

RESEÑA

María Cristina Quintero, *Gendering the Crown in the Spanish Baroque «Comedia»*, Ashgate, Surrey, 2012, 248 pp. ISBN: 9781409439639.

ELIZABETH WRIGHT (University of Georgia)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.139>>

El enjundioso análisis de María Cristina Quintero aborda los ambivalentes discursos teatrales con los que los dramaturgos áureos de la época de Calderón contemplaron la figura de la mujer reinante, fuese una figura histórica o una creación ficticia. Dicho análisis del poder femenino llegó a trascender los límites de los aposentos de reinas, infantas y princesas evocadas en las tablas, para tener implicaciones más trascendentales en cuanto a la idea misma de la monarquía española. Y el resultado es un discurso ambivalente, en el que las comedias que justifican el poder monárquico también ponen en tela de juicio sus mecanismos operativos.

El capítulo 1, «Women and Drama in Early Modern Spain», contrasta la literatura tratadística, en la que la mujer ideal queda retratada en función de su contención y silencio, con la comedia áurea, donde abundan las protagonistas femeninas que van definiendo su identidad en un juego infinito de disfraces, inversión de sexos y subversión de normas sociales. Concretamente, Quintero retrata una realidad social en la que mujeres de diversos sectores parecen haber hecho caso omiso de las nociones de sumisión y obediencia que pretendían inculcar los tratados más divulgados, como serían la *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) de Juan Luis Vives, el *Relox de príncipes* (1529) de Antonio de Guevara, y *La perfecta casada* (1584) de Luis de León.

El capítulo 2, «Beauty and the Machiavellian Beast», yuxtapone dos comedias que rememoran a reinas guerreras de antaño, *La gran Cenobia* de Pedro Calderón de la Barca y *La república al revés* de Tirso de Molina. La obra calderoniana

dramatiza la historia de la reina de Palmira (Siria) que protagonizó una rebelión contra Roma en el siglo III, mientras que la del fraile mercedario se basa en la historia de la emperatriz Irene de Bizancio, cuyo hijo Constantino IV lideró un levantamiento contra ella. Quintero basa esta yuxtaposición en las semejanzas temáticas, ya que los dos dramas enfrentan a un rey tiránico con una líder femenina más capaz. Su análisis aquí sienta las bases del marco teórico que emplea a lo largo del estudio. Nos remite, así, a la bellísima octava real en la que Calderón capta la atracción sexual de Cenobia a través de una descripción de su atuendo («Encarnado el vestido / que a los ojos...», cit. en la p. 64). Quintero analiza la descripción en términos retóricos, como écfrasis, y a continuación, con referencia al concepto laciano de “mirada masculina” (*male gaze*).

El capítulo 3, «Transgendered Tyranny in *La hija del aire*», se centra en el drama calderoniano más paradigmático en cuanto al estudio de la tiranía femenina. Quintero subraya que sería imposible leer esta obra sin reparar en las tensiones surgidas debido a la privanza del Conde Duque de Olivares, cuya caída en 1642 tuvo lugar poco antes de la primera puesta en escena documentada, en el año 1643 en el Corral de la Montería. Además, Quintero nos alerta de hasta qué punto el retrato calderoniano de Semíramis revela las huellas de las perdurables inquietudes españolas respecto a Isabel Tudor.

Se profundiza en esta cuestión en el capítulo 4, «English Queens and the Body Politic». De entrada, Quintero coteja *La cisma de Inglaterra* de Calderón con su fuente principal, la *Historia eclesiástica de la cisma del Reino de Inglaterra* de Pedro de Ribadeneyra. Al comparar la defensa de ambos autores del honor de Catalina de Aragón, Quintero nos hace ver la paradoja de que tanto Ribadeneyra como Calderón se interesan más por el concepto abstracto de la honra española y católica, ignorando la posibilidad de relatar el reinado de Catalina. La autora nos recuerda que la princesa Trastámara actuó como un verdadero soberano en momentos decisivos, sea como representante de los intereses de su padre Fernando de Aragón en delicados asuntos de política internacional o sirviendo a su marido inglés como capitán general de Inglaterra en su ausencia. La segunda parte del capítulo se centra en una de las pocas comedias en las que Isabel Tudor aparece como personaje, *El conde de Sex* de Antonio Coello. Es especialmente apasionante la lectura que dedica Quintero a la escena que surge tras el verso de entrada, «Muere, tirana» (p. 151). Dicho grito introduce una escena inquietante en la que la reina

inglesa intenta esquivar al asesino que la sorprende mientras se baña en un río. De hecho, Quintero propone que la obra que surge de esta primera escena podría adscribirse más fácilmente a la comedia de capa y espada que al género histórico, visto su juego de identidades equívocas, pretendientes ocultos, encuentros azarosos y cartas extraviadas.

En el capítulo 5, «Christina of Sweden and Queenly Garb(o)», Quintero estudia la proyección teatral de la reina sueca que renunció al protestantismo para bautizarse como católica a mediados del siglo XVII. Al inicio del capítulo, Quintero nos remite al cuadro de Sébastien Bourdon *Cristina a caballo*, comparándolo con los retratos de Margarita de Austria e Isabel de Borbón a caballo que se atribuyen al taller de Velázquez. Se agradece aquí la inclusión de reproducciones de los tres retratos ecuestres femeninos mencionados, y también de los retratos ecuestres de los reyes Habsburgo que hoy cuelgan en el Prado (Felipe III, Felipe IV) y del Conde Duque de Olivares. En cuanto a las evocaciones teatrales de la conversión de Cristina de Suecia, Quintero contempla el auto sacramental *La protestación de la fe*, obra encargada a Calderón poco después de la conversión de la reina sueca, pero nunca representada debido, aparentemente, a la decepción del rey cuando Cristina se alió con el rey de Francia. Quintero se centra también en *Afectos de odio y amor*, una comedia palaciega que evoca la misma historia. A continuación, la autora analiza dos obras posteriores, de Francisco Bances Candamo: *¿Quién es quien premia al amor?* y *La piedra filosofal*. Como broche final, la autora nos recuerda la memorable interpretación de la reina sueca de Greta Garbo en *La reina Cristina*, de Rouben Mamoulian. La relevancia de esta película de 1933 para el estudio no se limita al sujeto retratado, sino que parte del inolvidable travestismo de Garbo y la ambientación de Mamoulian, pues ambas dimensiones recuerdan la ambivalencia que suscitaron las mujeres reinantes en la dramaturgia y las puestas en escena de la España del siglo XVII. De nuevo, la acertada inclusión de tres fotogramas de la película es de gran ayuda para seguir la discusión.

A manera de epílogo, Quintero se centra brevemente en un caso de dramaturgia femenina, *El conde Partinuplés* de Ana Caro Mallén de Soto. Aquí reconoce que, a primera vista, la dramaturga parece huir del «placer transgresivo» que encarnan algunas de las reinas estudiadas en los capítulos anteriores, aceptando casarse para asegurar la continuidad dinástica. Pero la convencionalidad de dicho desenlace, insiste Quintero, no impide que la dramaturga lograra una apropiación

de las leyes *masculinistas* del teatro. Dicho juicio sobre Ana Caro da pie a la última conclusión de Quintero sobre la dramaturgia áurea. Si bien es verdad que las convenciones teatrales y sociales condicionaban las vidas de las protagonistas femeninas, dichas limitaciones no impidieron la creación de sorprendentes heroínas dramáticas que nos siguen asombrando por su valor y erudición.

En resumidas cuentas, el libro será imprescindible para estudiosos de la comedia áurea y para aquellos a quienes interesan las cuestiones de género y sexo en la literatura de la temprana Edad Moderna. Gracias a la claridad de las explicaciones de la terminología derivada de los estudios feministas y psicoanalíticos, será también valioso para estudiantes de grado y posgrado deseosos de introducirse en dichas metodologías. En cuanto a la investigación atestiguada en las notas, mi único reparo con este trabajo de enorme erudición es la cantidad de citas que se presentan de manera indirecta. Por ejemplo, para poner de manifiesto la fascinación de los escritores europeos por Zenobia, Quintero nos remite a la clásica descripción de Edward Gibbon citando un párrafo de su *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (Londres, W. Strahan and T. Cadell, 1776-1788) a través del estudio de Richard Stoneman (*Palmyra and Its Empire*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992). Dicha pauta se repite en numerosas ocasiones (véanse, por ejemplo, las pp. 28, 88, 146, 178). Si bien se aprecia la escrupulosa atención de Quintero a la hora de reconocer los trabajos que ha consultado, y también que el libro sea tan grato de manejar al no estar cargado de notas interminables, hay momentos en que querríamos constatar que se han comprobado las citas. Otro reparo surge del uso del término *absolutismo* a lo largo del trabajo (véanse por ejemplo p. 10, p. 41). Entiendo que dicho término tiene una gran aceptación historiográfica cuando se aplica a la historia del teatro del Siglo de Oro. Sin embargo, convendría matizar el concepto con referencia a trabajos ya definitivos que rechazan el término, como el paradigmático «A Europe of Composite Monarchies» de John H. Elliott (*Past and Present*, CXXXVII, 1992, pp. 48-71). En *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity* (Londres, Támesis, 2000), Melveena McKendrick insiste como punto de partida en que la noción de absolutismo de Jean Bodin se rechazó en los reinos de la monarquía española (p. 20). Estas matizaciones no contradicen en absoluto la enorme relevancia y el valor de este estudio.

De sumo interés por sí mismo, el libro de Quintero es notable también por ser el punto de partida de una nueva serie monográfica, «New Hispanisms: Cultural

and Literary Studies», patrocinada por la prestigiosa editorial británica Ashgate y dirigida por Anne J. Cruz. Se agradece sobremanera el buen trabajo editorial que ha equilibrado el rigor académico con el placer estético de un libro editado con esmero, con catorce imágenes de alta resolución oportunamente insertadas en las páginas donde Quintero las menciona. Además, la edición en tapa dura ilustrada lleva una reproducción en portada del cuadro de Sébastien Bourdon, *Cristina de Suecia a caballo*, que fundamenta el análisis del capítulo 5. En estos tiempos que cuestionan el valor del estudio monográfico, este libro constituye una convincente defensa del placer del libro bien hecho, tanto en lo que concierne al trabajo académico que contiene como al marco editorial en que se presenta.