equívoco de este libro admirable es el título, ya que da la impresión de que el autor va a tratar de aquellas obras que nunca subieron a un escenario. La realidad, que el lector va descubriendo con la lectura, es que las obras y los autores tratados por José Paulino Ayuso tuvieron a veces una vida escénica más que aceptable, como es el caso de la *Electra* de Galdós, o bien alcanzaron en sus estrenos una repercusión crítica y periodística que no tenían las de autores de éxito comercial. Así, por ejemplo, sucedió con *El señor de Pigmalión*, estrenada en Praga y en París antes que en España, lo que le dio una extraordinaria notoriedad y una notable expectación cuando llegó a representarse en Madrid.