

Carrión, María M. *Subject Stages: Marriage, Theater, and the Law in early Modern Spain*. Toronto/ Buffalo/ London: U of Toronto P, 2010. 254pp.

Carmen R. Rabell
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

Transitando a través de los espacios de la corte, el teatro y la ceremonia nupcial, *Subject Stages: Marriage, Theater, and the Law in Early Modern Spain*, de María Mercedes Carrión, entabla una lujosa pasarela que va colocando ante el lector la diversidad de sujetos y discursos contradictorios que rompen los patrones con los cuales la ley civil y canónica intentó moldear masivamente la heteronormativa del matrimonio. Mediante un despliegue lingüístico y visual, digno de la teatralidad barroca, el libro tiene la virtud de darle la ilusión a los lectores de participación dinámica, de que estamos viendo espectáculos de posicionamientos de densa significación mediante los cuales hombres y mujeres resistían, en los escenarios de la corte, el teatro y la casa, los mecanismos de control impuestos por las leyes matrimoniales del Concilio de Trento y la *Nueva recopilación de las leyes destes reynos...* Felipe II ordena esta última con el propósito de homogeneizar y ensamblar la diversidad de leyes de los reinos de España para que calzaran con el nuevo molde tridentino produciendo, a su vez, una versión española del imperio: la monarquía católica. La pareja heterosexual y sus descados herederos fueron, según Carrión, emplazamiento emblemático en la reproducción de valores sobre una fe, una raza y un reino (4). Los escenarios de resistencia de estos sujetos del matrimonio de la temprana modernidad, abren paso a imaginarios que desmantelan creativamente el telar heteronormativo del matrimonio, sobre el que también se fabricó el patrón homogéneo de nación que desplegó y consumió masivamente la cultura moderna.

Antes de adentrarnos en el tejido textual del libro, quiero destacar la ingeniosidad económica que permite el empleo de la lengua de

Shakespeare y que será la delicia de cualquier experto que se dé al reto de traducirlo “cervanteando” o “quevedeando”. Desde el título mismo, *Subject stages*, se plantean varios juegos de significado, pues puede referir a etapas, pasos, estados, períodos, fases, estadios o escenarios de sujeto, súbdito, objeto, tema, asunto u objeto de estudio. Si añadimos “matrimonio, teatro y ley en la Modernidad temprana de España”, nos percatamos de que aquí los sujetos podrían ser objetos de estudio en sus posicionamientos o estadios dentro de la ley, el matrimonio y el teatro, o que escenifican, “performando” subjetividades entre todos estos espacios, como sujetos y objetos, individuos y súbditos, intérpretes o actores individuales de la ley y el matrimonio que los intenta moldear como sujetos, es decir, sujetarlos.

El libro se destaca, además, por la gran belleza de representaciones visuales (pinturas de los reyes Felipe II, Felipe III y Felipe IV, de la reina Anna de Austria, del bufón Pablo de Valladolid, una foto de Oscar Wilde en vestido tradicional griego o un dibujo de un teatro de corral) que hacen tangible la riqueza de la materialidad del teatro, el escenario y el vestuario, sugiriéndole al lector actual que si de vestido de alto diseño se tratara, los Felipes se adelantaron por varios siglos a la tendencia “escandalosa” de la moda femenina que acertó, en el siglo XX, el largo de las faldas y puso a las mujeres adultas a exhibir las piernas, con los pantalones cortos que entonces solo llevaban los niños. En fin, que aquello de que las mujeres lleven pantalones, o calzas, no es ninguna niñería, sino virtuoso exhibicionismo que las envisten de poder real. Las imágenes visuales ayudan a recrear los vestuarios del Siglo de Oro, de la España de la temprana Modernidad, permitiéndonos imaginar las calzas de Doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, a la vez que se proyecta un subtexto visual en el cual se “performa” la flexibilidad “fashionista”, construyendo el género, tal como lo sugirió Judith Butler en *Gender Trouble*, o modelando la subjetividad, a decir de Stephen Greenblatt.

Como advierte en la introducción y lo reafirma en la conclusión, finalizado su argumento, al igual que a Anthony Cascardi y George Mariscal (yo añadiría también a Sir John Elliott y John Beverley), a Carrión la impulsa, inicialmente, el deseo de contestar la premisa de

José Antonio Maravall de que el teatro del Barroco fuera un arma propagandística o instrumento operativo que intentaba sujetar a los súbditos a los intereses del Estado. Con este diálogo crítico tras bastidores en mente, se lanza a proponer desde el principio que el “fin”, de matrimonios múltiples, con que parecen resolverse los conflictos de alto dramatismo en las comedias del Siglo de Oro no debe cerrar la multiplicidad de contradicciones que evidencian las fisuras de este sistema y la industria con que estos sujetos juegan papeles que violan o le dan la vuelta a leyes canónicas y civiles en sus diversos pasos camino al altar.

En el primer capítulo, “Leyes matrimoniales y orden en la España de la temprana Modernidad”, va reconstruyendo los “escenarios primordiales” o ficciones fundacionales de la heteronormativa del matrimonio, analizando, como quien hace escrutinio sobre un palimpsesto, la manera en que el *Tesoro*, de Sebastián de Covarrubias, entreteje, sin citar, conceptos legales de Justiniano y citas patrísticas, fundiendo fuentes paganas y eclesiásticas que dan una imagen sagrada y profana del matrimonio, que incluye no solo la unión de hombre y mujer en la cópula sexual y el poder como asunto patrilineal, sino también la noción de que esta unión humana diseñada para incorporar a dos sujetos en el ejercicio de poder corporal para la procreación, asigna la crianza a la madre, bajo la hegemonía del padre, y con la adición patrística de que esta unión conyugal fuera un vínculo indisoluble (16-17). La delegación de autoridad a las fuentes patrísticas será la estrategia retórica mediante la cual la ley irá consolidando el matrimonio como institución, y, aunque la analogía del matrimonio como recuerdo de la unión entre Cristo y la Iglesia cerrará otras posibilidades de unir cuerpos o incorporar sujetos, sostiene María Carrión que ellos compusieron variedad de escenarios para congregarse en rituales, ceremonias matrimoniales y celebraciones que apuntan a otros imaginarios (18-19).

Como Justiniano, diez siglos antes, o Alfonso X, en el Medioevo, Felipe II autorizará, en 1569, la *Nueva recopilación*, un conglomerado de leyes civiles que además de intentar unificar el derecho, crearán la burocracia necesaria para implementar el matrimonio tridentino

controlado por la Iglesia, castigar a los violadores que intenten continuar con la práctica, ahora proscrita, del matrimonio secreto, y regular los componentes materiales del matrimonio: arras, dotes, joyas; mujeres casadas y solteras; las licencias que necesitaban de sus maridos; los testamentos y sus ejecutores; el luto; las mejoras de tercio y quinto; los mayorazgos; las herencias y su distribución; las ganancias entre marido y mujer; las donaciones; las compras y las ventas; y la amortización por patrimonio o abolengo (22-23).

Pese a todo este escenario aparatoso de sujeción y dirección controladora de los súbditos, Carrión nos presenta otra historia en su tercer capítulo, "El nacimiento de la comedia y la novia en el escenario". Propone no el origen, sino un comienzo, en el sentido de Edward Said, desde el cual contemplar el ritual ceremonioso del viaje de Anna de Austria hacia el altar, con un paso por Burgos, como "performance" que, además de situar a la novia y futura reina en el centro de la escena, presenta otra visión alternativa sobre el matrimonio en las tablas de la comedia. En 1570, como parte de la "fiesta pública de los sentidos", que conectó a actores y espectadores, no solo se teatralizó la salida del espacio privado al público en la ceremonia religiosa institucionalizada del matrimonio, sino que actores y actrices representaron ante la futura esposa del rey Felipe II una versión del *Amadís* en la cual Oriana se niega a contraer nupcias con el emperador Patín, escapándose en una galera, con lo cual toda la ciudad virtual de Londres, construida para la representación, termina quemada y convertida en cenizas (55, 57).

Según Carrión, esta representación decodifica de forma "queer" la estructura jerárquica del matrimonio, señalando que este "show" público fue un evento en el cual el teatro (y no el hijo legítimo de cristianos viejos deseado por la corona) podía ser su producto (57). Además de ver esta representación "queer" como escenificación de la "mujer esquiva" (73), Carrión invita a remover las bases culturales que parten de la premisa del matrimonio como conclusión en la cual "la novia camina hacia el altar a convertirse en territorio patriarcal, para un entendimiento distinto de estas mujeres mediante otros extravíos en el altar interpretativo" (76).

Estas mujeres esquivas y visiones alternativas del matrimonio aparecen también en los “Escenarios matrimoniales de los archivos”, discutidos en el segundo capítulo del libro, en el cual se examina la teatralidad (con personajes, props, conflictos, etc.) de casos de “Facultad de mayorazgo”, “capitulaciones de matrimonio” y “querellas matrimoniales”, de sujetos que resisten las leyes civiles y canónicas del matrimonio: la lucha de la viuda doña Elvira Enríquez de Almansa y Borjas, que se defiende de un pariente que quiere casarse con ella a la fuerza para arrebatarle el poder sobre su propiedad; querellas por razones de adulterio, impotencia, negación a la cópula sexual alegando que las mujeres anteriores del marido están vivas; o el caso de amancebamiento de Sebastián Botinete, polígamo que solo se diferencia de Don Juan por cohabitar y mantener su relación con todas y cada una de sus mujeres, son pruebas fehacientes de los posicionamientos heterogéneos de sujetos del matrimonio en el escenario de la corte.

En el cuarto capítulo se asiste al escenario de la “Violencia fundacional y el drama de honor”, mediante el análisis de *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, problematizando el sacramento del matrimonio dentro de una negociación material secular que impide el consentimiento de los contrayentes, llevando a una mujer fiel al marido impuesto por el padre, a la sospecha de adulterio, imposible de comprobar, con el hombre que amó antes de ser casada. Afirma Carrión que el cuerpo de la esposa cubierto en tafeta (en el “discovery zone” del escenario) y suspendida a punto de tragedia, hace evidente que la apariencia de castidad, la inmovilidad, la invisibilidad y el silencio asignados al rol de la perfecta casada en libros de conducta, como el que escribe Vives a Caterina de Aragón, imposibilitan cualquier posible defensa contra el adulterio, llevando al espectador a repudiar la ejecución de doña Mencía y a escuchar su silencio para encontrar significado o solución a la violencia (80, 86-87). La ejecución en el escenario y el cuerpo suspendido en tafeta materializan la violencia del matrimonio.

El quinto capítulo, “Castigar el deseo ilícito”, analiza *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, a partir de algunos aspectos de la

interpretación de Žižek sobre el amor cortés como relación en la cual se teatraliza el masoquismo ante una bella dama sin piedad a la que se le dirige a posicionarse como sujeto sádico. Sin embargo, el prop del bofetón para limpiar la sangre de converso del secretario y amante masoquista, lo saca del regodeo del placer de los obstáculos que cercan a la mujer como hoyo negro u objeto imposible del deseo. Limpiando a bofetón la sangre del judío converso, quien es desflorado y pare por la nariz, la comedia de Lope escenifica la farsa de limpieza de sangre que construye el concepto homogéneo de nación y que se funda en la pureza heteronormativa del matrimonio cristiano como unión entre Cristo y la Iglesia. Este “fin” de comedia, mediante el matrimonio con un cónyuge ilícito, depura el matrimonio de tanta homogeneidad y pureza cristiana.

Con reminiscencias de Peter Stallybrass y Ann Rosalind Jones, en *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, de *Gender Trouble*, de Judith Butler, y *Renaissance Self-Fashioning*, de Stephen Greenblatt, el capítulo sexto, “Mujeres calzadas”, analiza *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, como un despliegue de modelos de alta costura que rompen con las leyes suntuarias para “performar” diversos posicionamientos de género que, camino al altar, alteran todas las convenciones heteronormativas del matrimonio. Si la industria le permite a doña Juana remodelarse como varón en calzas verdes para defender su honor obligando a su amante a cumplir la promesa de matrimonio en un “fin” en el cual vence contra la competencia de la apetecible dote de su rival, doña Inés, cada paso hacia el altar va escenificando imaginarios posibles que rompen el patrón del matrimonio y sujeto heterosexual. El “fin” no cierra, con la tela de las cortinas, los juegos de vestuario y de género que permiten el enamoramiento, tanto de doña Inés como de doña Clara, de la doña Juana en disfraz de don Gil de las calzas verdes, o el matrimonio entre dos sujetos vestidos de varón: don Martín, disfrazado de Gil de Albornoz, y doña Juana, vestida de don Gil de las calzas verdes.

En la “Coda” o “Las sillas musicales del divorcio”, el análisis como “Tic, tac, toe” de “El juez de los divorcios”, de Miguel de Cervantes, juega con la construcción de imaginarios matrimoniales alternativos

que surgen de querellas que buscan lo entonces imposible: el divorcio. Estos sujetos se dirigen ante el juez para querellarse por la impotencia de un vejete; un soldado que no es hombre sino un leño; uno que dijo ser médico de pulso y amaneció cirujano que hace ligaduras y es en extremo celoso; y una tercera mujer, Aldonza, de reminiscencia quijotesca, quien no comparece ante el juez, y de quien el marido se quiere divorciar por ser, no el ideal u objeto inalcanzable del deseo, sino igual de mala que todas las demás mujeres. Como apunta Carrión, fuera de adelantar la necesidad del divorcio, este entremés revela juguetonamente deseos que no apuntan hacia el propósito que el derecho civil y canónico asignaba al matrimonio: la procreación.

Subject Stages... despliega una pasarela de sujetos que se visten y desvisten, para dar rienda suelta a modelos exclusivos de sujetos que rompen los moldes en serie del matrimonio escritos en las tablas de la ley civil y canónica, resistiéndose a cerrar con el “fin” de la representación, al caer el manto de las cortinas sobre el escenario.