

una comedia ha de ser el escénico, prueba también que la segmentación en sí, cualquiera que sea el modo de entenderla, es una práctica valiosísima porque supone una preocupación por la estructura de la comedia, y este análisis detallado siempre produce resultados fructíferos, como sin duda los ha producido el método de Vitse.

Ahora bien, aunque Crivellari nos convence de todo lo anterior, todavía más nos convence de su valía como investigador. Y del hecho de que este libro, empírico, ameno, creativo y sólido, es una de las mejores monografías sobre el teatro lopesco jamás publicadas.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ  
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

-----

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos, 2012. ISBN: 978-84-2245-1269-9. 237 pp.

La madre no es el personaje por excelencia de la comedia áurea y puede decirse que su importancia es reducida, pero no ha de obviarse su presencia en el corpus teatral del Siglo de Oro. Así lo reivindican los diez artículos que integran este volumen, *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, en los que se analizan algunas de las piezas teatrales barrocas que desarrollan un conflicto en el que la madre interviene asumiendo diferentes roles.

El origen de estas indagaciones es un trabajo ya clásico (1979) de Christianne Faliu-Lacourt que inauguró el estudio del personaje materno en la comedia aurisecular. Como recuerda el editor Luciano García Lorenzo en sus palabras a modo de prólogo, la publicación de la investigadora francesa matizaba las teorías expuestas hasta entonces respecto a la figura de la madre y ponía de relevancia la necesidad de su análisis detallado, objetivo que pretende cumplir —y cumple— este libro.

Para situar en el contexto al lector respecto a la importancia del papel que la madre desempeña en el ámbito político y social del periodo barroco, el libro se abre con el artículo

de María Ángeles Pérez Samper en el que se estudia la posición de la mujer desde las perspectivas eclesiástica y jurídica. A esto, se añaden también reflexiones acerca de su disponibilidad hacia la maternidad y sus responsabilidades con los hijos. Finalmente, a modo de conclusión, y para entroncar con las características que definen las piezas teatrales áureas en cuanto a este personaje de la madre, la investigadora destaca su reducida presencia y su función como figura complementaria y secundaria respecto al padre.

Pero reducida no significa inexistente. Y en ello incide Alfredo Hermenegildo, que dedica su estudio a varias obras de teatro de finales del XVI en las que aparece la madre (Semíramis, Inés, Sara...) desempeñando las más diversas y contrapuestas funciones: madre tierna, traidora, asesina, enloquecida, dominadora, tirana, etc. Con esta investigación, como destaca García Lorenzo, se demuestra la fuerza que tiene la madre en estas piezas prelopiotas como signo dramático, aunque de nuevo hay que matizar que con una vida escénica más limitada que otros.

Marcella Trambaioli, tomando el testigo de Hermenegildo, da el salto hacia la comedia nueva y se interesa por las obras puramente lopescas: *La discreta enamorada*, *Los melindres de Melisa*, *Los Ponces de Barcelona*, *¿De cuándo acá nos vino?*, *La malcasada* y *Quien ama no haga fieros* ejemplifican la teoría de la investigadora italiana, quien considera que el personaje materno funciona como un arquetipo y, en gran medida, como contrapunto burlesco de la dama enamorada. Su presencia, según Trambaioli, se puede rastrear tanto en la obra de madurez del Fénix, esencialmente en las comedias de ambientación urbana, como en sus inicios, sobre todo en obras de carácter palatino. Asimismo, la investigadora aporta una interesante reflexión sobre el desinterés hacia el personaje de la madre en las comedias de capa y espada por parte de los dramaturgos de la segunda generación. Según mantiene, Lope agota prácticamente las posibilidades de desarrollo de la figura materna en este tipo de obras, lo que lleva a dramaturgos como Calderón de la Barca a centrar su atención en las opciones trágicas que presenta el personaje en piezas de carácter mitológico y legendario.

Otra obra de Lope, *Los jueces de Castilla*, de la que solo se conserva la refundición de Moreto, y *La reina Sevilla*, infanta vengadora, de Mira de Amescua, son objeto de análisis por parte de Abraham Madroñal, ya que en ellas aparece la madre como figura poderosa –reina–. Ambas comedias presentan los motivos de la falsa acusación y la usurpación del poder, y en

ellas los hijos de las soberanas destronadas desempeñan un papel esencial para alcanzar la venganza y la restauración del honor de sus madres.

También Frederick A. de Armas examina la figura de una reina, María de Molina, en su papel de madre en la pieza teatral de Tirso de Molina *La prudencia en la mujer*, optando por destacar los desdoblamientos y dualidades que van perfilando el retrato de la soberana a lo largo de la obra. Asimismo, el investigador estadounidense se adhiere a la tendencia de algunos estudios que aprecian una similitud entre el dibujo tirsiano de María de Molina y la Madre de Dios, la Virgen María. En realidad, las bondades de la reina no se asimilarían tanto a la figura mariana, sino a la del monarca cristiano ideal, puesto que se trata de una obra concebida como espejo de príncipes, y su protagonista regio habrá de ser, por tanto, un dechado de virtudes.

Como tal aparece representada la reina Catalina de Inglaterra en la pieza calderoniana *La cisma de Ingalaterra*, según observa la profesora María J. Caamaño Rojo, quien también focaliza su interés en otra obra del mismo dramaturgo, *El sitio de Bredá*. A partir de ambas comedias, y mencionando otras obras de Calderón, Caamaño Rojo construye una teoría acerca de los dos tipos de madre que se pueden distinguir en su teatro: madres ausentes y madres presentes, distinguiendo además la importancia que en ambos casos tienen dentro de la acción dramática. La investigadora destaca, además, la presencia de este personaje en las comedias mitológicas y su ausencia en el resto de creaciones calderonianas. En su opinión, esto se debe, junto a los motivos sociológicos, biográficos y de puesta en escena (escasez de actrices en las compañías dramáticas), a los límites impuestos por el decoro, según el cual, apunta la investigadora, la maternidad se entiende como una realidad con rasgos idealizados y mitificadores.

Una justificación quizás aún poco definida, si se tiene en cuenta lo aportado por Trambaioli respecto al retrato de la madre como figura risible, los textos de otros dramaturgos contemporáneos que suben a las tablas personajes maternos sin rasgos idealizados, y lo mencionado por Pérez Samper en cuanto al papel secundario que desempeña la madre en la sociedad, donde no parece haber cabida para su mitificación.

De las figuras maternas en las comedias de Mira de Amescua se encarga Aurelio Valladares, que analiza detalladamente el papel desempeñado por Rosamira en *El animal profeta*, donde

actúa como personaje secundario, y el rol que asume Ángela en *La casa del tahúr*, viuda astuta encargada de mover los hilos de la trama para encaminarla hacia un final feliz.

Teresa Julio, por su parte, reitera la escasa presencia de la madre respecto a otros tipos cómicos en el teatro del Siglo de Oro y lanza como posible hipótesis de esta tendencia la escasa potencialidad del personaje para protagonizar conflictos. Posteriormente, la investigadora establece una tipología de la madre en la producción dramática de Rojas Zorrilla: la madre genitora, la adoptiva y la espiritual o religiosa. A modo de ejemplificación, Julio examina detenidamente las piezas *Santa Isabel, reina de Portugal*, *Los encantos de Medea*, *El jardín de Falerina* y *Los trabajos de Tobías*, y aporta un interesante, claro y completo cuadro sobre la aparición y función del personaje de la madre en las comedias de Rojas Zorrilla.

Para completar esta radiografía temática sobre el papel que juega el personaje materno en el teatro áureo, el estudio de Ramón Martínez gira sobre los géneros breves, y destaca, por una parte, su reducida presencia, limitada prácticamente a los entremeses, así como la configuración del personaje como un ser ridículo, burlesco y caricaturizado. El libro se cierra con el trabajo de Eduardo Pérez-Rasilla, en el que se reflexiona sobre la puesta en escena llevada a cabo por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2009 de la obra lopesca *¿De cuándo acá nos vino?* Pérez Resilla hace especial hincapié en la caracterización e interpretación del personaje de doña Bárbara por parte de la actriz Pepa Pedroche, quien dota al personaje de una juventud y expresividad que se ajusta a la energía y fogosidad que destila la figura creada por el Fénix.

En resumen, se puede afirmar que los diez artículos que integran este volumen contribuyen a recuperar y actualizar el estudio del personaje de la madre en el teatro clásico español, reconociendo su reducida presencia y escasa relevancia respecto a otras figuras, pero puntualizando la diversidad de papeles y funciones que puede desempeñar según coordenadas tan múltiples y variadas como autor, género, decoro o tema. Un matiz que permite afirmar, como sentencia Luciano García Lorenzo, que el personaje de la madre no puede concebirse como un mero estereotipo de funcionalidad tópica en el teatro del Siglo de Oro, lo que supone, sin duda, un buen acicate para futuras aproximaciones.

ANA ZÚÑIGA LACRUZ  
GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA

-----

LAPLANA GIL, José Enrique, coord., *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2013. ISBN: 978-84-89790-00-1. 946 y 1027 páginas.

Tras el pleito de Lope de Vega contra Francisco de Ávila de 1616, el Fénix decidió tomar las riendas del proceso editorial de sus *Partes*, abriendo así un ciclo que comprende las *Partes IX-XII*. Fue una etapa de intensísima actividad editorial (un volumen cada seis meses entre julio de 1617 y enero de 1619) que Lope confió al editor Alonso Pérez, y al taller de Francisca Medina, viuda de Alonso Martín, para la impresión, con la excepción de la parte *Décima* (Miguel Siles / viuda de Alonso Martín y Juan de la Cuesta). El volumen que reseñamos corresponde a la última entrega de este ciclo, la *Parte XII*, que coordina magistralmente José Enrique Laplana Gil, ya experto en el trabajo con Prolope.

Como señala Laplana Gil en su introducción al libro, esta etapa es un ciclo aparte porque ya en la *Parte XIII* Lope dejó de ocuparse con tanto cuidado del proceso de impresión, como demuestra el hecho de que, a partir de la *Parte XII* deje de especificarse en el título del libro que las comedias allí impresas están «sacadas de sus originales» y que a partir de la *Parte XIII* vuelvan las quejas de Lope acerca del estado de los textos. El coordinador de esta *Parte XII* explica que ese afán de 1617-1619 está relacionado con la polémica suscitada por la aparición de la *Spongia* y su respuesta, la *Expostulatio Spongiae*, controversia que dejó su huella en los preliminares de las partes *X*, *XI* y *XII*. Era una época en la que el Fénix se sentía atacado y en la que, por tanto, cuidó mucho los textos que sacaba a la luz. Otras pruebas del cierre del ciclo es que Lope no promete en la *Parte XII* ninguna continuación del proyecto, que entre este volumen y el de la *XIII* hubo un paréntesis (la *Parte XIII* solo apareció en enero de 1620) y, sobre todo, el cambio de estrategia. Desde esta última *Parte*, Lope comenzó a publicar una dedicatoria para cada una de las doce comedias del volumen, comedias cuyo texto, por otra parte, le proporcionarían ahora los autores de comedias, y no el duque de Sessa.

Tras un estudio de los preliminares del volumen, Laplana Gil examina la cuestión del orden de las comedias basándose en la introducción de Laura Fernández y Gonzalo Pontón a la