

interpretación: *El castigo del penseque*, de Tirso de Molina” (297-327). Su autor, Javier Horno Gracia (director de la compañía *La Contrayerba*), explica su gratificante experiencia como director y “versionador” de esta comedia palatina cómica de Tirso, texto que se prestó bien, no sin las dificultades propias que conlleva un proyecto de tal magnitud, para su adaptación a las coordenadas actuales, revelándose, tras su estreno y posterior recorrido por varios teatros, atractivo en diferentes planos para el público de siglo XXI y rentable a nivel comercial, lo que demuestra el enorme potencial de nuestro teatro clásico español.

El lector curioso y ávido de conocimiento que se acerque a este libro tendrá la oportunidad de aprender mucho sobre el rico legado del *corpus* de la comedia palatina aurisecular. Como nueva referencia bibliográfica, su interés en el panorama crítico internacional se fundamenta, principalmente, en su coherente sistema analítico, en la ingente cantidad de comedias examinadas, en los selectos dramaturgos, en la visión práctica profesional y en la consecución de resultados precisos. Se trata de una monografía que establece pilares sólidos sobre los que poder asentar futuras investigaciones, pero que, sobre todo, constata una vez más la tan necesaria como enriquecedora interrelación entre el mundo académico y el

ámbito artístico-teatral, tomando en este caso como referencia la comedia palatina del Siglo de Oro.

Emilio Pascual Barciela
 Universidad de Burgos
 emilio_pascual_bar@hotmail.es

Zúñiga Lacruz, Ana

Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina. Kassel: Reichenberger, 2015. Vol. 1, XIV+1-532 pp. Vol. 2, VIII+533-1140 pp. (ISBN: 978-3-944244-41-9)

Dos voluminosos tomos contienen este trabajo (resultado de una tesis doctoral dirigida por el catedrático de la Universidad de Navarra Miguel Zugasti, y que recibió el Premio TC/12 a la mejor Tesis de Doctorado 2014) que busca llenar un vacío dentro de las investigaciones sobre la representación de la mujer en el teatro del Siglo de Oro. Si bien la figura de la soberana no ha sido un tema olvidado por la crítica, hasta el momento no se había profundizado en este personaje que aparece en gran número de piezas, como lo confirma el amplio corpus de esta investigación, compuesto por 305 obras.

Lo que nos propone Ana Zúñiga no solo es un completo catálogo de las apariciones de esta figura en el teatro áureo, sino su categorización desde un punto de vista tipológico

que considera criterios temporales, literarios, geográficos, religiosos y morales. Este catálogo empieza con la categoría de reinas mitológicas y mítico-legendarias. En primer lugar, se refiere la representación del respectivo personaje en sus orígenes y cómo dicha representación varía en el teatro aurisecular; es decir, cómo sus rasgos originales son continuados o transformados por los dramaturgos. Así, en el primer apartado, dedicado a las Amazonas, se recuerda que su origen se encuentra en el mito clásico y que, como la investigadora apunta, los autores del Siglo de Oro las escogieron por el interés que captaban sus rasgos masculinos, los que cuestionaban la visión de la mujer imperante en la época; sin embargo, por lo mismo en tales piezas ellas terminan siendo pronto transformadas en mujeres sumisas.

A continuación, se indican las piezas teatrales en las que el personaje aparece, cada una de las cuales es analizada con cierto detenimiento por la autora. Por ejemplo, en la segunda categoría, las soberanas históricas (subdividida, a su vez, por su pertenencia a la Historia Antigua, de Europa o de España), Zúñiga encuentra cuatro comedias en las que aparece Cleopatra. En la más antigua de ellas (*Marco Antonio y Cleopatra* de Diego López de Castro), la egipcia tiene una participación secundaria, pues

solo aparece en la tercera jornada, y se incide en el aspecto amoroso de su figura y no en el político; caracterización que se repite en la comedia homónima atribuida a Calderón. Recién en *Los tres señores del mundo* de Luis de Belmonte, pieza teatral centrada en el triunvirato romano, Cleopatra, si bien mantiene su dimensión de mujer bella y enamorada, no vacila en actuar de forma valerosa cuando es necesario. Esta dimensión es todavía más explotada por Rojas Zorrilla en *Los áspides de Cleopatra*, hasta el punto de que la reina de Egipto reniega de su faceta femenina más débil y confía solo en su capacidad bélica.

La tercera categoría, las soberanas santas, está conformada por solo dos figuras: Isabel de Hungría (que aparece en *El Job de las mujeres* de Matos Frago; en una obra de autoría anónima, *El ejemplo de virtudes y santa Isabel reina de Hungría*, firmada por una dama sevillana de supuestamente catorce años de edad; y en *Los terceros de San Francisco* de Lope de Vega) e Isabel de Portugal (*Santa Isabel, reina de Portugal* de Rojas Zorrilla). En la cuarta categoría se agrupan las soberanas bíblicas (donde aparecen la hereética Jezabel y la reina de Saba, así como la discreta Abigail). Más numerosa es la categoría de las reinas ideadas, la cual se subdivide en tres subcategorías. La primera (trasuntos históricos) reúne a las figuras poderosas

que evocan a un personaje histórico, aunque difieren en el nombre, su parentesco y/o su contexto espacio-temporal. Tal es el caso de la emperatriz bizantina Aureliana en *La rueda de la fortuna* de Mira de Amescua. Casada con el emperador Mauricio, sería un trasunto de la histórica emperatriz Constantina. En la segunda subcategoría se reúnen las figuras poderosas que aparecen en contextos históricos o histórico-legendarios. Aquí Zúñiga ubica a Tucapela, quien gobierna la isla de Puná en *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Vélez de Guevara. Finalmente, la última subcategoría contiene a las soberanas inventadas que aparecen en contextos ficticios, junto a personajes tan ficticios como ellas (por ejemplo, Arminda y Mitiline en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón). El catálogo concluye con la categoría de las princesas e infantas destinadas a convertirse en soberanas.

La segunda parte de este trabajo consiste en un detallado estudio de la representación de la soberana que intenta ordenar sus características a partir de los ámbitos en los que esta actúa. Mientras que en la esfera “privada” de la familia aparece como esposa, viuda, madre o hija, en la esfera pública de la corte y el campo de batalla realiza funciones políticas y militares. Si bien se entiende esta forma de dividir los atributos, lo fa-

miliar —en el caso de una figura real— siempre tiene un peso político, tal como lo reconoce la investigadora, de ahí que reúna amor y política en el primer apartado, el cual, sin embargo, coloca dentro de la esfera de la familia. De igual manera procede al explorar otros interesantes rasgos de la soberana, como el celibato o su relación con el espacio de la aldea (espacio opuesto a la corte), los que encasilla en esta división de familia y corte, que para tales casos no resulta completamente efectiva.

A continuación, se analiza el ejercicio del poder por la soberana que, como en el caso de su par masculino, se convierte en un espacio de reflexión sobre la autoridad (como modelo de gobernante o como tirana). A esto se añade que muchas veces el poder de esta figura no es ejercido en solitario, sino que lo comparte con su esposo, al que, en buena medida, la soberana se supedita. Sin embargo, existen excepciones como es el caso de Isabel la Católica, quien no duda en ejercer su poder con independencia: tal por ejemplo en *Antona García* de Tirso de Molina. Asimismo, la soberana tiene que sortear a menudo dificultades para dejar bien patente su autoridad. En este sentido, el teatro dramatiza las controversias de la época sobre la naturaleza femenina de la mujer, que la colocaban por debajo del hombre. La soberana,

entonces, debe ser legitimada como mujer al mostrar cualidades masculinas o por medio del matrimonio que le permite conseguir un guía masculino. Esta segunda parte se cierra con el examen de la retórica estilística (por ejemplo, el tópico rasgo de la belleza o las visiones, sueños y revelaciones) y el aspecto escénico de la representación de este personaje, ya que, como Zúñiga apunta, no solo la palabra, sino también el vestuario, los objetos y otros recursos escénicos (el tropiezo, el arrodillamiento, los sueños) la configuran sobre las tablas.

La tercera parte está dedicada al análisis de esta figura considerando los géneros o subgéneros dramáticos en los que aparece, cuyas convenciones ciertamente condicionan su representación. Tras una recapitulación, se dispone un addenda con algunas soberanas que Zúñiga halló durante los meses de preparación de la publicación de este extenso trabajo. Finalmente, aparece una serie de tablas y esquemas. Resulta muy útil la primera de estas tablas, en la que se recogen las soberanas y los principales datos de las piezas en las que aparecen; sin embargo, se echa en falta la indicación de las páginas del estudio (al menos las de la parte del catálogo) dedicadas a ellas.

No hay duda de que por su extensión y exhaustividad el trabajo de Ana Zúñiga está llamado a convertirse en

una obra de referencia imprescindible para los estudios sobre la figura de la soberana y de la representación del poder en el teatro del Siglo de Oro. Con todo, me ha sorprendido un pequeño detalle de la investigación como es el incluir, sin mayores explicaciones, bajo el marbete de “reina”, a las emperatrices. Estas últimas aparecen en no poca cantidad en el libro: además de las que la autora agrupa como emperatrices bizantinas (76-90), entre las soberanas históricas están las romanas Agripina, Otavia (*Roma abrasada* de Lope de Vega) y Faustina (*Amor con vista y cordura* de Enríquez Gómez). Y entre las ideadas, junto con la ya mencionada Aureliana, tenemos algunas alemanas (la Emperatriz en *El mayor desengaño* de Tirso de Molina –olvidada en la tabla final de soberanas–; Claudia en *Dios hace reyes* e Isabela en *El valeroso catalán*, ambas piezas de Lope de Vega), además de Rosaura en *El conde Partinuplés* de Ana Caro y la Emperatriz del *Auto del emperador Juveniano*. Si bien no parece haber mayor diferencia entre la representación de reinas y emperatrices, colocar a ambas bajo el mismo rótulo es impreciso; de ahí que a lo largo de esta reseña haya preferido usar el término “soberana”.

Para terminar, Zúñiga declara algunas excepciones en su catálogo, pues incluye a tres duquesas: “aunque no se intitulen propiamente como

reinas” (XII). Entre dichas excepciones debió aparecer, junto con las emperatrices arriba señaladas, la cacica Tupapela, que la investigadora llama “reina indígena” (365). Si bien se trata de la encarnación de América, Tupapela en la comedia de Vélez no es consorte del inca Atabaliba (Atahualpa), equiparado al rey desde la perspectiva de la época (como lo hace Calderón en *La aurora en Copacabana*) y, asimismo, aparece en dicha comedia (si bien de actuación brevísima) una emperatriz olvidada en este trabajo: Isabel de Portugal, esposa del emperador Carlos V.

José Elías Gutiérrez Meza
Universität Heidelberg (ALEMANIA)
elias.gutierrez@uni-heidelberg.de