



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
1803

ANGÉLICA ESPERANZA ESPITIA MEJÍA

LA VOZ DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN ALGUNAS COMEDIAS
'SHAKESPERIANAS'

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
"MAESTRO EN ARTE DRAMÁTICO"

ARTE DRAMÁTICO
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN TEÓRICA

Asesor

GERSON STEPHEN GOEZ GONZÁLEZ

MEDELLÍN

2021

DEDICATORIA

*A mi padre Carlos Eduardo, apoyo incondicional,
quien dio su vida curando a otros durante este oscuro episodio de la humanidad.*

*A mi madre y a mi prometido,
por creer en mí, incluso cuando yo misma no lo hago.*

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de Antioquia, la Facultad de Artes,
a mis docentes y compañeros de carrera,
por convertirse en mi hogar y familia durante estos años lejos de casa.

Al docente Gerson Goez por ser mi guía en la historia de la dramaturgia durante todo mi
pregrado, en especial en el desarrollo de este proyecto.

Contenido

Introducción	5
Capítulo 1 Contexto Histórico de la Inglaterra Isabelina	12
1.1. Acontecimientos que Pudieron Influenciar la Producción Shakesperiana	12
1.2. La Producción Shakesperiana	16
1.3. Las Comedias Shakesperianas	18
Capítulo 2 Los Personajes Femeninos en Shakespeare	21
2.1. Características de los Personajes Femeninos Seleccionados	21
2.1.1. <i>Clase Baja</i>	21
2.1.2. <i>Clase Media</i>	22
2.1.3. <i>Clase Alta</i>	25
2.2. Lo Masculino y lo Femenino en Shakespeare	30
2.3. El Poder del Discurso en los Personajes Femeninos de Shakespeare	33
2.4. Rol y Autonomía de los Personajes Femeninos en Shakespeare	37
Capítulo 3 Importancia Social e Histórica de los Personajes Femeninos de Shakespeare	41
Conclusiones	45
Listado de Abreviaturas	48
Referencias Bibliográficas	48

Introducción

Analizar una obra, superficialmente hablando, se trata de encontrar referentes, relaciones temáticas, temporales, sociales, históricas; de sacar a la luz la estructura sobre la cual está ensamblada; también, de desnudar los personajes y los vínculos que los unen o separan. Pero hablando en profundidad, se trata de recorrer desde los pasajes más visibles hasta los más ocultos de la imaginación del autor, pasajes que probablemente él no supo que había recorrido. Analizar una obra es mirar el mundo a través de los ojos del escritor y, al mismo tiempo, a través de los ojos del lector¹; entendiendo las similitudes y diferencias de la cultura y el tiempo que uno y otro han vivido, para encontrar, en la yuxtaposición de ambos cosmos ficcionales, la verdad de las influencias reales.

La obra dramática de William Shakespeare ha sido ampliamente analizada, adaptada y representada infinidad de veces durante siglos, incluso académicos de todo el mundo han logrado establecer que 17 de las obras fueron escritas en colaboración con otros dramaturgos de la época.² Entonces, ¿por qué continuar su investigación? Por su amplitud, por su vigencia, porque da un tratamiento bastante profundo de las pasiones humanas, con inigualable riqueza lingüística y dramática que vale la pena seguir descifrando; porque dentro de esas temáticas se encuentra una muy actual, bastante notable en las comedias: la autonomía de la mujer. El autor Isabelino crea personajes femeninos que quieren decidir por sí mismas, que no desean someterse a la norma social de tener un hombre, elegido por otros, a su lado para ser respetadas. Sin embargo, llama la atención que, a estas figuras femeninas, “lo que las une es que son tratadas como si no tuvieran el poder político e intelectual que tienen”³, como bien afirma Erica Whyman, vicedirectora artística de la Royal Shakespeare Company. Encontrarse personajes femeninos “que ejercen su poder e influencia en un mundo de hombres”,⁴ según la maestra inglesa Jane Lunnon, debería ser un incentivo y un ejemplo a seguir para las jóvenes de hoy en día, sin embargo, como poco se conoce la relevancia de estas mujeres shakespearianas en el diario vivir, tristemente se trata de un conocimiento

1. Armando Reyes Patiño, *Hacia una competencia lecto-escritora* (Bucaramanga: Reyes Patiño, Armando, 2005).

2. BBC Mundo, “Christopher Marlowe, el misterioso escritor a quien acaban de identificar como coautor de tres obras de Shakespeare” *BBC Mundo*, 24 de octubre de 2016, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37754345>

3. Emma Thelwell, “Rebeldes, fuertes y atrevidas: lecciones de Cleopatra y otras heroínas de Shakespeare”, *BBC Mundo* (Londres), 23 de octubre de 2016, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37679390>

4. Thelwell, “Rebeldes, fuertes y atrevidas”.

meramente académico.

Surge entonces la necesidad de analizar algunos de estos personajes femeninos de la comedia Shakesperiana, no sólo dramática sino históricamente; vistos en su contexto, sin caer en términos como machismo o feminismo, pues estos vocablos modernos automáticamente sesgarían la visión del mundo del autor. Teniendo en cuenta que el término feminismo empezó a ser usado para designar los movimientos que buscaban la justicia social y política para la mujer en 1880 por la sufragista francesa Hubertine Auclert;⁵ sin embargo, no fue aceptado por la Real Academia Española como neologismo hasta 1914.⁶ Por cuanto, más bien la importancia dada al discurso femenino y la capacidad de decisión de estas mujeres, más el respeto que los demás personajes muestren por esta capacidad, serán los que guíen el análisis sobre el concepto de autonomía, o de libertad positiva, si se quiere.

La autonomía está definida como la potestad de regirse por leyes propias⁷ o como la “condición de quien, para ciertas cosas, no depende de nadie”,⁸ mientras que

El sentido “positivo” de la palabra “libertad” se deriva del deseo por parte del individuo de ser su propio dueño ... Quiero que mi vida y mis decisiones dependan de mí mismo, y no de fuerzas exteriores ... Quiero ser sujeto y no objeto ... quiero actuar, decidir, no que decidan por mí.⁹

Es decir, que el análisis se centrará en si las mujeres del universo Shakesperiano deciden por sí mismas o están completamente sometidas a la voluntad de los hombres que sobre ellas ejercen alguna autoridad (esposos, padres, autoridades civiles), si sus opiniones son tenidas en cuenta, o son siquiera escuchadas; si hacen parte de “la lucha femenina [que] consiste en ser sujetos, no objetos”.¹⁰ Desde 1893 se viene concediendo a las mujeres el derecho al voto en todo un país, siendo Nueva Zelanda el primero;¹¹ pero hasta el 2015 Arabia Saudita hizo lo mismo y “algunos

5. Nancy F. Cott, *The Grounding of Modern Feminism* (Yale University Press, 1987), 14.

6. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana*, 14^a ed. (Madrid: Imprenta de los sucesores de Hernando, 1914), 472, <https://archive.org/details/diccionariodelal00realuoft/page/n7/mode/2up>

Si se compara con la 13^a ed. (Madrid: Imprenta de los Sres. Hernando y Compañía: 1899), 456, <https://archive.org/details/diccionariodelal00realuoft/page/n7/mode/2up> se puede constatar que el vocablo no aparece hasta el año 1914.

7. Salvador Centeno, “Diccionario Filosófico”, 14 de octubre de 2014, <https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/a-1/autonomia>

8. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [enero de 2021].

9. Isaiah Berlín, *Cuatro ensayos sobre la libertad*, (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 193.

10. María Bonilla, “Coloquio Iberoamericano – Festival Shakespeare Buenos Aires, Argentina” Fundación Romeo, 25 de abril de 2021, video, 1:05:45, <https://www.youtube.com/watch?v=SZYyGeqA4uY>

11. Redacción, “Fechas clave en la historia para conseguir el voto femenino”, *Historia National Geographic*, 06 marzo, 2020, https://historia.nationalgeographic.com.es/a/fechas-clave-historia-para-conseguir-voto-femenino_12300/7

países todavía limitan ese derecho.”¹² Al hablar de participación ciudadana, se habla de voz y voto, ya se ha aclarado el avance histórico que viene otorgando el voto a la mujer, pero ¿también se le ha garantizado la voz? De ahí surge la necesidad de este documento, de relacionar la participación que han tenido las mujeres, tanto en la ficción como en el diario vivir, tomando como eje algunas comedias shakespearianas, el contexto en el que se escribieron y cómo han influido en la sociedad.

De lo poco que se conoce sobre la Inglaterra Isabelina, el historiador George Macaulay Trevelyan menciona que “el pegar a su mujer era un derecho reconocido del hombre ... De igual modo la hija que se negaba a casarse con el caballero que sus padres habían elegido para ella”¹³ podía ser encerrada, golpeada y zarandeada “por la habitación, sin que la opinión pública se escandalizara”.¹⁴

Y aún más vigencia cobra el tema en la actualidad ante las denuncias de desigualdad de género y abuso contra la mujer, especialmente en el medio actoral y en la industria del cine. Movimientos como #metoo¹⁵ o #nomecallo¹⁶, han dado la valentía a infinidad de víctimas para denunciar que su opinión no ha sido tomada en cuenta, que su voz ha sido callada, que su nombre ha sido borrado, que sus salarios han sido disminuidos o que su cuerpo ha sido visto como cheque de cambio para un contrato que ya ha ganado por méritos.¹⁷ Por eso es importante hacer visible que este tema viene siendo criticado desde hace siglos, que cada vez se van abriendo los ojos de víctimas y victimarios, y que el proceso por superarlo lleva más de 500 años.

Como dato curioso, es un poco hilarante el punto en común que tienen el teatro Isabelino y el actual, ambos están cerrados al público por pandemia. Esta primera similitud entre el mundo del autor y el mundo del lector nos permite analizar el universo teatral durante restricciones por motivos de salud pública, en 1594 debido a la peste¹⁸ y en el 2021 por el SarsCov2.

12. Redacción, “Fechas clave en la historia”.

13. Citado en Virginia Woolf, *Una habitación propia*, trad. Seix Barral (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1967), 32.

14. Woolf, *Una habitación propia*, 33

15. Movimiento surgido en octubre de 2017 para denunciar la agresión y el acoso sexual, a raíz de las acusaciones de abuso sexual contra el productor de cine y ejecutivo estadounidense Harvey Weinstein.

16. Movimiento surgido en marzo de 2020 que apoya y acompaña las denuncias de abuso de poder, acoso y abuso sexual de las mujeres de Teatro y de las artes vivas de la ciudad de Medellín.

17. Tom Donahue, dir. *This Changes Everything* (2018; United States: CREATIVE CHAOS, New Plot y Westend Films)

18. Los teatros londinenses estuvieron cerrados desde enero de 1593 hasta la primavera de 1594, luego de lo cual se constituye la compañía “Los Hombres del Chambelán”, en la que actuaban William Shakespeare y Richard Burbage, instalándose en el ‘Theatre’. Empieza a figurar el dramaturgo de Stratford en la escena de Londres. K Macgowan y W. Melnitz, *Las edades de oro del teatro* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), 121 – 127. (en adelante citado MM).

Respecto a la infinidad de investigaciones sobre la obra dramática de William Shakespeare, la mayoría están escritas en inglés, por eso es importante el análisis y la divulgación en español. Resalta dentro del material anglo el libro de la historiadora británica Lisa Jardine, titulado *Still Harping on Daughters; Women and Drama in the Age of Shakespeare*, publicado en 1983 y es el primero en dar un enfoque histórico al papel de la mujer en el escenario Isabelino. Mientras la doctora Juliet Dusinberre en su libro *Shakespeare and the Nature of Women* analiza lo masculino y femenino como fuerzas que están presentes en los personajes del dramaturgo Isabelino, un conjunto de características socialmente atribuidas a uno y otro. Por ejemplo, el silencio sumiso es femenino, mientras la elocuencia y el intelecto agudo son masculinos. Estudia la autora cómo estas fuerzas se manifiestan algunas veces acorde al sexo del personaje y otras, invertido. Asimismo, la doctora Theresa Kemp publicó en 2010 su estudio *Women in the Age of Shakespeare*, indagando el rol, derechos y condiciones de las mujeres antes y durante la época del Bardo, en sus obras escritas, sus representaciones y las oportunidades que tuvieron las damas de leer esas obras y escribir sobre las mismas.

También es importante el texto *Women of Will*, de la actriz inglesa Tina Packer, donde examina la evolución de los personajes femeninos a lo largo de toda la dramaturgia del autor, sin embargo, su narrativa se construye principalmente desde la propia experiencia actoral de la autora encarnando estos personajes, no desde un enfoque histórico o de análisis dramático. Por otro lado, existen trabajos de estudiantes de habla hispana, escritos en inglés, como *Women in Shakespeare's Comedies* de la Universidad de Valencia, en el cual ocho estudiantes revisan los roles femeninos “fuertes”, el papel de ellas en las comedias y el mecanismo del disfraz masculino; pero no contempla la relación histórica ni trata las mismas obras de interés para este documento. *The Female Characters in Shakespeare's Comedies* es una tesis de la profesora Tessy Lommel publicada en el 2012, y es quizá la más cercana en cuanto al enfoque sobre cómo algunas mujeres de las comedias Shakesperianas logran obtener una cierta libertad; pero difiere al tomar solo el personaje más dominante de cada obra (ocho en total, cinco de las aquí referidas más otras tres) y en oposición sólo dos mujeres no tan activas.¹⁹

Otra influencia importante para la presente investigación es la serie televisiva *Shakespeare Uncovered*, de la productora PBS, dedicada a analizar, con un equipo de actores y directores, a

19. La tesis de la profesora Lommel incluye cinco de las seis obras de interés en el presente documento y adicionalmente: *Las alegres casadas de Windsor*, *Los dos hidalgos de Verona* y *A buen fin no hay mal principio*.

ritmo de una obra por capítulo, sus puestas en escena más emblemáticas, el trasfondo histórico y la psicología de los personajes principales. No obstante, cada capítulo es independiente y no relaciona las obras entre sí.

Además, muchos de los análisis ya existentes sobre las comedias Shakesperianas, han sido realizados desde la perspectiva literaria, y ver una obra dramática sólo desde los ojos de las letras puede nublar la vista para imaginar lo que el autor sugiere que se lleve a cabo en escena. Estas obras dramáticas presentan el obstáculo, o la libertad, de las exiguas didascalias que guíen el desarrollo del texto sobre el escenario, así que el director y los actores deben deducir lo que resulte más coherente y verosímil en cuanto a acciones para apoyar las réplicas de los personajes. Por esta razón, algunas tesis y libros²⁰ ven el silencio y sumisión de Catalina ante los maltratos de Petruchio como la reacción de una víctima indefensa que se rinde y acepta al esposo elegido por su padre y los caprichos que este nuevo dueño le mande, cuando fácilmente podría estar siendo silenciada por medios físicos, cargada fuera de la habitación para que cumpla la orden de salir y, en general, ofreciendo resistencia a la ‘doma’ de manera física aunque el autor no lo escriba explícitamente; de hecho, la mayoría de adaptaciones teatrales y cinematográficas así lo interpretan. Es decir, en estas obras debe haber más información oculta entre líneas de lo que está plasmado textualmente.

Llama la atención a la lectura general de las obras dramáticas de William Shakespeare que algunos personajes femeninos se vistan de hombre para alcanzar determinados objetivos, y bajo este atuendo sean elogiados sus discursos como virtuosos, suceso que no ocurre con el mismo discurso bajo las ropas femeninas. Pues en la era Isabelina, las buenas mujeres estaban completamente cerradas: calladas, castas y encerradas en el hogar, de esta manera cuando las mujeres tomaban las ropas de hombre, simbólicamente dejaban su posición subordinada. Se volvían mujeres sin amo.²¹

Tomando las seis comedias elegidas para este análisis, *La doma de la bravía*, *El mercader de Venecia*, *Mucho ruido y pocas nueces*, *A vuestro gusto*, *Noche de epifanía* y *Medida por medida*, se revisa el número de personajes femeninos que aparecen en ella, su relevancia, sus características y vínculos a lo largo de la obra; bajo la luz del concepto de *Personaje* ofrecido por Pavis,

20. Como *Women of Will* de Tina Packer o *The Female Characters in Shakespeare's Comedies* de Tessy Lommel en la página 51.

21. Jean Howard, “Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England”, *Shakespeare Quarterly* 39, N° 4 (Winter, 1988): 424, <http://links.jstor.org/sici?sici=0037-3222%28198824%2939%3A4%3C418%3ACTTAGS%3E2.0.CO%3B2-O> [Mi traducción].

comparando “lo que dice y lo que hace, lo que se dice sobre él y lo que se hace de él”,²² así como el test de Bechdel/Wallace,²³ usado ampliamente en el cine para medir la presencia de la mujer respecto a la del hombre en los productos culturales.

Se observa que estas obras tienen entre tres y cuatro personajes femeninos, en algunos casos en el mismo nivel socioeconómico y en otros se presentan dos y hasta tres niveles. Por lo cual, para facilitar el análisis, se tomará la muestra de dos mujeres, las que más participación tengan y mayor oposición de temperamentos presenten, cuando existan sólo dos niveles. En caso de existir tres niveles socioeconómicos, se tomará un personaje femenino de cada uno de ellos, es decir: con posición social y poder económico, con posición social o con poder económico, y sin una ni otro. Creando duplas o triadas para cada obra que permitan analizar las libertades y limitaciones que ofrece cada nivel en el ámbito social, económico, emocional e intelectual.

La edición que compila las obras dramáticas de William Shakespeare más conveniente para este estudio es la de Aguilar, con traducción y notas de Luis Astrana Marín. Fue elegida por el cuidado que el traductor tiene con las alusiones al texto original cuando es imposible verter literalmente y conservar la esencia del diálogo, las notas aclaratorias respecto a sucesos históricos, fuentes que inspiraron la historia, usos idiomáticos e interpretaciones del mismo pasaje por otros editores. También porque al analizar seis obras era importante que procedieran todas de una misma edición y traductor. Aunque Astrana Marín no conserva el verso como lo hacen Ángel Luis Pujante (Espasa Calpe) o Manuel Ángel Conejero (Universidad de Valencia), sí tradujo y comentó la obra completa, incluyendo la poética, por tanto, es esencial su comprensión del estilo del autor para obtener una versión bastante fiel de la idea plasmada.

Cabe destacar la metaficcionalidad en *La Doma de Bravía*, poco mencionada y hasta ahora sólo observada en la edición de Aguilar. Con un beodo Sly, a quien, una vez sumido en el sueño de Baco en la taberna habitual, un Lord y sus criados le juegan una broma; haciéndole creer que es un gran señor que ha delirado durante muchos años y que ahora recobra la consciencia para tomar posesión de sus bienes, sus modales y su mujer. Para homenajearlo, le presentan una comedia ofrecida por un grupo de cómicos: *La Doma de la Bravía*. Toda esta situación aparece como Prólogo con dos escenas y la representación de los cómicos inicia como el Acto I. Este juego inicial es retomado como nota al pie de página en 5 momentos más: A finales del Acto II, donde

22. Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro*, trad. Kim Vilar (Wilku: 1987), 361.

23. BBC Mundo, “Oscar 2018: qué es el test de Bechdel y qué dice de la discriminación hacia las mujeres en Hollywood” *BBC Mundo*, 4 de marzo de 2018, <https://www.bbc.com/mundo/media-43260621>

Sly conversa con uno de ‘sus criados’ sobre bebidas y comida; al inicio de la escena IV, Acto III, donde el Lord se percató que Sly duerme y decide acabar la broma, mandando a vestirlo con sus ropas originales y a dejarlo nuevamente en la taberna, mientras él termina de ver y disfrutar la comedia. Sin embargo, en la escena V del mismo acto, Sly está despierto y sigue preguntando sobre la representación; así como en la primera escena del Acto V, donde incluso irrumpe en la ficción representada por los cómicos y pide que Vicencio no sea llevado a la cárcel. Ya finalizado el Acto V, Sly es dejado en la taberna por los criados del Lord y despierta confundido pues ya se estaba habituando a ser un Lord, conversa con el mozo de la taberna quien sugiere que vuelva a casa para evitar problemas con la esposa; creyendo que todo fue un sueño en el que aprendió cómo domar una bravía, Sly parte triunfante. El traductor, Astrana Marín, aclara que estos diálogos agregados como notas al pie de página pertenecen a la comedia primitiva en la cual se basó Shakespeare, pero fueron suprimidos en el *First Folio* de 1623.

En cuanto al estudio que viene a continuación, se halla organizado en tres capítulos, el contexto histórico de Shakespeare, los personajes femeninos elegidos y la importancia social e histórica que estos personajes tuvieron. El primer capítulo, dividido en 3 partes, lleva al lector desde lo más global del entorno vivido por el dramaturgo hasta las seis comedias elegidas, pasando por el canon conocido como Shakesperiano. Ya en el segundo apartado se aclara cuáles personajes se eligieron para la investigación, sus características más relevantes y los vínculos comunes u opuestos que se pueden establecer entre sus situaciones, anhelos, estrategias y comportamientos; esto comprende 4 secciones. En el último título se narran ejemplos de personajes y situaciones contemporáneos y posteriores a la vida del Bardo que bien reflejan la influencia de lo plasmado por el escritor y lo expresado por los personajes analizados en los dos capítulos anteriores, sin divisiones, el tercer capítulo muestra cómo la vida y la ficción constantemente se funden en una sola realidad.

Capítulo 1

Contexto Histórico de la Inglaterra Isabelina

1.1. Acontecimientos que Pudieron Influenciar la Producción

Shakesperiana

Llamar Isabelina²⁴ a la época en que vivió el dramaturgo objeto de este análisis es resumir en una palabra las circunstancias que promovieron el teatro inglés, su resurgimiento y consolidación, a partir de los clásicos griegos y latinos, pero tomando su propio rumbo y construyendo sus propias tramas en lengua inglesa. Ya durante los reinados de Enrique VII y Enrique VIII, los pintores italianos y los “Comediantes de los Interludios del rey”, empezaron a formar parte de la corte, pero con la llegada de Isabel I al trono, se popularizó y fomentó la escritura y representación de comedias inglesas en colegios, universidades y teatros comerciales (MM, 121 – 127).

Desde la noche de epifanía de 1512, cuando Enrique VIII inicia las ‘mascaradas’ al estilo italiano, las celebraciones y bailes de la corte ya no son sólo reuniones de disfraces para ver juglares y bufones, ahora la realeza empieza a tomar parte activa de este entretenimiento. Macgowan y Melnitz relatan que dicha tradición fue continuada por la hija del rey, Isabel I, y luego por Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia, quienes contrataban dramaturgos para escribir pequeñas escenas sencillas que ellos representaban, principalmente de pantomima. Ya a partir de 1604, Jacobo I introduce complejos decorados, llevando más allá el espectáculo (MM, 184 – 185).

Surge entonces el renacimiento en Inglaterra bajo la guía de Italia, como en toda Europa, siendo influenciado el teatro principalmente por las tragedias de Séneca, representadas en latín para los universitarios y la corte. Pero, ante la necesidad de contar su propia historia nacional, aparece el drama histórico en inglés y se popularizan las representaciones escénicas.²⁵

Cuando el actor proveniente de Stratford-Upon-Avon aparece en el escenario londinense,

24. Aunque la era Isabelina es catalogada usualmente como la época del reinado de Isabel I (1558 – 1603), algunos autores la extienden hasta 1660, incluyendo los reinados de Jacobo I y Carlos I. Camila Mansilla, “El actor Isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje”, en *Historia del actor*. coord. por Jorge Dubatti (Buenos Aires: Colihue, 2008), 101.

25. Isaac Azofeifa, *Literatura Occidental. Introducción a la literatura moderna de occidente* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1984), 207 – 208.

encuentra que la reina ha autorizado las representaciones de “Los hombres de Leicester” dentro de la City, pese a la oposición de los puritanos²⁶, en 1574 (MM, 150); que James Burbage ha construido un edificio con la única finalidad de representar obras teatrales, en 1576 (MM, 132); y que los poetas ingleses han empezado a romper los cánones griegos y latinos, e igualmente han dejado atrás las unidades de tiempo y espacio y empezado a usar el verso libre (MM, 133). El terreno está abonado para la llegada de un dramaturgo que mezcle verso y prosa indiscriminadamente²⁷, que traiga las escenas de acción al escenario (MM, 147),²⁸ que enseñe a entender la naturaleza humana, trayendo la vida misma a la mente del espectador, como bien lo define Samuel Johnson.²⁹

Sin embargo, se conoce tan poco sobre la vida de aquel hombre proveniente de Stratford, nacido en 1564, que no queda más remedio que creer en la palabra de John Heminge y Henry Condell, actores que compilaron las obras publicadas de manera póstuma bajo el nombre de *First Folio*³⁰ en 1623,³¹ atribuidas al actor, dramaturgo, comerciante y ciertamente socio de los teatros más grandes del momento, pues “existen tres referencias a que poseía una participación en las utilidades del Globe Theatre y el del Blackfriars” (MM, 142). Mas el nombre, o el hombre mismo, es un misterio de cuyo puño no se conservan más que un par de firmas incongruentes y ningún manuscrito o registro que acredite su existencia o autoría³². Cabe aclarar que los incendios en la ciudad de Londres, las escasas copias y la falta de publicaciones literarias de las obras dramáticas mientras eran representadas, quizá por la venta de derechos a los teatros, ayudaron muy poco a la conservación de los manuscritos. Pero, como ese no es el tema de este documento, lo mejor será seguir el consejo de Ben Jonson y no prestar atención al rostro, sino a la obra inmensa.³³

El otro gran enigma ha sido la presencia de las mujeres en la escena Isabelina, casi tan

26. “Los puritanos consideraban al teatro como una fiesta pagana que debía ser evitada”. Mansilla, “El actor Isabelino”, 104.

27. Anteriormente se usaba el verso para la nobleza y la prosa para las clases bajas.

28. Las escenas de acción eran narradas por un mensajero.

29. Citado en Harold Bloom, *Shakespeare The Invention of the Human* (New York: Riverhead Books, 1998), 2. [Mi traducción]

30. Las pocas obras publicadas en vida del escritor habían sido editadas en *Quartos* o cuartillas, la edición de 1623 las presentaba por primera vez en *Folio*, o pliego.

31. Luis Astrana Marín, “Introducción”, en *Obras Completas de William Shakespeare*. Ed. Aguilar (Madrid: Aguilar, 1974), 15.

32. Esto ha dado lugar a múltiples teorías anti-stratfordianas que atribuyen la autoría de las obras a personajes como Edward de Vere (Oxfordiana), Christopher Marlowe (Marloviana) o Francis Bacon (Baconiana), entre otros, llegando a inspirar películas como *Anonymous* (2011).

33. William Shakespeare, *Obras Completas I* (Madrid: Aguilar, 1974), 7. (en adelante citado como WS-I).

grande como el misterio de la autoría, sobre el cual no existen realmente pruebas que confirmen o descarten por completo la idea de una mujer sobre el escenario londinense en la época de William Shakespeare. Sin embargo, “¿qué ocurría en teatros pequeños o en espectáculos callejeros?”,³⁴ pregunta la doctora McManus en su conferencia sobre el papel de las mujeres en la escena en tiempos de Shakespeare. Y es que, pese a que no existía ninguna ley durante el reinado de Isabel I o Jacobo I que prohibiera a las mujeres actuar en espectáculos teatrales profesionales,³⁵ era mal vista su presencia sobre el escenario³⁶. Los roles femeninos eran encarnados por hombres, adolescentes que alquilaban los accionistas de los teatros como aprendices, a cambio de unos cuantos chelines por semana (MM, 179).

De hecho, los puritanos se jactaban de mantenerlas lejos del tablado profesional, tal como escribió Nash en un folleto publicado en 1592, en el que decía que los actores ingleses no eran “como los cómicos del otro lado del mar, pícaros que empleaban meretrices o bajas cortesanas para representar los papeles de mujer”.³⁷ Con “al otro lado del mar”, se refiere Nash a Francia y España, principalmente, pues en otros países europeos las compañías estaban constituidas tanto por hombres como por mujeres: “cuando se presentaron en Londres dos compañías francesas, la primera en 1629 y la segunda unos cuantos años después, sus actrices fueron siseadas y se las recibió con una granizada de manzanas podridas” (MM, 182).

Por ende, en Inglaterra sólo existen registros de mujeres en las mascaradas de la corte, bailando o cantando, pero los textos dramáticos estaban reservados únicamente para los actores profesionales que, por supuesto, eran hombres. Por este motivo, la doctora McManus reitera que no podría llamarse ‘actriz’ a la reina Ana de Dinamarca, pese a su participación en dichas mascaradas desde el año 1604,³⁸ pues sólo era su presencia un adorno, como la mayoría de cortesanos y cortesanas que hacían parte del espectáculo. Respecto a la escasa información que hay

34. Clare McManus, “Mujeres en escena en tiempos de Shakespere - Festival Shakespere Bs As.” Fundación Romeo, 10 de abril de 2021, video, 32:38, <https://www.youtube.com/watch?v=MFmHStIgBPo>

35. McManus, “Mujeres en escena”.

36. En la República y el Imperio Romano, el mimo era un espectáculo cargado de erotismo, debido a su vinculación con Flora (diosa de la fecundidad y las prostitutas), además era el único en emplear mujeres en la escena, mimas, quienes finalizaban las representaciones con el *nudatio mimarum*, es decir, desnudas. Sumado a la desconfianza hacia los actores por su capacidad de engañar, las mujeres en la escena empiezan a ser estigmatizadas como prostitutas. Este estigma lo heredan las juglaresas de la edad media, con el señalamiento de la Iglesia como dos condiciones negativas el ser ‘mujer’ y ‘actuar’. Por estas razones, los puritanos en Inglaterra, además de considerar pagano al teatro, condenaban la presencia de la mujer en el escenario, ya que adicionalmente veían a los actores como prostitutos pues trabajaban con su cuerpo y recibían dinero por ello.

37. Astrana Marín, “Introducción”, 36

38. MacManus, “Mujeres en escena”.

sobre la mujer en la época Isabelina, Virginia Woolf menciona que

No se sabe nada detallado, nada estrictamente verdadero y sólido sobre ella. La historia escasamente la menciona ... Pero de ningún modo hubieran podido las mujeres de la clase media, sin más en su haber que inteligencia y carácter, tomar parte en los grandes movimientos que constituyen, reunidos, la visión que tiene el historiador del pasado.³⁹

Sin embargo, las mujeres de clase alta, aunque tenían vedado el acceso a la universidad, bien pudieron haber recibido educación personalizada, especialmente en la realeza. Durante la regencia Tudor y Estuardo, las mujeres no eran normalmente enseñadas a escribir, una mujer completamente alfabetizada era una rareza. En Norfolk y Suffolk el 95% de las mujeres entre 1580 y 1640 no podían escribir su nombre.⁴⁰ Por esa misma época, al subir Isabel I al trono, se produjo una revolución educativa, reduciendo los niveles de analfabetismo en los labradores del 90% al 70%, en los artesanos del 60% al 40% y en los terratenientes del 56% al 26%.⁴¹ Aunque la población rural era, en general, más analfabeta que la urbana, las mujeres como conjunto no estaban más alfabetizadas que los trabajadores de la construcción y los trabajadores rurales.⁴²

Por otro lado, la creencia popular de que Inglaterra, por ser una isla, era ajena a la mayoría de acontecimientos del resto de Europa, es errónea. Las islas británicas vivieron el periodo histórico conocido como “Renacimiento” de una manera diferente a los demás reinos del continente debido al desarrollo tardío de su propio renacimiento literario, a la presencia de una mujer en el trono que triunfa en los mares en pro de su política imperialista y a un pueblo que se enamora de su propia lengua.⁴³

No obstante, la presencia femenina en la escena se daba detrás de las bambalinas de manera muy amplia. Las investigaciones de la Profesora Korda han concluido que la labor de las mujeres en el suministro y fabricación de vestuarios, utilería y comestibles, así como en la inversión de su herencia en la escena londinense fue clave para el desarrollo del teatro profesional.⁴⁴ Y estas mujeres, esposas, hijas, hermanas y viudas de los hombres del teatro, brindaron, no solo un apoyo fundamental a nivel creativo, artesanal, comercial y financiero, sino que incluso suplieron la figura

39. Woolf, *Una habitación propia*, 40.

40. David Cressi, “Levels of Illiteracy in England, 1530-1730”, *The Historical Journal*, 20, No. 1 (Marzo, 1977): 9, <http://www.jstor.org/stable/2638587> [Mi traducción].

41. Cressi, “Levels of Illiteracy”, 18.

42. Cressi, “Levels of Illiteracy”, 9.

43. Azofeifa, *Literatura Occidental*, 206.

44. Natasha Korda, *Labors Lost Women's Works and the Early Modern of English Stage* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2011). [Mi traducción].

masculina, al quedar viudas o huérfanas, y fueron capaces de llevar las riendas de su propio teatro.⁴⁵

Tendría que ser hasta finales del año 1660, la Restauración de Carlos II, que una mujer, Anne Marshall (o Mrs Eastland), interpretara el protagónico femenino de Otelo en un espectáculo de una compañía comercial.⁴⁶ Lo cual lleva a plantearse lo irónico que resulta la ausencia de mujeres en la escena profesional de Londres mientras una mujer gobernaba y construía el gran Imperio Británico desde el palacio de Richmond en pleno siglo XVI.

1.2. La Producción Shakesperiana

A la muerte de Shakespeare, solo 16 de sus obras dramáticas se habían editado ... Ninguna de estas ediciones lo fue con el consentimiento de Shakespeare, sino trabajo de los editores piratas que se movían en torno de los autores teatrales, de copias tomadas al oído durante la representación y plagadas de yerros ... John Heminge y Henry Condell, remediaron en gran parte el inconveniente de aquellas ediciones fraudulentas, donde incluyeron todas las obras dramáticas del gran poeta, o a lo menos, cuantas pudieron agenciarse o reputaron de su pluma.⁴⁷

La mayoría de autores enumeran 37 obras dramáticas, 6 obras líricas y 154 sonetos. Las dramáticas se componen principalmente de 3 géneros: tragedias, comedias y el género inglés por excelencia, desarrollado durante el renacimiento literario, el drama histórico⁴⁸.

Sin embargo, la duda en torno al total de obras escritas por el dramaturgo proveniente de Stratford se mantiene hasta el día de hoy. Incluso se ha encontrado evidencia de su pluma en dramas de otros autores, pues la colaboración para escribir “libretos a varias manos era más común de lo que se pensaba”⁴⁹, debido a la velocidad con que el público Isabelino pedía nuevas representaciones en los escenarios londinenses. Estas colaboraciones, dice BBC Mundo, se daban según la especialidad de cada dramaturgo en escenas cómicas, soliloquios, escenas trágicas o algunas de acción; sumado a las variaciones constantes que se hacían a los escritos según lo que exigiera cada función, ha dificultado enormemente la conservación y estudio unívoco de los dramas de la época.

45. Callan Davies, “Engendering Before Shakespeare: Women and Early English Playhouse Ownership”, *Before Shakespeare: The Beginnings of London Commercial Theatre, 1565 – 1595*. Diciembre 10 de 2018, <https://beforeshakespeare.com/2018/12/10/engendering-before-shakespeare-women-and-early-english-playhouse-ownership/> [Mi traducción].

46. Elizabeth Howe, *The First English Actresses: Women and Drama, 1660-1700* (New York: Cambridge University Press, 1992), 24.

47. Astrana Marín, “Introducción”, 14 – 15.

48. Azofeifa, *Literatura Universal*, 208.

49. BBC Mundo, “Christopher Marlowe, el misterioso escritor”.

Pese a todo lo anterior, los académicos dedicados al estudio sobre Shakespeare en todo el mundo, en especial en Cambridge y Oxford, han desarrollado ciertas técnicas para analizar los textos conservados de los siglos XVI y XVII, concluyendo que la pluma del bardo se halla en *La Tragedia Española y Eduardo III* de Thomas Kyd⁵⁰, en *Los dos nobles primos* de John Fletcher, con quien coescribió *Enrique VIII y Doble Falsedad*⁵¹, obra que se especula está inspirada en la primera parte del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra⁵², conocida también como *La Historia de Cardenio* o simplemente *Cardenio*.

En el libro de contabilidad del tesorero del rey Jacobo I de Inglaterra (1566-1625) hay dos entradas que hacen referencia a una obra de teatro titulada Cardenio o Cardenna ... [representada] en mayo y julio de 1613, por una compañía teatral identificada como la de William Shakespeare.⁵³

Y aunque suene quimérico que un dramaturgo inglés que hablaba “poco latín y menos griego”⁵⁴ haya llegado a leer una novela española publicada en 1605, mientras él mismo escribía y representaba en Londres sus propios dramas, las probabilidades aumentan considerablemente al aclarar que *El Quijote* fue traducido al inglés sólo siete años después de su lanzamiento, en 1612, por Thomas Shelton⁵⁵.

Otro documento histórico respalda esta teoría, y es el Registro de Impresores y Libreros de 1653, donde Humphrey Mosley escribió “La historia de Cardenio, por el Sr. Fletcher y Shakespeare”⁵⁶. Aunque este registro aumenta la duda sobre la obra en sí, afirma que fue escrita y representada, pero ¿es *Doble Falsedad* la adaptación inspirada en Cervantes o existía un drama llamado *Cardenio* que aún no ha sido hallado?

La dramaturgia atribuida a William Shakespeare ha sido traducida a más de 100 idiomas, incluidos Klingon, Esperanto e Interlingua⁵⁷, siendo las obras más traducidas *Macbeth*, *Romeo y*

50. BBC Mundo, “Christopher Marlowe, el misterioso escritor”.

51. William Márquez, “La obra perdida de Shakespeare "inspirada" en el Quijote de Cervantes”, *BBC Mundo*, 21 de abril de 2016, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/04/160328_shakespeare_cervantes_400_aniversario_lectura_quijote_wb

52. Cuya primera traducción al inglés fue publicada en 1612 por Thomas Shelton. Márquez, “La obra perdida de Shakespeare”.

53. Márquez, “La obra perdida de Shakespeare”.

54. Thomas Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke* (Urbana: University of Illinois Press, 1944), 23.

55. Márquez, “La obra perdida de Shakespeare”.

56. Márquez, “La obra perdida de Shakespeare”.

57. Laura Estill y Eric Johnson, “Fun international facts about Shakespeare”, *British Council*, 19 de marzo de 2015, <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/fun-international-facts-about-shakespeare> [Mi traducción].

Julieta y *El Mercader de Venecia*⁵⁸. Las tragedias y algunas comedias son traducidas, escenificadas, adaptadas y llevadas al cine más frecuentemente, por su facilidad de ser separadas de su contexto cultural nativo, cosa que no ocurre con los dramas históricos, poco representados fuera de Gran Bretaña. En India, por ejemplo, *Hamlet* y *El Mercader de Venecia* han sido traducidos más de cincuenta veces y *La Comedia de las Equivocaciones* tiene más de treinta versiones en diferentes idiomas en el mismo país⁵⁹.

La universalidad de esta obra obedece a una sola razón: Shakespeare nos enseñó a entender la naturaleza humana⁶⁰ y entendió que aunque los tiempos cambien, el comportamiento humano, con todos sus matices, se sigue repitiendo. Prueba de ello es que sus obras suceden en Europa, África y Oriente Medio, en 12 países diferentes, incluso en lugares completamente ficticiales⁶¹, pero dejando de lado la locación, las pasiones humanas que permiten el desarrollo de la acción son las mismas.

1.3. Las Comedias Shakesperianas

La mayoría de las ediciones que compilan las obras completas del famoso dramaturgo inglés, mencionan entre doce y dieciséis comedias, sin embargo, lo mejor será regirse por la clasificación del *First Folio* - misma vertida por la edición de Aguilar - y contar catorce.⁶²

De estas catorce, se toman seis, eligiendo aquellas en que aparecen personajes femeninos de carácter más fuerte o de personalidad dominante. Tres de mujeres protagonistas con férreas determinaciones: *La Doma de la Bravía*, *Mucho Ruido y Pocas Nueces* y *Medida por Medida*; y tres en que una mujer se traviste para lograr un objetivo difícil de alcanzar bajo la apariencia femenina: *El Mercader de Venecia*, *A Vuestro Gusto* y *Noche de Epifanía*. Pese a que *Los Dos*

Klingon es una lengua alienígena del Universo ficcional de Star Trek e Interlingua es una lengua artificial internacional creada en 1951 por lingüistas profesionales como idioma auxiliar en las comunicaciones internacionales.

58. Estill y Johnson, "Fun international facts about Shakespeare".

59. Alexa Alice Joubin, "Shakespeare and Translation: Excerpt", *Global Shakespeares. LIT – MIT*, febrero 7 de 2012, <https://globalshakespeares.mit.edu/extra/shakespeare-and-translation-excerpt/> [Mi traducción].

60. Bloom, *Shakespeare The Invention of the Human*, 2.

61. Estill y Johnson, "Fun international facts about Shakespeare".

62. "Tragedies, Comedies and Histories. List of Shakespeare's plays by genre", Royal Shakespeare Company, acceso el 10 de Febrero de 2021, <https://www.rsc.org.uk/shakespeares-plays/tragedies-comedies-histories> [Mi traducción]. A buen fin no hay mal principio, A vuestro gusto, La comedia de las equivocaciones, Trabajos de amor perdidos, Medida por Medida, El mercader de Venecia, Las alegres casadas de Windsor, Sueño de una noche de verano, Mucho ruido y pocas nueces, La doma de la bravía, La tempestad, Noche de epifanía, Los dos hidalgos de Verona, Cuento de Invierno.

Hidalgos de Verona y *Cymbelino* presentan mujeres disfrazadas de hombre, no se incluyen en este análisis pues las protagonistas usan el mecanismo para sacar a la luz el engaño del que han sido víctimas a manos de un hombre con el cual existía una relación romántica, previa al inicio de la obra. Mientras que *Las Alegres Casadas de Windsor* tampoco es tomada en cuenta, pese a las dos mujeres de carácter dominante que la protagonizan, debido a la dupla madre e hija en escena, suceso excepcional en la obra Shakesperiana, como se comentará en el capítulo 2.

Aplicando el test de Bechdel/Wallace⁶³ a las seis obras, es evidente que, aunque todas tienen de tres a cuatro personajes femeninos, cada una de ellas tiene nombre y algunas conversan entre sí, su tema de conversación va siempre encaminado a algún hombre, presente o ausente en la escena. Con excepción de dos breves pasajes en *El Mercader de Venecia* y un fragmento de escena en *A Vuestro Gusto*.

En *El Mercader de Venecia*, Porcia y Nerissa, ama y criada, son bastante cercanas, tienen un alto nivel de confianza debido a los muchos años de servicio, además que Nerissa es la única confidente de Porcia pues sus padres ya han muerto. En el Acto I, escena II, estas dos mujeres conversan en una habitación de la casa de Porcia y esta se queja de la fatiga que le causa el mundo, a lo que su criada reclama que “a los que la hartura da indigestiones están tan enfermos como los que el vacío les hace morir de hambre” (WS-I, 1157). Responde entonces el ama que es más fácil decir que hacer, puesto que para ella es sencillo dar consejo mas no seguirlo. Luego de estas cinco réplicas donde pronuncian máximas indiscutibles sobre la felicidad, el bienestar, la sabiduría, las posesiones y las decisiones, pasan a comentar los pretendientes que vienen buscando la mano de la rica heredera Porcia. El siguiente pasaje en que estas dos mujeres conversan sobre temas profundos de la vida es en el Acto V, volviendo de su gran misión para salvar a Antonio, el mercader. Porcia ha dejado su casa bajo el cuidado de Lorenzo y Jessica, conocidos de su esposo, y regresa protegida por la noche y acompañada de su fiel doncella, para encontrar que hay música en la casa y la luz de su aposento está encendida; discuten entonces sobre cómo las circunstancias pueden hacer que las cosas parezcan grandiosas o viles, metaforizando su lugar como dueña de casa con el de los encargados que la reemplazan, la luz de la luna con la de una antorcha y el canto de la alondra con el del cuervo. En siete réplicas concluyen “¡Cuántas cosas deben su verdadera perfección a sus alabanzas legítimas, a la oportunidad de las circunstancias!” (WS-I, 1197). Tanto la presentación de estos personajes, como un momento cercano a su cierre en la obra, dejan ver la

63. BBC Mundo, “Oscar 2018: qué es el test de Bechdel”.

facilidad y riqueza del lenguaje con que reflexionan sobre la vida misma.

Ahora bien, respecto a *A Vuestro Gusto*, se trata del Acto I, escena III. Finalizando la escena, luego que el Duque Federico, usurpador de los dominios de su hermano, sentencia el destierro de su sobrina Rosalinda, Celia, la hija del duque usurpador y prima de la recién desterrada, decide huir junto a su adorada pariente. En 15 réplicas, las dos jóvenes planean cómo escabullirse del palacio, disfrazadas bajo vestidos pobres, la una de moza de bethleem y la otra de doncella, llevando consigo sus alhajas y riquezas, partiendo “contentas, no al destierro, sino a la libertad”.⁶⁴

El resto de los personajes femeninos, incluso los más dominantes como Catalina (*La Doma de la Bravía*), Beatriz (*Mucho Ruido y Pocas Nueces*) y Olivia (*Noche de Epifanía*), o la más fiel a sus convicciones, Isabela (*Medida por Medida*) no llegan a sostener conversaciones con otras mujeres sobre tema diferente a un hombre; de hecho, Isabela sólo habla con otras mujeres en 4 ocasiones, una de ellas fuera de escena y las otras tres suman apenas 12 réplicas. En una obra de cinco actos, donde Isabela es una de las protagonistas, con 129 réplicas, y alrededor de la cual gira toda la acción.

Se encuentra también que algunos de estos personajes femeninos jamás llegan a cruzar palabra alguna con sus congéneres, como es el caso de Julieta (*Medida por Medida*), Audrey (*A Vuestro Gusto*) o Febe, de la misma obra, quien conversa con Rosalinda únicamente bajo el disfraz de Ganímedes. Por otro lado, Jessica (*El Mercader de Venecia*) y Francisca (*Medida por Medida*) dialogan con otra mujer en una única conversación que no supera las cinco réplicas. Ante estas observaciones surge la pregunta sobre la voz dada a los personajes femeninos, porque, acaso ¿no han sido siempre tildadas las mujeres de hablar en exceso? O acaso, en tiempos de Shakespeare, ¿hablaban tan poco las mujeres entre ellas sobre algo más que un hombre?

64. Shakespeare, *Obras Completas II*, (Madrid: Aguilar, 1974), 76. (en adelante citado como WS-II).

Capítulo 2

Los Personajes Femeninos en Shakespeare

2.1. Características de los Personajes Femeninos Seleccionados

Siguiendo la clasificación establecida en la Introducción, se hallan tres grupos de mujeres, siendo el primero el de las que carecen de posición social y poder económico, el segundo el de aquellas que tienen posición social o poder económico, y el tercero el de las mujeres que tienen tanto posición social como poder económico. Para resumir, se llamarán clase baja, media y alta, respectivamente.

2.1.1. Clase Baja

En este nivel se encuentran aquellas mujeres que, estando desprovistas de posición social y de poder económico, se hallan al servicio de una dama de clase alta, como Nerissa (*El Mercader de Venecia*) y María (*Noche de Epifanía*), llamadas *Lady in Waiting*, en inglés, o la conocida Dama de Compañía en el mundo de habla hispana.

María es presentada como una mujer sumamente ingeniosa, elogiada por sir Andrés y sir Tobías, llegando a ser comparada con Penthesilea (WS-II, 139), reina de las amazonas famosa por su valentía y sabiduría. Se alía a lo largo de la obra con estos dos caballeros para jugar una pesada broma a Malvolio, el intendente de su ama, con lo cual demuestra gran libertad y autonomía para explotar sus capacidades y ejecutar sus decisiones. Su primera aparición ocurre en la tercera escena del primer acto, donde expresa sin temores ni miramientos, sus pensamientos y juicios, reprende al familiar de su ama y rechaza los ‘galanteos’ de Sir Andrés por medio de mofas. Al finalizar la obra se comenta que Sir Andrés, antiguo pretendiente de Olivia, se le ha ofrecido en matrimonio como recompensa por su ingenio y complicidad. Suceso que hace pensar en la libre decisión de esta dama de compañía para elegir su esposo, llegando a enlazarse incluso con un Lord que “goza de tres mil ducados al año ... toca el violonchelo, habla tres o cuatro idiomas, y ha recibido todos los dones posibles de la Naturaleza” (WS-II, 123) como Sir Andrés.

Por otro lado, Nerissa, presente desde la segunda escena, protagoniza con su ama Porcia dos de los momentos en que dos mujeres, con nombres propios, hablan entre sí sobre algo más que un hombre. Es decir, hacen que esta obra supere el test de Bechdel/Wallace. La ausencia de

posición social que conservar o poder económico que heredar, le otorga cierta independencia para elegir a su esposo, o al menos para poner sus propios parámetros, acogiéndose a la suerte de su ama para desposar al amigo de Bassanio, si este tiene éxito con los cofres. Una vez unida en matrimonio con Graciano, se atreve a jugar los mismos juegos que Porcia, disfrazándose de hombre y tendiendo la misma trampa del anillo a su marido, tal como su señora lo hace. Se observa, sin embargo, que la libertad de su doble carencia está supeditada a las limitaciones de su ama, congruente con la situación de María, quien ostenta la misma autonomía que la condesa Olivia.

En términos generales, existe un desarraigo en estos personajes (María y Nerissa), lo que quizá marque la diferencia en su libertad de expresión, pues “en las dictaduras, los camareros pueden permitirse muchas cosas que a los clientes les están vedadas”.⁶⁵ Ellas, al igual que los bufones, pueden opinar y elegir a su antojo, ya que no deben conservar un estatus como sus amas. En su carencia, no están sujetas más que a la necesidad, en medio de la cual, sus voces, al no tener voto realmente, no son vistas como amenaza y, en medio de las bromas y los diálogos triviales, se atreven a aquello que los que están sujetos a la identidad misma de su estatus, no pueden.

Estos personajes conjugan la nulidad del género femenino en la era Isabelina, tal como sucede en las Traquinias de Sófocles, cuando Deyanira reconoce la sabiduría en el discurso de la Nodriz, quien pese a ser esclava “ha hecho un razonamiento digno de hombres libres”⁶⁶; con la nulidad del desposeído, precisamente su posición socioeconómica, como ocurre con los pastores en Edipo Rey, quienes lo único que poseen es el conocimiento para aclarar la identidad de Edipo⁶⁷.

2.1.2. Clase Media

Del grupo de obras seleccionadas para esta investigación, se corresponden con esta clase cuatro personajes de tres obras distintas, Jessica de *El Mercader de Venecia*, Viola de *Noche de Epifanía* e Isabela y Mariana de *Medida por Medida*. Aunque esta clasificación que viven es una ilusión pues, a fin de cuentas, ninguna posee nada; pese a que por vía paterna tienen comodidad económica (Jessica) o social (Viola, Isabela y Mariana), pero no pudiendo hacer uso de ningún beneficio al inicio de la obra, en el desarrollo de la acción se irán apropiando de lo que por herencia, vocación o justicia les corresponde.

En el caso de Jessica, se trata de una joven judía – porque su padre lo es – quien,

65. Imre Kertész, *La lengua exiliada* (Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.S., 2007), 88-89.

66. Sófocles, *Las Traquinias*, v. 62 – 63.

67. Sófocles, *Edipo Rey*, v. 1110 – 1187.

constantemente avergonzada de la avaricia de su progenitor y cansada de vivir bajo su yugo, al enamorarse de un cristiano decide huir del infierno que tiene por hogar (WS-I, 1167). Aunque su aparición es un poco más tardía (Acto II, escena III) – respecto a los demás personajes aquí analizados – es una de las 3 mujeres (junto a Blanca y Celia) que rompe el vínculo paterno para elegir libremente, no sólo escapando, sino llevando consigo oro y joyas que le garantizan un sustento, o bien podría decirse que se asegura de llevar su dote. Posee sólo recursos económicos a través de su padre, pues no perteneciendo a la nobleza y siendo judíos en Venecia, son más bien considerados paganos y vistos desdeñosamente. Ha elegido ella misma a su esposo y, sabiéndolo cristiano, se anticipa a la negativa de su padre y adopta las ropas masculinas para pasar desapercibida en su fuga (WS-I, 1168). Sin que ella llegue a saberlo es difamada, con rumores de derroche, despilfarro y otras acciones “inmorales”, ante los cuales Shylock se preocupa por el oro mas no por su hija (WS-I, 1177). Sin embargo, este desprestigio se ve compensado con el castigo a la avaricia del judío y la generosidad de Antonio – orquestado todo por Porcia bajo el disfraz de abogado – en que la restituyen como heredera de la fortuna de su padre (WS-I, 1193). No teniendo posición social qué cuidar, se atreve a decidir por sí misma, asumiendo las consecuencias que dicha decisión conlleva, pero tomando las precauciones de mantener una posición económica equivalente.

Viola, al contrario que Jessica, tiene posición social mas carece de poder económico, por cuanto ha perdido todo en un naufragio. Creyéndose sola en el mundo, decide vestirse como mozo y emplearse en la corte del Duque Orsino bajo el nombre de Cesario. Presente desde la segunda escena del primer acto, cuenta su tragedia en la cual cree haber perdido al único pariente que tenía, su amado hermano Sebastián. Ante su situación, en vez de mostrarse temerosa, se adapta fácilmente, eligiendo el camino que le permita valerse por sí misma sin mayor inconveniente, el camino del hombre. Una vez en este rol, gana rápidamente la confianza del Duque, sus elogios y su fascinación por ese “algo de mujer” (WS-II, 127) que posee. Pasando casi los cinco actos de la obra vestida como Cesario, es pretendida por la condesa Olivia, retada a duelo por la envidia de Sir Andrés y se vuelve la confidente del Duque, demostrando cuán apreciados son los logros de su ingenio y lealtad bajo el traje masculino. Al final del acto quinto, al revelarse su identidad, se reivindica su posición social por medio de la palabra del Duque Orsino (WS-II, 166), quien conocía a la familia de Viola; así, la suerte le sonríe a la joven por todo su esfuerzo, recuperando su identidad, a su hermano, su posición social y ganando un esposo que corresponde su amor.

Isabela, una mujer joven a punto de consagrarse a la vida religiosa, hija de un nobilísimo padre (WS-II, 444) aparece por primera vez en la escena 4 del primer acto, en la cual ve interrumpida su estancia en el convento para ir en auxilio de su hermano Claudio, único pariente que aparece en la obra, quien acaba de ser condenado a muerte. Es él quien elogia su habilidad con la palabra y su capacidad de persuasión (WS-II, 440), misma que confirma Angelo – autoridad encargada del ducado de Viena – cuando Isabela intenta interceder por la vida de su hermano (WS-II, 452), llegando a llamarla sabia (WS-II, 455). En medio de esta misión, se ve rodeada de insinuaciones por parte de Angelo, las cuales podrían calificarse de cínicas, si se tiene en cuenta que esta autoridad acaba de condenar a un hombre por mantener relaciones sexuales premaritales con su prometida y ahora él mismo realiza igual tipo de propuesta a una novicia, a cambio de la vida de su hermano. De Isabela es mencionado un padre que era noble, mas no hay poder económico, sólo le queda la posición que podría adquirir a través de la vida religiosa, por ende, encaja perfectamente en esta categoría de ilusión o de aquello que se conseguiría, pero aún no se posee. Lo único que ella realmente tiene es su determinación y férrea creencia en sus principios, los cuales no traiciona, aún bajo la persuasión de su propio hermano; prefiriendo ofrecer incluso su vida antes que su honor. Sin embargo, no pudiendo denunciar el acoso y chantaje del cual es víctima, en el tercer acto ve la oportunidad de salvar a su hermano sin manchar su honra, aun ayudando a otra mujer que ha sido ofendida por Angelo, Mariana. Pese al éxito de la estrategia de estas dos mujeres – guiadas por el Duque bajo el disfraz de Fraile – Angelo falta a su palabra y da la orden de ejecutar al hermano de Isabela. En este punto, ella demuestra una vez más el respeto a sus principios, implorando por la vida de Angelo ante el Duque, en solidaridad con Mariana. Esta novicia no teme abogar en pro de la misericordia, aun contra sus intereses, demostrando su fortaleza e integridad, pues aquellos a quienes se enfrenta están protegidos por el poder social y político, pero ella sólo se tiene a sí misma.

El cuarto personaje de esta categoría es Mariana, la antigua prometida de Angelo, a quien él dejó plantada en el altar cuando ella no pudo pagar la dote que se había pactado (WS-II, 481). Pese a su breve presencia en la obra – es el personaje femenino de este análisis que más tardíamente aparece (Acto IV, escena I) – no pasa desapercibida debido a su participación tan activa en el quinto acto. Su posición social es también una ilusión, pues, aunque hermana de un militar ilustre y noble, perdió tanto al hermano como la fortuna en un naufragio, quedando desprotegida económicamente, además la cancelación del compromiso con Angelo en el pasado, la privó de recuperar estos

privilegios. Siguiendo el consejo del Duque/Fraile, se atreve a entregarse físicamente a su antiguo prometido en lugar de Isabela, ayudando a esta última a cumplir el acuerdo para salvar a Claudio, con el plan de obligar a Angelo a cumplir la promesa nupcial a la cual faltó años atrás. Es precisamente en la audiencia del último acto donde demuestra su habilidad con las palabras para exponer su caso, rogar justicia e implorar clemencia; es una mujer que no se rinde y en su desesperación no teme continuar su discurso ante las autoridades de la ciudad, hasta finalmente lograr su cometido.

Al igual que la categoría anterior, la carencia de seguridad de los personajes enmarcados en la *Clase Media*, los lleva a arriesgar aquella posición que aparentemente poseen, en pro de adquirir autonomía y una condición real. Es decir, la lucha de estos personajes se da por ejercer su poder económico o su posición social, por ellas mismas. Y, a excepción de Isabela, es claro que lo consiguen; aun cuando queda la duda si la novicia continúa su camino religioso o toma la mano del Duque, se podría afirmar que gozaría de una buena condición social al final de la obra.

2.1.3. Clase Alta

En esta categoría se ubican los personajes a quienes la providencia les ha otorgado tanto beneficios económicos como sociales; por ejemplo, las hermanas Bautista de *La Doma de la Bravía*, las primas Hero y Beatriz de *Mucho Ruido y Pocas Nueces*, las primas Rosalinda y Celia de *A Vuestro Gusto*, Porcia de *El Mercader de Venecia* y la Condesa Olivia de *Noche de Epifanía*.

Catalina Minola, de *La Doma de la Bravía*, aparece en la primera escena del primer acto junto a su hermana Blanca, creando inmediatamente la oposición de temperamentos, con 4 réplicas la primera y 1 sola la segunda, en la cual afirma someterse a la voluntad de su padre. Catalina es irritable, orgullosa y vanidosa, tolera muy poco la mofa constante que se hace de ella, debido a la rudeza de su trato y la agilidad de palabras con que responde de manera descortés a las comparaciones con su hermana. Gremio y Hortensio, pretendientes de Blanca, e incluso Lucencio y su criado Tranio (recién llegados a Padua) comparan constantemente a Catalina con la mujer del diablo, la tildan de maldita, voluntariosa, de tener mala lengua y de bravía, de donde proviene el título de la comedia (WS-I, 1104 – 1106, 1109, 1115, 1126). Reta constantemente el ideal de obediencia, timidez, amabilidad, dulzura y silencio que son buscados en una esposa (WS-I, 1103); pues ella, por el contrario, no teme enfrentarse en discusiones con los hombres, no teme expresar lo que siente y lo que piensa. Y, pese a todo lo acaecido junto a Petruccio después de la boda,

cuando él cree tenerla ya ‘domada’, Catalina sigue pidiendo ser escuchada:

CATALINA: Sabed, señor, si puedo tener la libertad de hablar, y quiero hablar, que no soy una niña, una criatura. Personas más encoquetadas que vos han soportado mi manera de ser; y si no queréis escucharlo, es mejor que os tapéis los oídos. Mi lengua dice la cólera de mi corazón; de otro modo, si la reprimiese, mi pecho estallarí, y antes que suceda, quiero ser libre y hablar como me plazca. (WS-I, 1136)

Y es comprensible que una mujer no sumisa sea tildada como un ser demoníaco, pues los hombres Isabelinos percibían a las mujeres poderosas como antinaturales y malvadas (evil en inglés),⁶⁸ por culpa de los preceptos puritanos tan arraigados en el pueblo inglés, heredados quizá del ideal griego, por medio de las tradiciones romanas que ayudaron a formar el pensamiento Isabelino, como por ejemplo, cuando Sófocles puso en su *Áyax* que el silencio era un adorno para las mujeres⁶⁹ o Eurípides escribió que lo más hermoso de una mujer es el silencio y la permanencia tranquila dentro de la casa.⁷⁰

Por otro lado, Blanca, inicialmente callada, dulce y obediente con su padre y hermana (pese a los maltratos físicos y verbales que ésta le propina) (WS-I, 1112 – 1113), una vez a solas con Lucencio u Hortensio, sus pretendientes, se muestra desenvuelta y arriesgada con las palabras, permitiéndose más libertad de expresión para aceptar a un candidato y rechazar a otro de manera elocuente (Acto III, escena I), en un lenguaje elaborado, tan característico del renacimiento inglés⁷¹. Así mismo, sorprende la elección definitiva de esposo por parte de Blanca, casándose a escondidas y, una vez casada, tomando más autonomía para intervenir en las conversaciones de los hombres, defenderse de la solicitud de obediencia absoluta de su esposo, e incluso reprender a su hermana por caer en esa conducta:

BLANCA: [A *Gremio*] ¿La frente? Un hombre de réplica pronta os la adornaría con cuernos.

VICENCIO: ¡Bien por la recién casada! ¿Es que eso os ha despertado?

BLANCA: Sí, pero sin causarme miedo. Por consiguiente, vuelvo a dormir.

[...]

BLANCA: [A *Catalina*] ¡Qué vergüenza! ¿Cómo llamáis a esta obediencia insensata?

68. Tessy Lommel, “The Female Characters in Shakespeare’s Comedies” (Candidat professeur d’anglais tesis, Lycée Technique d’Esch-sur-Alzette, 2012), 27. [Mi traducción].

69. Sófocles, *Áyax*, v. 294.

70. Eurípides, *Los Heráclidas*, v. 476 – 477.

71. La influencia del mundo clásico en el “Renacimiento” es indiscutible. Por tal razón, en Inglaterra, centrándose el movimiento humanista en la literatura, la enseñanza de la Retórica era crucial en los primeros años de estudio de los niños que asistieran a las escuelas. Así, “el arte retórica y los discursos retóricos serán una constante en las obras de Shakespeare y pueden ser interpretados en muchos casos como el elemento del que parte la acción dramática”. Iván Martín Cerezo, “La Retórica Cultural y los discursos en las obras literarias: El mercader de Venecia de William Shakespeare”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 1 (2017): 123.

LUCENCIO: ¡Quisiera que vuestra obediencia pecara de esa insensatez! La dignidad de la vuestra, querida Blanca, me cuesta cien coronas desde la cena.

BLANCA: Más insensato habéis sido vos por apostar sobre mi obediencia. (WS-I, 1146 – 1148)

Estas características opuestas entre los dos personajes principales, se dan de manera muy similar en *Mucho Ruido y Pocas Nueces*, pues Beatriz y Hero, primas, están presentes desde el inicio mismo de la obra. Ostentando – en esa primera escena – 17 réplicas la primera, contra 1 sola de la segunda. Nuevamente vemos a una mujer que se involucra en las conversaciones masculinas, pero en este caso, no es comparada constantemente con el diablo, debido a que Beatriz no cae en la irritabilidad, pues ella es “una extraordinaria mezcla de alegría y amargura”,⁷² toma todo más bien a juego, un juego constante de palabras, en el cual critica las características exigidas en una esposa, con las cuales no está de acuerdo ni planea seguirlas.

BEATRIZ: [Provista de esposo] No será en tanto Dios no haga a los hombres de otra sustancia distinta a la tierra. ¿No es desesperante para una mujer el verse dominada por un puñado de polvo valiente y tener que rendir cuentas de su vida a un montón de cieno petulante? (WS-II, 18)

El tono retador se da principalmente con Benedicto, pero en este caso, se trata de un cortejo mutuo en que ambos son tan orgullosos que no van a aceptar públicamente su enamoramiento. Claro está que el aire de la comedia es más grácil que *La Doma* y Beatriz debe más obediencia a sí misma que a un otro, pues siendo huérfana, su tío (padre de Hero) no ejerce la misma autoridad sobre ella que Bautista sobre Catalina. De hecho, ella alardea un poco esta autonomía sobre Hero: “El deber de mi prima es hacer una reverencia y decir ‘como os guste, padre’” (WS-II, 18).

Sin embargo, esta Hero sumisa y obediente como Blanca, al verse difamada en la primera escena del Acto IV, sigue el consejo del fraile, aún sin contar con el apoyo de su padre, para fingir su muerte y desenmascarar al infame que lanzó la calumnia. Nuevamente se presenta un acto de rebeldía a la orden paterna, alentado en este caso por el religioso, con el fin de que su voz sea tenida en cuenta. Y al igual que Jessica, se verá restituida su honra al final de la obra, pese al repudio paterno, retornando a la posición social y al poder económico que poseía al inicio, incluso reconciliándose con su padre, tal como sucede con Blanca.

Siguiendo el orden de la dupla de familiares en un mismo nivel social, Rosalinda y su prima Celia (*A Vuestro Gusto*) aparecen en la segunda escena del Acto I donde interactúan principalmente a través de Touchstone, el bufón; ya en la escena III, Rosalinda es desterrada por su tío el duque Federico, ante lo cual ambas mujeres exigen saber el motivo de semejante sentencia, enfrentándolo

72. Bloom, *Shakespeare The Invention of the Human*, 197.

como autoridad civil y como pariente. Rosalinda se ve obligada entonces a cumplir el castigo, pero Celia, más de acción que de palabra, se encamina inmediatamente con ella. Celia es la tercera mujer de este análisis que rompe el vínculo paterno y pese a los sucesos vividos durante los cinco actos, al final recibe de vuelta los privilegios de los cuales gozaba en la corte. Ella también recurre al disfraz, mas no al travestismo, para facilitar la huida; el cambio en este caso es social y económico, encubriéndose en las ropas de una humilde pastora que viaja por el bosque junto a Ganímedes, o mejor sería decir, Rosalinda disfrazada. Junto a su prima protagoniza la última escena mencionada en este estudio que supera el test de Bechdel, planeando la huida, abandonando a su injusto padre, buscando la libertad (WS-II, 76), apoyando a su pariente y amiga, buscando una vida para vivir por sí misma, aún a costa de su posición social y su poder económico.

Rosalinda, con 165 réplicas es el personaje femenino que más texto tiene en la dramaturgia Shakesperiana. Al igual que Viola pasa casi toda la obra bajo la indumentaria masculina, pero puede expresarse como ella misma mientras se halla a solas con su prima, por tanto, al contrario que la protagonista de *Noche de Epifanía*, no todo el tiempo que usa este atuendo representa ese papel. Rosalinda es hija de un duque, por ende, goza de posición social y poder económico; sin embargo, su padre ha sido desterrado y la corte usurpada por Federico, hermano del Duque, así que la joven queda prácticamente en condición de orfandad. Pese a la condena de su padre, ella misma permanece en la corte bajo la protección de su prima, hasta que Federico la condena al destierro sin causa aparente, por mera sospecha, por ser descendiente de su padre (WS-II, 75). En ese punto se empieza a ver la valentía y determinación del personaje, pues exige conocer la razón de su castigo e incluso defiende la inocencia de su progenitor. Ante el fracaso de obtener explicaciones o una sentencia más justa, asume su pena y, alentada por la audacia de su prima Celia, huye hacia el Bosque de Arden en busca del Duque. Para esta empresa, se disfraza como Ganímedes, un pastor que se adentra en la arboleda y empieza a ser el centro de un complejo juego de conquistas. Al igual que Viola, es cortejada por una dama que se engaña con las ropas masculinas, mientras se convierte en consejero de un pretendiente de Rosalinda, justo cuando no puede desembarazarse de Ganímedes para revelar su identidad y recibir el cortejo ella misma. Pese a las confusiones, logra sortear todas las situaciones y resolver felizmente las uniones que se dan al final de la obra, habiéndose convertido en consejera no solo de Orlando (su propio pretendiente), sino de la pastora que cortejaba a Ganímedes, del pretendiente de esta pastora y reencontrando a su padre, para terminar de vuelta en la corte, como hija del Duque, casada con su pretendiente y amado, junto a

una prima que también ha encontrado el amor romántico y como heredera del ducado. La joven valiente alcanza exitosamente sus objetivos gracias al respeto que le garantiza su atuendo, bajo el cual puede ocultar su temor e imponerse por la apariencia (WS-II, 76).

Porcia es otra de las damas nobles y acaudaladas que aparecen en este análisis, sin embargo, aunque es huérfana, está limitada a la voluntad de su padre para la elección de un esposo; así, al igual que los anteriores personajes femeninos, su posición social y poder económico no pueden ser disfrutados por ella hasta tanto la fortuna no le halle un marido que resuelva el acertijo dejado por su padre. Su aparición temprana en la obra da cuenta de la determinación y la manera en que se expresa sinceramente con su criada, además de superar el test de Bechdel, evidencia la existencia de una opinión propia, aunque obedezca la voluntad de su progenitor:

PORCIA: ... mi pequeña persona está fatigada de este gran mundo ... No puedo ni escoger a quien me agrada, ni rehusar a quien deteste ... Preferiría entregarme a una calavera con un hueso entre los dientes, que a cualquiera de esos dos ... Haré cualquier cosa, Nerissa, antes que consentir casarme con una esponja ... moriría tan casta como Diana antes que ser conquistada de otro modo que por el de la voluntad de mi padre. (WS-II, 1157, 1158)

Y la fortuna le sonrío, le permite casarse con aquel hombre que había conocido tiempo atrás, que se hacía merecedor de todos los elogios y quien arriesgó incluso lo que no poseía por llegar a ella. A partir de este momento, aunque deba suspender la celebración de sus nupcias, se vuelve la dueña de su casa y establece una relación aparentemente de igualdad con Bassanio, pues ambos actúan de mutuo acuerdo, respaldando las decisiones que el otro tome. Esta rica heredera emplea también el recurso del disfraz con el fin de salvar al amigo de su esposo, demostrando gran habilidad como oradora, característica del renacimiento inglés ya mencionada. Bajo el personaje de doctor en leyes venido de Padua recibe todo tipo de elogios que se discutirán en el apartado 2.3. de este documento, evidenciando la misma situación vivida por Viola y Rosalinda, que bajo el atuendo masculino se aprecian y halagan los talentos que no eran tenidos en cuenta con los vestidos femeninos.

El último personaje de esta clasificación es la condesa Olivia, una rica y noble heredera de Iliria, huérfana, sin más familiares conocidos que un tío quien permanece muy poco tiempo sobrio. Tras su aparición, que se da al final del primer acto, escena 5, expresa el duelo que ha decidido guardar por la muerte de su hermano, razón para no recibir a pretendiente alguno que ose acercarse, mismo motivo por el cual rechaza constantemente los cortejos del duque Orsino. También es hábil con el lenguaje, como se evidencia en los juegos de palabras creados con Viola (Cesario) al final del acto I, escenas primera y cuarta del acto III y en la conversación con el Duque en el acto V. Al

no deber obediencia a ningún hombre superior a ella en su casa – por el contrario, cuida, reprende y ordena a su tío sir Tobías (WS-II, 129, 158) – es ella misma quien pone sus propias reglas y quien decide cuándo romperlas. Precisamente la ruptura de su promesa de soltería se da para unirse en matrimonio con un criado, el mismo que traía los recados de cortejo del Duque; motivo para deducir gran autonomía de esta condesa quien decide cuándo, con quién y cómo casarse, sin prestar atención a la posición social ni al poder económico de su futuro cónyuge, sin darle relevancia a las opiniones de los demás habitantes del ducado, ni siquiera de su tío, quien insistía en emparentarla con sir Andrés su compañero de embriaguez. A Olivia también le sonrío la fortuna pues termina desposando a Sebastián (hermano de Viola) en vez de Cesario (Viola disfrazada), para descubrir finalmente que se ha unido a un noble en vez de un criado.

Este tercer grupo de mujeres, presentan más diferencias entre sí que los dos anteriores; si bien todas se arriesgan en mayor o menor medida para obtener cierta autonomía, las más osadas son aquellas que no obedecen a un padre, bien sea por su ausencia, como el caso de Beatriz u Olivia, o por el desacato total como Blanca, Hero o Celia.

2.2. Lo Masculino y lo Femenino en Shakespeare

Frente a la dualidad masculino – femenino, lo primero que llama la atención es que la mayoría de las mujeres de la obra Shakesperiana son huérfanas de madre, y sólo en 6 de los 37 dramas aparecen madre e hija en escena⁷³. Para el caso presente, las seis obras referidas presentan personajes femeninos que sólo tienen al padre (Catalina y Blanca, Jessica, Hero, Rosalinda y Celia) o están en la orfandad materna y paterna (Porcia, Beatriz, Olivia, Viola, Isabela).

De esta falencia resalta la variedad de caracteres, la entereza de ciertos personajes femeninos que, aunque no tienen madre, demuestran una fortaleza inquebrantable, llevando a cuestionarse de dónde pudieron haberla aprendido. Quizá Catalina tuvo una progenitora de quien aprendió a luchar por sus intenciones, pero esa lección no llegó a su hermana menor Blanca. ¿Tal vez Beatriz, siendo educada en la poesía, fue guiada por una madre que no temía participar activamente, presumiendo su intelecto, en las conversaciones masculinas? ¿Acaso Celia tuvo la influencia de una mujer que actuaba según sus creencias asumiendo las consecuencias sin dudarle

73. Julieta (La Tragedia de Romeo y Julieta), Catalina (La vida del Rey Enrique V), Diana (A buen fin no hay mal principio), Ana Page (Las alegres casadas de Windsor), Marina (Pericles, Príncipe de Tiro) y Perdita (Cuento de Invierno)

un instante? ¿O la madre de Isabela le enseñó a no ceder en sus principios sin importar quién le ordenase romperlos? Pero son solo suposiciones, pues las obras no mencionan cómo pudieron haber sido esas madres, abuelas, tías, nodrizas o demás influencias femeninas. Por ende, estas mujeres están sometidas al dominio de un hombre, bien sea el padre, el esposo, o librarse del padre para pasar a obedecer al esposo, aún si esta figura ya no está presente, tal como aparece en *El Mercader de Venecia*:

PORCIA: No puedo ni escoger a quien me agrada, ni rehusar a quien deteste: de tal modo está doblegada la voluntad de una hija viviente por la voluntad de un padre muerto. ¿No es duro, Nerissa, que no pueda ni escoger ni rehusar a nadie?
(WS-I, 1157)

En lo que respecta a Nerissa o María no hay información suficiente, no aparece pariente alguno en escena ni mención sobre una madre, padre, hermanos o similares, lo cual lleva a creer que la ausencia de familia de los subordinados evidencia que no importan su origen ni sus vínculos, sino que cumplan su función de servidumbre.

Shakespeare y algunos de sus colegas contemporáneos se cuestionaban sobre las mujeres, su naturaleza, la actitud de los hombres hacia ellas, los estereotipos que la sociedad les imponía,⁷⁴ y emplearon un dispositivo bastante interesante para plantear esta pregunta: el disfraz. El mecanismo del disfraz ha sido ampliamente usado en la comedia europea para crear malos entendidos, intriga y confusión; Shakespeare lo usa en seis comedias para travestir a sus personajes. En *Las Alegres Casadas de Windsor* es Falstaff quien se oculta bajo los ropajes femeninos para visitar a la señora Ford, pero en las otras cinco obras es una mujer – o varias mujeres - quien adopta el atuendo masculino para hacer aquello que no podría ordinariamente. Además de *El Mercader*, *A Vuestro Gusto* y *Noche de Epifanía*, analizadas en este documento, *Los dos Hidalgos de Verona* y *Cymbelino*, completan el quinteto de comedias que emplean este dispositivo.

Lo interesante de este mecanismo es la ruptura del estereotipo social, pues las mujeres, como se mencionó en el capítulo 1, estaban vetadas de la escena profesional, por ende los intérpretes del drama eran todos hombres, así que poner actores hombres representando personajes femeninos que se disfrazan de hombres, “eran una deliberada confusión de los sexos y llevaban en el fondo cierto sentido de indiferencia y aún de igualdad”,⁷⁵ se trataba de “una parte teatral de exquisita sutileza y de la más fina ironía” (HR, 50) que ponía de manifiesto a un ser humano

74. Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 1996), 5. [Mi traducción]. (en adelante citado como JD)

75. Howard Rochester, “Shakespeare, el feminismo y el disfraz”, *Revista de la Universidad Nacional* 2, N° 8 – 9 (septiembre de 1986): 47. (en adelante citado como HR)

buscando su autonomía, sin importar el intérprete, el personaje o el rol asumido, traspasar esos límites demostraba que sólo el rol condicionaba el trato social y nada de lo anterior determinaba las capacidades humanas.

A fin de cuentas, todas las ropas son una forma de disfraz, que, al dejar de anunciar la verdadera naturaleza del portador, más se reafirma como máscara (DS, 235), y el disfraz teatral podría ser una revelación de la verdad sobre hombres y mujeres (DS, 233). Verdad que vio la sociedad Jacobina en algunas de las primeras protestas activas de mujeres contra su dependencia y sujeción a los hombres, expresando su indiferencia a los estereotipos sociales sobre su rol adoptando las ropas del sexo opuesto (DS, 233). Devenir otro género o un otro en el mismo género, pero otro estatus (el caso de Celia) crea un juego de alteridades para burlar las limitaciones a la autonomía que le da su género, posición social o su poder económico. La alteridad ofrece a la sociedad Isabelina, en el escenario y en la realidad, libertad.

Aunque este modo de alteridad no fue inventado por la Inglaterra del siglo XVI o XVII. El antecedente del travestismo viene desde la China del siglo VI, con la *Balada de Hua Mulan*,⁷⁶ poema que narra la fortaleza – usualmente subestimada – de la mujer, quien vistiendo armadura y luchando en el ejército por doce años, para salvar a su anciano padre de ir a la guerra, vuelve a casa para retomar su atuendo y rol femenino. “Su experiencia resulta ser una especie de experimento por el cual el papel y la vestimenta masculinos les permiten más libertad para desarrollarse femeninamente” (HR, 47). Como también lo cree la doctora Dusinger, que el disfraz masculino no convierte en hombre a la mujer, sino que la hace una mujer más desarrollada (DS, 233).

Sin embargo, el “querer ejercer el poder a imagen y semejanza del hombre convierte a Lady Macbeth en una asesina, al igual que la mayoría de protagonistas hombres de Shakespeare.”⁷⁷ No obstante, las manos ensangrentadas empuñando un cuchillo causan más impacto viniendo de una mujer, de lo que causan los asesinos enviados por Ricardo III para acabar con la vida de dos niños, Otelo apuñalando a su esposa inocente, los hijos de Tamora burlándose de su víctima luego de violar y amputar a la hija de Tito Andrónico o los asesinos enviados por el mismo Macbeth para quitar del camino a Banquo sólo por prevención. Las mujeres más fuertes de las tragedias Shakesperianas llegan al límite de tiranas, al igual que lo hombres, intentando que su poder sea respetado. Pero ellos pasan a la historia como líderes que alcanzaron el poder, mientras ellas son

76. Gregorio Doval Huecas, *Fraudes, engaños y timos de la historia* (Madrid: Nowtilus, 2011), 266.

77. Bonilla, “Coloquio Iberoamericano.”

tildadas de locas, brujas o malditas por buscar el mismo objetivo. Hasta las mujeres de las comedias, pretendiendo sólo el poder sobre sí mismas, son calificadas con iguales adjetivos, incluso respecto a Beatriz, la menos criticada de manera negativa por su deseo de permanecer soltera y autónoma, Benedicto llega a expresar que “mientras ella aliente sobre la tierra, el hombre hallará más paz en el infierno que en un santuario” (WS-II, 21).

Personajes como Rosalinda, o Viola, que pasan la obra entera bajo la piel de su avatar masculino, refuerzan la idea de que “la emancipación producida por su actuación masculina es lo que la ha llevado a realizarse, a comprender cómo es en realidad y a tener el valor de obrar de acuerdo” (HR, 50). Pero quienes se atreven a semejante hazaña bajo los vestidos de mujer, como Margarita de Anjou, Desdémona, Cleopatra, Cordelia, Ofelia, Catalina Minola, Beatriz o Lady Macbeth – mencionadas anteriormente – deben asumir el castigo, más negativo en las tragedias obviamente, como si fuese un crimen “el que la mujer se arrogue la apariencia y (sobretudo) el papel de hombre a fin de alcanzar las condiciones necesarias para afirmar su personalidad y hacer valer su derecho a realizarse y ser feliz” (HR, 47).

2.3. El Poder del Discurso en los Personajes Femeninos de Shakespeare

Siguiendo la definición de Pavis para *Personaje* – mencionada en la Introducción – lo que se dice de las mujeres de este análisis es tan importante como lo que ellas mismas expresan con sus propias palabras y acciones. Siendo así que mientras unas son exaltadas, otras son denigradas, como Catalina, Beatriz y Hero, sin ser realmente escuchadas en su intento por defenderse. Quizá la opinión más unánime se da sobre *La Bravía*, de quien locales y visitantes se expresan en los siguientes términos:

TRANIO: Esa muchacha está loca de remate o es asombrosamente mala ... es tan maldita y mala, que hasta su padre se haya desembarazado de ella.

...

GREMIO: ¡Podéis ir a reuniros con la mujer del diablo! ... ¿Piensas que, a pesar de la fortuna de su padre, habrá hombre tan rematadamente loco que busque mujer en el infierno?

...

HORTENSIO: ¡De semejantes diablos líbranos, buen Dios! ... Ella se llama Catalina Minola, célebre en Padua por su mala lengua ... la maldita Catalina. (WS-I, 1103 – 1109)

Y seguros de tener razón, al final de la obra, viendo la obediencia de Catalina a su esposo (discurso a discutir en el próximo apartado), se alegran de haberla hecho ‘entrar en razón’.

No obstante, Beatriz, siendo menos colérica que la joven de Padua, genera opiniones más diversas. Su tío la reprende pues “no conseguirás nunca un esposo si tienes tú siempre la lengua tan maliciosa” (WS-II, 17), pero Don Pedro, quien se regocija con el ingenio y la confianza en sí misma que ella proyecta, cree – por el contrario de Leonato – que “¡Es una dama alegre y risueña!” (WS-II, 23).

Ahora bien, el mismo Don Pedro que elogia a Beatriz, paradójicamente, termina culpando férrea e injustamente a Hero en el Acto IV, escena I, y ante el intento de defenderse de Hero, quien carece de la oratoria de su prima, ni el príncipe, ni su prometido, ni Leonato dan valor a sus palabras; incluso su propio padre cree en la versión de los calumniadores antes que en la de su propia hija, pues “¿Iban a mentir los dos príncipes? ¿Iba a mentir Claudio, que la amaba de modo que, hablando de su impureza, la lavaba con sus lágrimas?” (WS-II, 45). Inclusive los intentos de Beatriz por defender a su prima son completamente vanos.

Retornando a *Pavis*, lo que los personajes hacen también es parte de su discurso, de su punto de vista, y Viola ve desacreditadas sus acciones (elogiadas bajo el atuendo masculino) cuando revela que es una mujer:

DUQUE ORSINO: Ninguna mujer sabría soportar los golpes de una pasión tan fuerte como la que el amor ha puesto en mí. No hay corazón de mujer capaz de resistirlos.

...

los servicios que habéis prestado, servicios por encima de la debilidad de vuestro sexo. (WS-II, 141, 167)

¿Es posible que tres meses de tareas sin fallas y el ocultar un amor conviviendo a diario con el objeto de esta pasión no hayan cambiado la perspectiva del Duque respecto a las capacidades físicas y emocionales de las mujeres?

Los anteriores fragmentos evidencian la falta de voz dada a los personajes femeninos, pues no son escuchadas en absoluto, sus actos son desvalorizados, sus palabras son demeritadas bajo el argumento de locura o malignidad, simplemente por tener el valor de expresar su opinión saliendo del estereotipo de silencio y docilidad. O, descaradamente, se invalida su credibilidad por el hecho de ser mujer, tal como sucede con Isabela en la escena IV del Acto II, con la amenaza más vil que incluso hace replantear si esta obra deba clasificarse como comedia:

ANGELO: ¿Quién te creería, Isabel? Mi nombre ... mi situación en el Estado, gravitarán con un peso tal sobre vuestra acusación, que seréis ahogada por vuestro propio relato y hederéis de calumnia ... decid lo que queráis; mi mentira se sobrepondrá a tu verdad. (WS-II, 456)

Siendo víctima de acoso sexual, abuso de poder y chantaje, al intento de denunciar, Isabela

descubre que la elocuencia en un hombre lo libera a sí mismo de la identidad masculina, pero en una mujer, tristemente, está siempre coloreada por su sexo (DS, 224). Y por si fuera poco, luego de su lucha a lo largo de la obra para que se respete su decisión de consagrar su vida a Dios, el Duque aparece con una propuesta nupcial en su última réplica (WS-II, 487), la cual, aunque no es deshonrosa como la de Ángelo, desconoce por completo todo el discurso de Isabela, máxime, cuando él, bajo el hábito de monje, ha escuchado en confesión los anhelos y temores de la joven. En este caso el dramaturgo no le permite a la novicia responder palabra alguna, ¿la ignora? O ¿quizá lo deja a la interpretación de los actores, del director, o, incluso, del espectador?

Lo que sí es evidente, es que “la historia de la invisibilidad que han sufrido las mujeres cuestiona la validez y profundidad de la existencia misma de una mirada femenina del mundo”⁷⁸, por eso tantas mujeres brillantes han pasado al olvido o a la historia bajo el anonimato o un nombre masculino⁷⁹, porque lo enunciado por los griegos también refleja un pensamiento que permeó cientos de civilizaciones, que “una mujer sola no vale nada. No hay en ella Ares.”⁸⁰ Y justo lo contrario es lo que revelan las heroínas de estas comedias, quienes se sobreponen a sus infortunios demostrando gran valentía, sabiduría, justicia, generosidad, compasión, ingenio y fortaleza, virtudes atribuidas casi que exclusivamente a un caballero, pero que ellas poseen y presumen más allá de la fragilidad e invalidez propia de su constitución. La mejor prueba es el torrente de elogios que llueven sobre Porcia bajo el disfraz de abogado:

SHYLOCK: ¡Un Daniel ha venido a juzgarnos; sí, un Daniel! ¡Oh joven y sabio juez, cómo te honro! ... ¡Oh noble juez! ¡Oh, excelente joven! ... ¡Oh juez sabio e íntegro! ... ¡Rectísimo juez! ¡Doctísimo juez!

...

GRACIANO: ¡Oh juez íntegro! ¡Oh recto juez! ... ¡Oh docto juez! ¡Oh recto juez! ... ¡Un segundo Daniel, judío, un Daniel! ... ¡Un Daniel, te lo repito, un segundo Daniel! (WS-I, 1192 – 1193)

O cómo Claudio enaltece las cualidades de su hermana, ya que sólo ella puede salvarlo, ella que “cuando usa del razonamiento y de la palabra, triunfa felizmente y sabe persuadir con facilidad” (WS-II, 440); objetivo que casi consigue pues el rígido Ángelo llega a sentir sofocados

78. Bonilla, “Coloquio Iberoamericano.”

79. Camilla Costa, “Las escritoras que tuvieron que usar pseudónimos masculinos y ahora serán leídas con sus nombres verdaderos”, *BBC Mundo*, noviembre 24, 2018, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46293652>

Teresa Amiguet, “La ciencia tiene nombre de mujer”, *La Vanguardia*, diciembre 9, 2019, <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20190211/46359791456/la-ciencia-tiene-nombre-de-mujer.html>

Prado Campos, “Ellas, las mujeres que fueron borradas de los libros de Historia del Arte”, *El Confidencial*, octubre 4, 2017, https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-10-02/mujeres-artistas-olvidadas-arte-silenciadas_1450809/

80. Esquilo, *Las Suplicantes*, v. 749.

sus sentidos a causa del discurso de Isabela (WS-II, 451), considerándola sabia (WS-II, 455), sin llegar a admitirlo pues sería perder su poder. ¿Es acaso esta la razón de Ángel para acosar a Isabela, el miedo que le produce una mujer con mayor virtud y voluntad que él?

Isabela como las Danaides es una “mujer que afirma su derecho a su propio cuerpo, proclama que la violación de ese derecho es uno de los delitos eternos e imperdonables”,⁸¹ sin embargo, como Antígona, sabe que su persona “no está hecha para compartir el odio, sino el amor.”⁸² Así, “la fuerza de su carácter, de su nobleza y afición erótica, enaltecen sus capacidades, la hacen elevarse por encima del hombre rencoroso y poderoso.”⁸³ En tanto Porcia como abogado “eclipsa a todos los hombres allí presentes. Es en verdad, como otro hombre, pero mejor que los demás” (HR, 48), demuestra que así como “un ser aparentemente débil, es capaz de superar al hombre en el teatro sofocleo,”⁸⁴ también lo logra en el Shakesperiano. Viola, por su parte, demuestra con su servicio al duque Orsino que una mujer es perfectamente capaz de realizar tareas de criado y aún de gobernar su corazón para contener el inmenso amor que no puede expresar, sin que nadie sospeche nunca de su identidad ni sentimientos. Mariana, Celia, Hero, Blanca y Jessica, mujeres bastante calladas (el ideal de una esposa: confinadas al interior⁸⁵, propensas al llanto⁸⁶, obedientes y ausentes en las conversaciones masculinas para no incomodar⁸⁷) desacatan por completo la orden de su autoridad masculina más inmediata (padre o prometido) por exigir y ejercer su derecho a decidir sobre ellas mismas. Mientras Rosalinda se convierte en el solicitado consejero del bosque de Arden, comprobando, bajo el disfraz masculino, que “también de las mujeres proceden muchas sabias decisiones”⁸⁸, además de dominar su emociones frente a su amado y a su padre. Estos personajes comprueban que “la mujer cuanto más lista, más indócil” (WS-II, 104), que ellas no son nada frágiles, sólo son el reflejo de la imagen del hombre⁸⁹, pues, como expresa Viola, “somos lo que se nos ha hecho que seamos” (WS-II, 134). Con su discurso ejercen un poder

81. Gilbert Murray, *Esquilo creador de la Tragedia* (Madrid: Editorial Gredos, 2013), 45.

82. Sófocles, *Antígona*, v. 523.

83. Gerson Goez, “Sófocles: Eros y la antítesis heroica”, *Filosofía UIS* 11, 1 (enero-junio de 2012): 222, 10.18273/revfil

84. Goez, “Sófocles: Eros y la antítesis heroica”, 222.

85. Esquilo, *Los siete contra Tebas*, v. 230 – 232.

86. Platón, “Fedón”, en *Diálogos III*, 60^a.

87. Platón, “Fedro”, en *Diálogos III*, 176d.

88. Eurípides, *Suplicantes*, v. 294.

89. Isabela afirma en la escena IV del Acto II que las mujeres son frágiles “como los espejos en que se contemplan y que se rompen tan fácilmente como reflejan las imágenes”, de lo cual podría entenderse que esa fragilidad es realmente el reflejo de la fragilidad del hombre proyectado sobre ella, poniendo de manifiesto en toda la escena que Ángel, sintiéndose inferior, decide abusar de su autoridad para mantenerse por encima de Isabela.

incontenible, aun si ese discurso es dicho con palabras, con el silencio o simplemente con acciones, ellas son la prueba de que “incluso en las mujeres se encuentra Ares.”⁹⁰

2.4. Rol y Autonomía de los Personajes Femeninos en Shakespeare

La libertad de autodeterminación es “que cada cual pueda ser lo que es en la sociedad de la que forma parte ... que nadie disfrute de ventajas desleales por su mero origen, sus convicciones, su modo de pensar o su personalidad.”⁹¹ Pero esta libertad, *proairesis*⁹², autonomía, es bastante escasa en las catorce mujeres objeto de este estudio, pese a todos sus esfuerzos por conseguirla. Y es que en la sociedad Isabelina seguía primando el pensamiento griego, donde sí existía igualdad de fuerza entre hombres y mujeres, pero la de ellas dependía de padres y amigos, no de ellas mismas.⁹³ En efecto, el grito desesperado de Beatriz ante la impotencia de defender a su adorada e inocente prima es el reflejo de esta usanza:

BEATRIZ: ¡Dios mío! ¡Si yo fuera hombre! ¡Me comería su corazón en medio de la plaza! ¡Oh, si yo fuera hombre para defenderla, o tuviera solo un amigo que fuera hombre para vengarla por mi amor!” (WS-II, 47)⁹⁴

Igual que la queja de Isabela, viéndose totalmente desarmada pues sus palabras de mujer no son suficientes:

ISABELA: ¡Pluguiera el cielo que yo tuviese vuestro poder y que vos fueseis Isabela! ¿Sucederían las cosas de ese modo? No; yo os enseñaría lo que es un juez y lo que es un preso. (WS-II, 450)⁹⁵

Como el reclamo indirecto de Viola (Cesario) al Duque Orsino mientras ella es la viva muestra de la equivocación de él respecto a las mujeres: “poseen un corazón tan sincero como el de nosotros ... Nosotros los hombres ... somos más pródigos en protestas y más pobres en sentimiento” (WS-II, 141), o la irónica réplica de Rosalinda, vestida de hombre, que en el fondo

90. Sófocles, *Electra*, v. 1243.

91. Kertész, *La lengua exiliada*, 111.

92. “en ningún momento interviene su voluntad de libre elección, no existe para la mujer la *proairesis*, como búsqueda del propio bien.” Héctor García Cataldo, “Perfil de Antígona en la Antígona de Sófocles”, *Hypnos* N°15 – 2° sem. (2005): 51.

93. Eurípides, *Andrómaca*, v. 672 – 676.

94. Esta exclamación recuerda el clamor de la reina Hécuba ante la muerte de su hijo y al saberse privada de los ritos fúnebres: “ojalá yo medio hígado pudiera devorar hundiendo mis dientes. Entonces habría venganza por mi hijo”. Homero, *Iliada*, XXII, vv. 212-214. Aclarando que lo que el hígado representaba para los griegos – antes del siglo IV a.C. – en cuanto a órgano del amor, lo hace el corazón para el resto de culturas a partir de dicha fecha cuando Menandro escribe “herido en mi corazón con un dolor insoportable” para hacer alusión a una traición y “el actual dueño de mi corazón: El Amor”. Menandro, *La Samia*, vv. 532 – 533, 632.

95. La misma frustración la conoció la Clitemnestra de Esquilo: “¡Si alguien me diera al punto un hacha homicida! ¡Veamos si vencemos o nos vencen! ¡A tal punto de riesgo hemos llegado!”. Esquilo, *Las Coéforas*, vv. 889-891.

pareciera denunciar la frágil posición que el rol femenino ocupa en la sociedad: “agradezco a Dios no ser mujer, para así librarme de tan innumerables y escandalosas aventuras como achacaba a todo el sexo en general.” (WS-II, 94) Escándalos que perjudicaron a Hero, Catalina, Jessica, Isabela, Mariana, Blanca, pues todas en mayor o menor medida fueron difamadas, repudiadas, señaladas injusta o desmedidamente, sin que sus propias palabras y acciones pudieran defenderlas.

Por otro lado, Beatriz, en su orfandad y bajo la protección de su tío, posee una cierta comodidad; su lucha es con su propio orgullo, con las sentencias tan férreas que siempre ha lanzado respecto al matrimonio y con el someterse a un hombre. Pero al emparejarse el fino juego de lenguaje en medio del cortejo velado, despliega por igual su ingenio con Benedicto, razón por la cual cada uno ha sido siempre elogiado; entonces compiten sus intelectos en igualdad de condiciones, pues él la respeta como oponente sin desventaja alguna. Así, la joven termina reconociendo sus sentimientos y aceptando los de Benedicto, ya que pedía un hombre que no tuviera barba, ello sería mucho para ella, pero que tampoco careciera de ese atributo, pues ya sería muy poco (WS-II, 18); abreviando, pedía a alguien que la tratara como igual, que no se creyera superior ni se intimidara con su autonomía, la cual deseaba conservar. Ella anhelaba a un hombre sin los temores de Creonte a ser mandado por una mujer,⁹⁶ ni los celos de las sentencias de Electra: “cuando un hombre casa con una mujer notable y superior a él no se habla del hombre, sino de la mujer.”⁹⁷

Volviendo a las costumbres inglesas del siglo XVI, contrario a lo que se cree, el auge teatral estaba sometido a un ‘Director de Diversiones’ que revisaba obras y actores para ser aprobados. La censura era principalmente política y el monopolio sobre las compañías obligaba a obtener autorización de la corona para hacer parte del negocio escénico (MM, 151, 152), por tal motivo, los dramaturgos debían cuidar las ideas que plasmaban sobre las tablas. Así resulta curioso que, en una sociedad tan regida por los principios puritanos mencionados anteriormente, Shakespeare muestre mujeres que leen, escriben⁹⁸, debaten sobre temas profundos, critican la estructura social

96. Sófocles, *Antígona*, v. 577, 578.

97. Eurípides, *Electra*, v. 937.

98. Olivia y María leen y escriben (WS-II, 168). Viola es hija de un noble y ha recibido educación pues canta y sabe de aires musicales (WS-II, 123). Blanca y Catalina leen y tocan instrumentos musicales, y su padre busca profesores para continuar su instrucción (WS-I, 1104). Beatriz y Hero leen y escriben (WS-II, 60). Jessica envía una carta que, se puede deducir, ha escrito ella misma (WS-I, 1167). Porcia también escribe, por tanto, lee, además de su envidiable oratoria (WS-I, 1184, 1191). Celia y Rosalinda saben leer y están educadas en la poesía (WS-II, 89 – 90). Por último, Isabela y Mariana, hijas también de padre noble, a juzgar por su origen y discurso, también han recibido educación por encima de la media (WS-II, 444, 460 – 461).

que las relega a un segundo plano, se atreven a vestir las ropas masculinas para cruzar los límites instaurados y demostrar más libremente sus capacidades. Sin embargo, también llama la atención que las comedias analizadas en la presente investigación no suceden en Inglaterra, sino en pueblos de la actual Italia (Padua, Iliria, Venecia, Mesina) o Austria (Viena), incluso en lugares completamente ficcionales como el Bosque de Arden.

Shakespeare está forzado a evadir la censura si quiere que sus obras vean la luz, y al mismo tiempo exalta mujeres autónomas; por ende, el ubicar las acciones fuera de su país podría tener una doble función: la de burlar al ‘Director de Diversiones’ pues semejantes personajes viven muy lejos de las tierras de la reina, pero ratificar que efectivamente viven en el resto de Europa, creando la comparación de la Isla con las culturas del territorio continental. Posiblemente fue su forma de perdurar, pues “el ser humano se identifica gradualmente con el papel que le es asignado o que le obligan a desempeñar ... Para colmo, la aceptación plena de este papel o función es su única posibilidad de sobrevivir”⁹⁹ Y justamente eso mismo hacen sus personajes, porque “en un mundo marcado por un ejercicio del poder que no se ejerce con ni a favor de sus semejantes, sino por la fuerza y en contra de sus semejantes”,¹⁰⁰ la única opción de estas heroínas es adaptarse, haciendo creer que aceptan y adoptan la sumisión exigida.

Podría afirmarse que esa es la estrategia de Catalina, al hallarse sin respaldo e inútiles sus renuencias, cumple el rol de esposa obediente, pues descubre que “la mejor salvaguarda radica en que una mujer no discrepe de su marido”¹⁰¹ y siendo sabia y sensata deja “que se haga todo por los hombres.”¹⁰² O podría tratarse solo de un juego empleado por Petruchio, como él mismo lo hace ver en los diálogos aparte con sus criados y Hortensio, para lidiar con las rabietas de Catalina, quien ha estado acostumbrada a provocar temor y ser agraviada. Pero al encontrarse con alguien que serenamente niega todos sus caprichos y se preocupa en exceso por su bienestar, entiende que debe cambiar de táctica y decide jugar en los mismos términos que su esposo le plantea. ¿Se crea entre ellos la misma complicidad que entre Beatriz y Benedicto, abandonando cada uno sus armas pues en el fondo sí se han enamorado, fingiendo socialmente lo que se espera? En este caso ambos son los que se adaptan para encajar en una sociedad que sigue creyendo que “no conviene ... que se

99. Kertész, *La lengua exiliada*, 92.

100. Bonilla, “Coloquio Iberoamericano”.

101. Eurípides, *Medea*, v. 14 – 15.

102. Eurípides, *Suplicantes*, v. 40 – 41.

enoje la mujer que es sensata.”¹⁰³

En tanto Viola y Rosalinda deben salvar su propia vida y para eso usan el disfraz, para sobrevivir. Hero, por limpiar su nombre también finge ser otra persona. Porcia e Isabela, para salvar la vida de un tercero, muy querido para su corazón, emplean realmente el mismo método: usurpar una identidad, la de abogado la primera, cediendo la suya propia en el caso de la segunda, en cuyo caso Mariana también es usuaria del disfraz al simular ser la novicia. Cada situación da la impresión como si ellas solas no fuesen suficiente en una sociedad que les exige un hombre como respaldo; por eso se adaptan como mejor pueden, la mayoría de las veces bajo algún tipo de disfraz, el masculino, la sumisión, otra posición social, otro poder económico, otro nombre. Las guía la búsqueda constante de otro rol que les permita acceder a la autonomía que les está vedada, pues si se la toman ellas mismas, sigue careciendo de valor.

103. Sófocles, *Las Traquinias*, v. 552 – 553.

Capítulo 3

Importancia Social e Histórica de los Personajes Femeninos de Shakespeare

La vida inspira a la ficción, y esa ficción se convierte en musa para la vida misma, pues, así como el dramaturgo proveniente de Stratford tomó leyendas, escritos y canciones como fuente para sus obras, sus personajes fueron el modelo a seguir para muchas mujeres a partir de ese momento. A fin de cuentas, él logró plasmar las emociones y conductas humanas, que tienden a repetirse una y otra vez, porque “la naturaleza humana es la misma en todas partes.”¹⁰⁴

En la corte de Isabel I,¹⁰⁵ por ejemplo, “se hallaban varias nobles muy instruidas como Lady Anne Bacon, lady Anne Clifford y la condesa de Pembroke”¹⁰⁶ (HR, 45). Sin embargo, no fue esta regente quien más impulsó la igualdad de oportunidades para las mujeres, por el contrario, ella misma usaba el disfraz de la corona para imponerse sobre sus súbditos y hacer que olvidaran el hecho de que los gobernaba una mujer: sé que tengo el cuerpo de una débil y frágil mujer, pero tengo el corazón y el estómago de un rey.¹⁰⁷

La prominencia de las mujeres educadas en la sociedad Isabelina y Jacobina hizo que los Isabelinos fueran sensibles a todo el tema de la masculinidad y feminidad, a la forma en que, como argumentaba More, la naturaleza de las mujeres dependía de cómo se las educara (DS, 212). Y es en esta época que las damas de la clase media empiezan a tener voz, a salir del estereotipo de calladas esposas ejemplares: como ejemplo de ello, en 1648 (DS, 213) un grupo de mujeres presentó una petición al Parlamento solicitando tener las mismas libertades y derechos que se adjudicaban a los súbditos del rey en la Petición de Derechos de 1628, pues ellas, al igual que los hombres, habían sido hechas ‘a imagen y semejanza de Dios’, por lo tanto, no debía existir trato diferencial según su sexo. Pero esta lucha no se daba sólo en la clase media, en 1629 un grupo de

104. Agatha Christie, *Miss Marple y trece problemas* (Barcelona: Molino, 1996).

105. Roger Ascham escribió sobre la princesa Isabel en 1570: Además de sus perfectas lecturas en Latín, Italiano, Francés y Español, lee aquí en Windsor más Griego cada día, de lo que un Prebendario del clero lee el Latín en toda una semana. (JD, 210)

106. “Se decía antaño que fue ella seguramente la verdadera autora de las obras teatrales atribuidas a Shakespeare, puesto que un mero hombre no hubiera sido capaz de penetrar en el alma femenina con la comprensión íntima” (HR, 45) que él logro.

107. Theresa Kemp, *Women in the Age of Shakespeare* (Santa Bárbara: Greenwood Press, 2010), 31. [Mi traducción].

mujeres muy pobres protestaba en la ciudad inglesa de Maldon debido a la exportación de maíz durante una época de escasez, en medio de una crisis económica muy importante, dando lugar a varios disturbios, uno de ellos muy violento pues el gobierno tomó represalias y colgó a 4 manifestantes, incluida la capitana Ann Carter.¹⁰⁸ Una mujer liderando el reclamo de los derechos más básicos, al mejor estilo de Juana de Arco al frente de su ejército. Y aún a día de hoy, la doctora Bonilla afirma que esta lucha continúa, pues “las mujeres hemos sido objeto de transacción, incapacitadas legalmente para muchos actos que permanecen y pertenecen al orden de los Derechos Humano básicos; y cuyo cuerpo no es terreno privado sino público.”¹⁰⁹

Otro personaje renombrado de la época fue Margaret Cavendish, filósofa, científica, poeta, ensayista y escritora del siglo XVII.¹¹⁰ Nacida en 1623, mismo año en que se publicó el *First Folio*, complementó su escasa educación con lecturas y conversaciones con su hermano John, quien sí asistió a la universidad. Publicó doce libros y dos colecciones de obras,¹¹¹ además fue la primera mujer en asistir a una reunión de la Royal Society de Londres e insistió constantemente en publicar sus obras con su nombre y su retrato, para asegurarse que el mundo la conociera como autora. Inauguró, además, la identificación femenina con Shakespeare, al tomarlo como su propio modelo literario,¹¹² y fue la primera en dar una revisión completa de la obra del Bardo.¹¹³ Vestir pantalones y aprender latín pueden ser diferentes formas de decir la misma cosa, pero los pantalones fueron la más abierta intrusión en el mundo masculino (DS, 235).

El disfraz, además de ser una herramienta en la comedia, también podía hallarse en la cotidianidad de las callas de Gran Bretaña durante el siglo XVIII, uno de sus usos más comunes era para fines ocupacionales: mujeres plebeyas se disfrazaban habitualmente como hombres para trabajar como obreros, sirvientes, artesanos inferiores y en otros trabajos laboriosos. Existen informes y periódicos que registraron mujeres disfrazadas trabajando como carniceros, cocineros, porteros, carpinteros navales, yeseros, labradores, picapedreros, albañiles, cocheros, buhoneros,

108. John Walter, “Grain Riots and Popular Attitudes to the Law: Maldon and the Crisis of 1629”, en *An Ungovernable People: The English and Their Law in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. eds. John Brewer y John Styles (Londres: Hutchinson, 1980), 47 – 84. [Mi traducción].

109. Bonilla, “Coloquio Iberoamericano.”

110. David Cunning, *Margaret Cavendish: Essential Writings* (New York: Oxford University Press, 2019), 1. [Mi traducción].

111. Cunning, *Margaret Cavendish*, 4.

112. Katherine Romack, “Margaret Cavendish, Shakespeare Critic”, en *A Feminist Companion to Shakespeare*. ed. Dymphna Callaghan (Chichester: John Wiley & Sons, 2016), 41. [Mi traducción].

113. Romack, “Margaret Cavendish”, 44.

sirvientes y como reclutas en la Compañía de las Indias Orientales.¹¹⁴

El travestismo era empleado para conseguir un trabajo y salario que les permitiera subsistir, pues como mujeres no podían acceder a educación o formación más allá del hilado, tejido o el trabajo doméstico, algunos oficios más calificados como la elaboración de cerveza y la partería requerían licencia de las autoridades¹¹⁵, quienes, al mejor estilo de Ángelo, manipulaban las leyes a su antojo. Por ende, la única salida que tenían la mayoría de mujeres para sostenerse económicamente, asume la doctora Kemp, era casarse. Y posteriormente, debía obtener el permiso de su esposo para ejercer funciones diferentes a las de una ‘esposa’. Sin embargo, aproximadamente un 20% de las mujeres inglesas entre 1575 y 1700, nunca se casaban.¹¹⁶

De estos actos de rebeldía se quejaban continuamente los puritanos, según se puede constatar por medios escritos, como un panfleto publicado en 1620 donde culpan a las mujeres de ser masculinas en su atuendo, en su comportamiento rudo, en su tendencia a la ira, en su actuar al perseguir la venganza, al llevar y usar armas, concluye que son tan masculinas en todo que no son ni hombres ni mujeres, sino buenas para nada.¹¹⁷ Prueba de la equivocación de estos panfletos son las heroínas de las seis comedias aquí analizadas que salen airovas vistiendo ropas y asumiendo actitudes y roles exclusivamente reservados para los hombres; demostrando que “la condición femenina, rigurosamente catalogada por la sociedad, ha coartado la plenitud humana de la mujer” (HR, 50).

James Barrie dijo que Shakespeare dejó un cifrado, no en el texto, donde todos han estado buscándolo, sino en la astuta omisión de todas las direcciones escénicas, y las mujeres, como él esperaba, han tenido el ingenio para leerlo bien.¹¹⁸ Sin embargo, en el siglo XX las mujeres siguen estando en profunda desventaja económica, social y política. Han ganado aproximadamente dos tercios de lo que gana un hombre durante los últimos siete siglos.¹¹⁹ ¿Cómo es posible, entonces que esta disparidad persista cuando las leyes han cambiado tan dramáticamente? Porque aún en el siglo XXI, específicamente en el mundo del cine, se ha denunciado que las mujeres siguen

114. Fraser Easton, “Gender’s Tow Bodies: Women Warriors, Female Husbands and Plebeian LifeAuthor”, *Past & Present Oxford University Press*, N° 180, (Agosto de 2003): 132, 137, <https://www.jstor.org/stable/3600742>

115. Kemp, *Women in the Age of Shakespeare*, 33.

116. Amy Froide, *Never Married: Singlewomen in Early Modern England* (Oxford: Oxford UP, 2005), 2. [Mi traducción].

117. J. T. and are to be sold at Christ Church gate, *Hic Mulier: or The Man-Woman: Being a Medicine to Cure the Coltish Disease of the Stagers in the Masculine-Feminines of our Times*. 1620. [Mi traducción].

118. Citado en Juliet Fleming, “The Ladies’ Shakespeare”, en *A Feminist Companion to Shakespeare*. ed. Dymna Callaghan (Chichester: John Wiley & Sons, 2016), 21. [Mi traducción].

119. Amy Louise Erickson, *Women and Property: In Early Modern England* (Londres: Routledge, 1993), 3.

recibiendo salarios inferiores a los de los hombres por exactamente el mismo trabajo.¹²⁰ Afortunadamente, la visibilización de esta situación está llevando a pequeños que cambios que equilibren la situación económica, legal y socialmente, como lo hizo Netflix con los protagonistas de la serie “The Crown”.¹²¹ Pero la industria del cine en el último siglo no sólo ha disminuido el salario de las mujeres, también ha invisibilizado a un sinnúmero de directoras talentosas que ni siquiera han llegado a las nominaciones de los Oscar, por poner un ejemplo,¹²² pese a que, si se trata de ganancias monetarias, “las películas con paridad de género recaudan más dinero por cada dólar que se gasta en su producción”.¹²³

120. Donahue, dir. *This Changes Everything*.

121. Pere Solà Gimferrer, “Claire Foy recibe una compensación por la desigualdad salarial en ‘The Crown’ de Netflix”, *La Vanguardia*, 04, 30, 2018, <https://www.lavanguardia.com/series/20180430/443151198244/the-crown-brecha-salarial-claire-foy-compensacion-netflix.html>

122. Donahue, dir. *This Changes Everything*.

123. BBC Mundo, “Oscar 2018: qué es el test de Bechdel”.

Conclusiones

Shakespeare y sus contemporáneos crearon mujeres listas para olvidar el hecho de la feminidad (entendida como el conjunto de características socialmente establecidas para una mujer) en una sociedad determinada a recordarlo (DS, 225); mujeres como Blanca, Jessica, Celia, e incluso Hero, quienes rompen la norma de obediencia paterna, arriesgando todo lo que sus padres les ofrecen – pues ellas realmente no poseen nada – para elegir libremente. Al final, el destino las recompensa con la herencia paterna, aún por encima de la voluntad del padre, recuperando nombre y posición. O como Viola y Rosalinda, que lo han perdido todo y se adaptan para sobrevivir, encontrando la autonomía de quien nada posee y nada tiene que perder; disfrazadas como hombres se arriesgan a decidir como ellos, recobrando sus vestidos femeninos con la ganancia de haber escogido por ellas mismas, sin que nadie cuestionara su discurso ni sus acciones.

Porcia, por otro lado, ha heredado fortuna y nombre, pero para mantenerlos, debe cumplir la voluntad de su padre muerto, poniendo de manifiesto otro fenómeno curioso: las amas como alter ego de las criadas. Olivia tiene autonomía, entonces María actúa a su antojo sin temor alguno, mientras Porcia se halla limitada por la voluntad del padre, ergo, Nerissa se acoge a la suerte de su señora. Podría decirse que a falta de figura femenina familiar que las inspire, las damas de compañía siguen el ejemplo de sus amas.

Otro asunto a resaltar es que Blanca y Porcia se muestran obedientes a los designios paternos y, por extensión, Nerissa a la suerte de su señora; sin embargo, una vez celebradas sus nupcias adquieren más autonomía para expresarse en conversaciones masculinas como Blanca (WS-I, 1146 – 1148), salir de su casa y ocultar información a su esposo como Porcia y Nerissa (WS-I, 1184 – 1185), o incluso para jugar a sus maridos la broma del anillo que se resuelve en el acto quinto de *El Mercader*. Esta autonomía posterior al matrimonio podría explicarse como herencia griega, civilización que permitía a las mujeres casadas “gobernar su casa con autoridad”¹²⁴, si el esposo estaba de acuerdo.

Las catorce mujeres estudiadas a lo largo de esta investigación emplean diferentes mecanismos para alzar su voz, para reclamar – o tomarse – la oportunidad de ser escuchadas, validadas, respetadas, reconocidas, admiradas y seguidas. Y podría afirmarse que, a fin de cuentas, esos mecanismos se agrupan bajo un solo término: el disfraz.

124. García Cataldo, “Perfil de Antígona”, 50.

Catalina se hace pasar por esposa sumisa para detener la estrategia que Petruccio emplea para ‘domarla’¹²⁵, y hasta es posible que ambos sean cómplices de ese disfraz, porque es tan forzoso el cambio repentino de la bravía en el último acto, que no ha de ser una transformación profunda de su espíritu, sino más bien un medio que ella misma toma para librarse de las molestias que le causa su extraño esposo. Quien, además, ha estado fingiendo su comportamiento para contrariar y desarmar a la primogénita Minola. Blanca, por su parte, deja la duda de su verdadero carácter, ¿es una joven sumisa que por un momento se viste de rebelde y se casa a escondidas? O ¿siempre fue tan autónoma como su hermana, pero aparentaba ser callada y obediente?

Celia y Rosalinda, ataviadas como pastora y pastor, toman las riendas de su existencia y se adentran a una nueva vida llena de aventuras, donde, por azares del destino, ganan el amor romántico y recuperan el filial; además de descubrir otras habilidades como la sabiduría en el consejo de Rosalinda y la capacidad de resolución y determinación de Celia. Por si fuera poco, recobran también el ducado y demuestran que su amistad, más bien hermandad, se sobrepuso a toda interferencia masculina, inspirando valor la una a la otra en los momentos más complejos.

Porcia, Nerissa y Jessica usan el disfraz de hombre, y es precisamente en esta obra – *El Mercader de Venecia* – en la única que todas las mujeres logran desposar, sin inconveniente alguno, a quien ellas deseaban, como si la fortuna, aliada femenina, moviera los hilos a su favor. Asimismo, salen airoosas de la tarea emprendida bajo la indumentaria masculina, dando cuenta de las infinitas aptitudes del ser humano, más allá de las limitaciones sociales – no genéticas ni biológicas – que les prohibían destacarse como ellas mismas.

Isabela y Mariana sí que se valen de la ‘máscara’ para salvar su honor. Bajo su verdadera identidad han sufrido ultrajes e insultos por parte de Ángelo, y no pudiendo vengarse, librarse ni obtener compensación alguna a esos agravios, la alteridad les permite levantar su voz y hacerse escuchar. Cabe aclarar que el apoyo de otro personaje que emplea el disfraz es fundamental. Pero aún sin el Duque como aliado para triunfar en la empresa, ellas se habrían atrevido a dirigirse a las autoridades de Viena con el objetivo de limpiar su nombre y obtener justicia. Y ese atrevimiento es ya un gran paso, pues desoye el eco de la abusiva voz de Ángelo recordando que la palabra de una mujer no tiene validez en comparación con la del hombre.

Viola, junto a Rosalinda, es quien se presenta más como mozalbeta que como doncella,

125. Petruccio, aunque tendría la libertad Isabelina de golpear a su mujer, prefiere domar a Catalina hiriendo su orgullo, fastidiando su existencia de la misma manera que ella solía mortificar a todos a su alrededor.

obteniendo más tiempo para ganar la confianza del Duque y la Condesa, y la admiración y envidia de los otros personajes de la casa de Olivia. Esta joven es la muestra de que una mujer es tan capaz – o incluso más – que un hombre, pues, además de no fallar en ninguna de las tareas asignadas, enmascara sus sentimientos y actúa en contra de sus intereses, con un profesionalismo único y una lealtad más allá de cualquier límite. Y pese a haberlo logrado, el mismo Duque, tal vez por sorpresa, no termina de dar crédito a semejante hazaña.

Hero, tal como Isabela y Mariana, debe valerse de la otredad para limpiar su nombre y obtener justicia, y tanto su apoyo como el plan para lograr el objetivo, también viene de un religioso. Pero su propia voz y la de su prima, no llegan a ser suficientes para dar al menos una explicación.

Beatriz es quien más autonomía posee, tiene tanta que su única lucha es contra sus propias normas, al igual que Olivia; y cuando su corazón es flechado y se saben correspondidas, lanzan por la borda las leyes que ellas mismas se habían impuesto y se unen a quien han elegido libremente. Son mujeres con dinero y estatus, han decidido no casarse, pero encuentran a quien, sin quererlo, les hace cambiar de parecer y rompen sus votos. Infortunadamente, a excepción de Beatriz, Olivia y María, ninguna alcanza la autonomía por sí sola, esas once mujeres restantes deben asumir la alteridad para obtener algo de igualdad.

William Shakespeare creó mujeres extraordinarias que demuestran que “las mujeres han ardido como faros en las obras de todos los poetas desde el principio de los tiempos.”¹²⁶

126. Woolf, *Una habitación propia*, 33.

Listado de Abreviaturas

- WS-I William Shakespeare, *Obras Completas Tomo I*.
WS-II William Shakespeare, *Obras Completas Tomo II*.
JD Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women*.
HR Howard Rochester, “Shakespeare, el feminismo y el disfraz”.
MM K Macgowan y W. Melnitz, *Las edades de oro del teatro*.

Referencias Bibliográficas

- Amiguet, Teresa. «La ciencia tiene nombre de mujer.» *La Vanguardia*, 9 de diciembre de 2019.
- Astrana Marín, Luis. «Introducción.» En *Obras Completas*, de William Shakespeare, 13 - 130. Madrid: Aguilar, 1974.
- Azofeifa, Isaac. *Literatura Universal. Introducción a la Literatura Moderna de Occidente*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1984.
- Baldwin, Thomas W. *William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke*. Urbano: University of Illinois Press, 1944.
- BBC Mundo. *Oscar 2018: qué es el test de Bechdel y qué dice de la discriminación hacia las mujeres en Hollywood*. 4 de marzo de 2018.
- Berlín, Isaiah. *Cuatro ensayos sobre la libertad*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Bloom, Harold. *Shakespeare The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- Bonilla, María, entrevista de Jorge Dubatti. *El mal del poder: El imposible mundo femenino en Shakespeare* (25 de Abril de 2021).
- Campos, Prado. «Ellas, las mujeres que fueron borradas de los libros de Historia del Arte.» *El Confidencial*, 04 de octubre de 2017.
- Centeno Prieto, Salvador. *Diccionario Filosófico*. 14 de octubre de 2014.
<https://sites.google.com/site/diccionariodecenteno/a-1/autonomia>.

- Christie, Agatha. *Miss Marple y 13 problemas*. Barcelona: Molino, 1996.
- Costa, Camilla. «Las escritoras que tuvieron que usar pseudónimos masculinos y ahora serán leídas con sus nombres verdaderos.» *BBC Mundo*, 24 de noviembre de 2018.
- Cott, Nancy F. *The Grounding of Modern Feminism*. Yale University Press, 1987.
- Cressi, David. «Levels of Illiteracy in England, 1530-1730.» *The Historical Journal* (Cambridge University Press) 20, nº 1 (Marzo 1977): 1 - 23.
- Cunning, David. *Margaret Cavendish: Essential Writings*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Davies, Callan. «Before Shakespeare. The beginnings of London Commercial Theatre.» 10 de diciembre de 2018. <https://beforeshakespeare.com/2018/12/10/engendering-before-shakespeare-women-and-early-english-playhouse-ownership/>.
- This Changes Everything*. Dirigido por Tom Donahue. Producido por CREATIVECHAOS. CREATIVECHAOS, New Plot & Westend Films, 2018.
- Doval Huecas, Gregorio. *Fraudes, engaños y timos de la historia*. Madrid: Nowtilus, 2011.
- Dusinberre, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 1996.
- Easton, Fraser. «Gender's Two Bodies: Women Warriors, Female Husbands and Plebeian LifeAuthor.» *Past & Present* (Oxford University Press), nº 180 (Agosto 2003): 131 - 174.
- Erickson, Amy Louise. *Women and Property: In Early Modern England*. Londres: Routledge, 1993.
- Esquilo. *Las Coéforas*. 458 a.C.
- . *Las Suplicantes*. 467 - 458 a.C.
- . *Los siete contra Tebas*. 467 a.C.
- Estill, Laura, y Eric Johnson. «Fun international facts about Shakespeare.» *British Council*. 19 de marzo de 2015. <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/fun-international-facts-about-shakespeare> (último acceso: 10 de agosto de 2021).
- Eurípides. *Andrómaca*. 425 a.C.
- . *Electra*. 417 - 413 a.C.

—. *Los Heráclidas*. 430 - 426 a.C.

—. *Medea*. 431 a.C.

—. *Suplicantes*. 423 a.C.

Fleming, Juliet. «The Ladies' Shakespeare.» En *A Feminist Companion to Shakespeare*, de Dymphna Callaghan, 21 - 37. Chichester: John Wiley & Sons, 2016.

Froide, Amy M. *Never Married: Singlewomen in Early Modern England*. Oxford: Oxford UP, 2005.

García Cataldo, Hector Eduardo. «Perfil de Antígona en la Antígona de Sófocles.» *Hypnos* ANO 10, nº 15 - 2º SEM. (2005): 50 - 68.

Gimferrer, Pere Solà. «Claire Foy recibe una compensación por la desigualdad salarial en 'The Crown' de Netflix.» *La Vanguardia*, 30 de 04 de 2018.

Goez González, Gerson Stephen. «Sófocles: Eros y la antítesis heroica.» *Filosofía UIS* 11, nº 1 (enero - junio 2012): 207 - 225.

Homero. *Iliada*. 762 a.C.

Howard, Jean E. «Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England.» *Shakespeare Quarterly* (Folger Shakespeare Library) 39, nº 4 (1988): 418 - 440.

Howe, Elizabeth. *The First English Actresses*. New York: Cambridge University Press, 1992.

J.T., and are to be sold at Christ Church gate. «Hic Mulier: or The Man-Woman: Being a Medicine to Cure the Coltish Disease of the Staggers in the Masculine-Feminines of our Times. Exprest in a Briefe Declamation.» Londres: J. T. and are to be sold at Christ Church gate, 1620. 20.

Jardine, Lisa. *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*. The Harvester Press Ltd, 1983.

Joubin, Alexa Alice. «Global Shakespeares.» *Literature MIT*. 7 de febrero de 2012.

<https://globalshakespeares.mit.edu/extra/shakespeare-and-translation-excerpt/> (último acceso: 11 de agosto de 2021).

Kemp, Theresa D. *Women in the age of Shakespeare*. Santa Bárbara: Greenwood Press, 2010.

Kertész, Imre. *La lengua exiliada*. Taurus, 2007.

- Korda, Natasha. *Labors Lost Women's Work and the Early Modern English Stage*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2011.
- Lommel, Tessy. «The Female Characters in Shakespeare's Comedies.» Tesis, Lycée Technique d'Esch-sur-Alzette, 2012, 150.
- Macgowan, K., y W. Melnitz. *Las Edades de Oro del Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Mansilla, Camila. «El actor Isabelino: La construcción de un oficio y un lenguaje.» En *Historia del Actor*, de Jorge Dubatti, 101 - 116. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Márquez, William. «La obra perdida de Shakespeare "inspirada" en el Quijote de Cervantes.» *BBC Mundo*, 21 de abril de 2016.
- Martín Cerezo, Iván. «La Retórica Cultural y los discursos en las obras literarias: El mercader de Venecia de William Shakespeare.» *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 1 (2017): 114 - 136.
- McManus, Clare, entrevista de Jorge Dubatti. «Mujeres en escena en tiempos de Shakespeare.» *Festival Shakespeare Buenos Aires*. (10 de 04 de 2021).
- Menandro. *La Samia*. siglo IV a.C.
- Mundo, BBC. «Christopher Marlowe, el misterioso escritor a quien acaban de identificar como coautor de tres obras de Shakespeare.» *BBC Mundo*. 24 de Octubre de 2016.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-37754345>.
- Murray, Gilbert. *Esquilo creador de la tragedia*. Madrid: Editorial Gredos, 2013.
- Norman, Emma. «CÓMO CITAR EN ESTILO CHICAGO. Técnica de referencia para la elaboración correcta de notas a pie de página y bibliografías.» Editado por Universidad Iberoamericana. Traductor Luis González Villanueva. 2009.
<https://biblioteca.intec.edu.do/downloads/documents/files/formatos-bibliograficos/manual-citar-chicago.pdf>.
- Packer, Tina. *Women o Will*. New York: Penguin Random House, 2015.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Espaebook, 1987.
- Shakespeare Uncovered*. Dirigido por PBS. 2012-.

Platón. *Diálogos III*. 385 - 361 a.C.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española, 13.a ed.* 1899.
<https://archive.org/details/diccionariodelal00realuoft/page/n7/mode/2up>.

—. *Diccionario de la lengua española, 14.a ed.* 1914.
<https://archive.org/details/diccionariodelal00realuoft/page/n7/mode/2up>.

—. *Diccionario de la lengua española, 23.a ed.* Vers. versión 23.4 en línea. s.f.
<https://dle.rae.es/autonom%C3%ADa> (último acceso: 2021).

Reyes Patiño, Armando. *Hacia una competencia lecto-escritora*. Bucaramanga: Armando Reyes Patiño, 2005.

Rochester, Howard. «Shakespeare, el feminismo y el disfraz.» *Revista de la Universidad Nacional* 2, nº 8-9 (09 1986): 45 - 54.

Romack, Katherine. «Margaret Cavendish, Shakespeare Critic.» En *A Feminist Companion to Shakespeare*, de Dymphna Callaghan, 39 - 58. Chichester: John Wiley & Sons, 2016.

RSC. *Royal Shakespeare Company*. 2021. <https://www.rsc.org.uk/shakespeares-plays/tragedies-comedies-histories>.

Shakespeare, William. *Obras Completas I*. decimosexta. Traducido por Luis Astrana Marín. Vol. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1974.

—. *Obras Completas II*. decimosexta. Traducido por Luis Astrana Marín. Vol. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1974.

Sófocles. *Antígona*. 441 a.C.

—. *Áyax*. 442 a.C.

—. *Edipo Rey*. 429 - 430 a.C.

—. *Electra*. 418 - 410 a.C.

—. *Las Traquinias*. 420 a.C.

Solà Gimferrer, Pere. «Claire Foy recibe una compensación por la desigualdad salarial en ‘The Crown’ de Netflix.» *La Vanguardia*, 30 de 04 de 2018.

Thelwell, Emma. «Rebeldes, fuertes y atrevidas: lecciones de Cleopatra y otras heroínas de Shakespeare.» *BBC Mundo*. 26 de Octubre de 2016. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37679390>.

University of Chicago. *Chicago Manual of Style*. 2017. <https://www.chicagomanualofstyle.org/home.html> (último acceso: 2021).

—. *Turabian Citation Guide*. s.f. <https://www.chicagomanualofstyle.org/turabian/turabian-notes-and-bibliography-citation-quick-guide.html> (último acceso: 2021).

Vita Korolevych, Isabel Latorre, Vanessa Lorite, et al. «Women in Shakespeare's Comedies.» *Shakespeare Trough Performance*. Noviembre de 2006. http://mural.uv.es/viko/First_Collective.htm.

Walter, John. «Grain Riots and Popular Attitudes to the Law: Maldon and the Crisis of 1629.» En *An Ungovernable People: The English and Their Law in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, de John Brewer & John Styles, 47 - 84. Londres: Hutchinson, 1980.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. sexta. Barcelona: Seix Barral S.A., 1929.