



Universidad Nacional Autónoma De México

Facultad De Filosofía y Letras
Colegio De Teatro

El reflejo del rol de la mujer isabelina en
Catalina de *La Fierrecilla Domada* y Viola de
Noche de Epifanía de Shakespeare

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

Laura Alejandra León Castro

Asesora:

Mtra. Martha Patricia Argomedo Manrique



México, D.F.

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1. El papel de la mujer en el renacimiento inglés	11
1.1. Concepción de las mujeres	13
1.2. El trabajo	16
1.3. Matrimonio	21
1.4. Inferioridad jurídica	26
1.5. Educación	29
Capítulo 2. Shakespeare y el teatro isabelino	34
2.1. Inglaterra en la época de Shakespeare y el surgimiento del teatro	36
2.2. Shakespeare y el apogeo del negocio teatral	39
2.3. El rol de las mujeres dentro del negocio teatral	45
2.4. Hombres interpretando a mujeres. La convención Teatral y el efecto sobre las espectadoras	49
Capítulo 3. Mujeres en dos comedias de Shakespeare. Catalina en <i>La Fierecilla Domada</i> y Viola en <i>Noche de Epifanía</i>	59
3.1. Catalina en <i>La Fierecilla Domada</i>	69
3.2. Viola en <i>Noche de Epifanía</i>	90
Conclusiones	110
Bibliografía	115

Agradecimientos.

Primero que nada, a mis padres Roberto y Graciela por siempre haberme hecho sentir amada, segura y orgullosa de ellos al brindarme un ejemplo. Quiero retribuirles todo lo que han hecho por mí y ahora hacerlos sentir orgullosos a ustedes.

Te agradezco papá por todo tu amor, dedicación y sacrificio a lo largo de los años.

A ti mamá por todo tu amor, paciencia, esfuerzo y cuidados durante todos estos años.

A mi hermana Iliana por tu amor, apoyo y compañía.

A la UNAM por ser mi *alma máter*

A mis maestros por sus invaluable enseñanzas

A Patricia Argomedo por su paciencia y atención durante este proceso.

Y a todos mis seres queridos que han creído en mí y me han apoyado.

Con profunda admiración y respeto

Para mis amados padres,

Para mi adorada hermana y en

memoria de mi querido Saúl.

INTRODUCCIÓN.

La obra de Shakespeare ha sido objeto de múltiples estudios por varias razones, una de ellas es que al paso de los años siempre se ha mantenido vigente debido a que la complejidad de su dramaturgia la vuelve universal¹. Desde hace algunos años comenzó a surgir el interés por analizar su obra, enfocándose en la forma en la que Shakespeare retrata el género y la sexualidad, este particular interés fue impulsado por el surgimiento del feminismo y algunos críticos comenzaron a prestar atención en específico al género femenino, dentro de su obra dramática. Sin embargo a pesar de que se ha dicho mucho acerca de las mujeres en la obra del autor, aún queda mucho que discutir, desde diversos puntos de vista, desde otras culturas y otros discursos. Éste trabajo tiene su génesis en que la mayoría de estos estudios de género en Shakespeare son ingleses o estadounidenses y los italianos o franceses en su mayoría han sido traducidos al inglés, pero no al español, así que para tener acceso a ellos el lector debe forzosamente por lo menos saber leer en inglés. Debido a eso surge el deseo de hacer un estudio que hable de las mujeres en la obra de Shakespeare, desde el punto de vista de una mujer, y en español.

Esta tesis se enfoca en dos comedias: *La Fierecilla Domada* (1592-1594) y *Noche de Epifanía* (1602) y en específico en Catalina y Viola²; esto debido a que yo interpreté estos dos personajes durante mi etapa de estudiante de actuación y

¹ Incluso el autor Harold Bloom argumenta en su libro *La invención de lo humano*, que Shakespeare inventó lo humano; especialmente en sus personajes Hamlet y Falstaff.

² heroínas respectivamente de las comedias *La Fierecilla Domada* y *Noche de Epifanía*.

mediante la actuación descubrí que estos dos personajes eran más complejos de lo que aparentaban en un inicio ya que en la superficie parecen ser y querer una cosa, pero una vez analizándolas a profundidad se manifiestan con deseos y personalidades totalmente opuestos a los que aparentaban en la superficie, lo cual me hizo comprender que su comportamiento obedecía entre otras cosas a las circunstancias culturales que rodeaban su realidad dramática. De este modo decidí llevar a cabo un estudio a profundidad del marco histórico y social en el cual fueron creadas estas heroínas con el fin de ayudar a comprender a estos personajes lo mejor posible y en todos sus aspectos para así facilitar la interpretación actoral.

Con este objetivo en mente este trabajo tiene dos aspectos, uno es la investigación histórica que se enfoca en el papel de las mujeres en la sociedad del renacimiento inglés y en el rol que desempeñaban las mujeres en el teatro, tanto en la ficción como en la praxis; por otro lado la investigación abarca también el florecimiento teatral Isabelino dentro del cual fueron escritas dichas obras, así como aspectos relevantes de la vida personal de Shakespeare que pudieron haberlo influenciado en la concepción de estas dos heroínas. Este aspecto de la investigación ayudará a comprender el contexto social en el cual fueron concebidos dichos personajes. El otro aspecto es el análisis de las dos comedias, que toma como base la investigación histórica para comprender las actitudes, forma de pensar y reacciones de las heroínas, así como su manera de interactuar entre mujeres y con sus contrapartes masculinas; Esta parte de la investigación ayudará a entender la vida interna de estas dos heroínas y cómo dicha vida interna es influenciada por la sociedad en la que fue concebida su ficción.

En el primer capítulo se estudian los conceptos que daban lugar a la idea de lo que era una mujer durante la Época Isabelina, se aborda la influencia que tuvo el Renacimiento en la concepción y los derechos de la mujer, así como los cambios que brinda la Reforma religiosa a las mujeres inglesas de la Época Isabelina. De la misma manera se analiza el papel de las mujeres en la sociedad del Renacimiento inglés, los tipos de trabajos que realizaban las mujeres dependiendo de su condición económica, lo cual estaba íntimamente relacionado con la edad en la que comenzaban a trabajar, que a su vez estaba determinada por la importancia de la dote para el matrimonio. Se da una mirada al concepto renacentista de matrimonio y qué derechos y obligaciones tenía una mujer dentro del matrimonio durante el Renacimiento en Inglaterra, así como los derechos que les otorgaba la ley a los hombres sobre las mujeres. Finalmente ofrece un panorama sobre la educación de una mujer renacentista, desde las más humildes hasta la destacada educación de la reina Isabel I, así como las condiciones que dieron lugar al surgimiento de algunas mujeres intelectuales durante la época.

El segundo capítulo se encarga de dar un vistazo a algunos aspectos importantes de la vida de Shakespeare en relación con las mujeres, como si tuvo hermanas, a qué edad se casó e incluso, si tuvo hijas, ya que puede ser que estos aspectos de su vida se hayan visto reflejados en su obra, en particular en las dos comedias que ocupan a esta investigación. Por otro lado presenta una visión de Londres en la época en que vivió el autor, en el cual tuvo lugar el floreciente negocio teatral que dio origen a una prolífera producción de teatro, que diera cobijo a William Shakespeare y que proporcionó las condiciones propicias para que el autor escribiera *La Fierecilla Domada* y *Noche de Epifanía*. Así este

capítulo presenta una visión general del teatro de la Época Isabelina, la dramaturgia, la actuación, la producción y el aspecto monetario que significaba el negocio teatral de aquella época, también se estudia el papel que jugaban las mujeres en este negocio, que proliferó y dio origen a varias compañías teatrales, dentro de las cuales estaba la compañía de William Shakespeare, que lo llevaría a ser uno de los dramaturgos más exitosos de su época.

El tercer capítulo presenta un análisis por separado de Catalina en *La Fierecilla Domada* y de Viola en *Noche de Epifanía*. En cada análisis se intenta descubrir qué discursos dio Shakespeare a estos personajes femeninos; si en realidad la verdadera esencia de Catalina y de Viola es que son mujeres insurrectas o si simplemente usan su rebeldía como un disfraz del cual finalmente se despojarán al final de la obra, para sujetarse voluntariamente a los paradigmas culturales patriarcales de la época, apoyando así los conceptos y los valores atribuidos a la mujer renacentista inglesa. Por otra parte, este capítulo estudia las características de las comedias románticas de Shakespeare, así como de qué manera influyó en la concepción de los personajes femeninos el hecho de que el autor de las obras fuera un hombre y como influyó el travestismo teatral en la creación dramática de éstas dos obras de teatro. Se explora como se refleja en la ficción la condición social y cultural de las mujeres de la Época Isabelina, de igual manera se estudia como es que las mujeres dentro de la ficción resultan tener más libertad que las mujeres en la vida real.

Primero se analiza a Catalina en *La Fierecilla Domada* en la que descubrimos a una heroína rebelde y salvaje, que contradice todos los paradigmas de comportamientos deseables en una mujer isabelina; se observa cómo es su

relación con los hombres que la rodean, los problemas y los pesares que le causa su actitud rebelde. Se analiza su relación con su contraparte masculina: Petruccio; cómo aprende a convivir con él y a tratarlo. Se plantea la pregunta ¿Es Catalina realmente rebelde o sólo finge serlo para conseguir lo que quiere?, ¿En verdad desea Catalina ser independiente o en el fondo desea depender de su esposo?, Y finalmente ¿A qué se debe el cambio de actitud de Catalina?

Después se estudia a Viola en *Noche de Epifanía*, descubrimos a esta heroína como el ideal femenino renacentista de: valentía, virtud y autosacrificio. Se estudia a qué se debe la decisión de Viola de disfrazarse de hombre; para buscar un poco de independencia, descubrimos su tortuosa relación de amor servicial y no correspondido con el Duque Orsino, la cual la lleva a involucrarse en una confusa relación homoerótica con Olivia, quién a su vez se manifiesta como una mujer fuerte y mucho más independiente de lo que aparenta a primera vista. Se observa cómo las pasiones de los personajes los arrastran hacia callejones sin salida y no los dejan ver el verdadero amor, hasta que Viola y su hermano gemelo Sebastián, llegan para mostrarles su destino y a ayudarlos a encontrar el verdadero amor. Sobre todo descubrimos a Viola en su relación amorosa con Orsino, con Olivia y con Sebastián, de qué manera se desarrolla como una mujer disfrazada de hombre en un mundo patriarcal y finalmente lo que la motiva a despojarse del disfraz que le ha brindado tanta libertad.

De esta manera introduzco este estudio de los dos personajes femeninos principales en *La Fierecilla Domada* y *Noche de Epifanía* y de todos los aspectos que rodearon su creación.

Capítulo 1

EL PAPEL DE LA MUJER EN EL RENACIMIENTO INGLÉS

Los dos personajes que analizaré tienen dos características que me parecen muy importantes para su estudio, por un lado son mujeres y por el otro fueron creadas por William Shakespeare en Inglaterra durante la Época Isabelina, en el Renacimiento. ¹ Comencemos presentando una investigación literaria acerca del papel de la mujer en la sociedad de la Inglaterra renacentista ya que la literatura se alimenta de los temas y los problemas de la sociedad y el autor no puede escapar de las circunstancias que lo rodean (Tazón, 2003:45).

En los siglos XV y XVI toda Europa Occidental se vio influenciada por una nueva forma de pensamiento que tuvo su origen en Italia, la cual rompía con la forma de pensar medieval, proponía el antropocentrismo y retomaba la cultura clásica; a este movimiento se le llama Renacimiento. Aunque el Renacimiento significó un cambio en la forma de pensar medieval, en Inglaterra. Este cambio tampoco fue radical, de hecho algunas formas de pensar todavía seguían la tradición medieval. Ya que si bien se le daba un nuevo valor al hombre, la cosmovisión seguía siendo teocéntrica y el protestantismo seguía gobernando a Inglaterra en la forma de Isabel I.

¹ Estos personajes son Catalina de *La Fierecilla Domada* y Viola de *Noche de Epifanía*.
Advierto al lector que debido a la naturaleza del tema de estudio, la mayoría de la bibliografía se encuentra en inglés y por lo tanto todas las citas textuales ofrecen una traducción personalmente hecha por la autora, y en las notas al pie de página se pueden encontrar las citas en su idioma original.

Una forma de pensar heredada de la Edad Media fue la del orden del universo, que tenía un sistema fijo de jerarquías (el hombre como superior a la mujer es un ejemplo), dicho sistema se fue haciendo cada vez más complejo hasta que en el Renacimiento se simplificó y estuvo presente en la mentalidad colectiva; este concepto de orden está tan arraigado que se da por sentado y casi ni se menciona. Tanta es la fijación de los Isabelinos con el orden que es un tema recurrente en su literatura y por su puesto en el teatro. Tillyard lo explica así:

%dEl teatro era sumamente estilizado y convencional, que sus licencias técnicas son de ciertas índoles y caben en una pauta, que sus extravagantes sentimientos son repeticiones y no novedades, que, después de todo, acaso tuviera su propia y aunque extraña regulación+ (Tillyard, 1984:23)

La concepción de orden tenía un impacto directo en el papel que la mujer desempeñaba en la sociedad isabelina, ya que los roles del hombre y de la mujer estaban estrictamente definidos y les aterraba la idea del desorden.

La nueva ideología, también trajo cambios en muchos aspectos de la cultura inglesa, como la religión, las ciencias y las humanidades, sin embargo existe todo un debate acerca de si en verdad hubo un Renacimiento para la mujer inglesa ya que en este tema en particular no se pueden observar cambios radicales en comparación con la época medieval. Eileen Power opina que durante la Edad Media el concepto de mujer era dictaminado por la Iglesia y por la aristocracia (Power, 1974:14), este concepto luego se modificó un poco hacia el final de la Edad Media con el surgimiento de la burguesía pero seguía siendo determinado por la forma de pensar de una minoría que imponía su punto de vista sobre la sujeción y la inferioridad femenina en la sociedad. Esta concepción de la

mujer deja afuera los puntos de vista de las escalas más bajas de la sociedad, en las que los hombres estaban acostumbrados a convivir y trabajar al lado de mujeres, pero que finalmente aceptaban los conceptos que les inculcaba la sociedad dominante.

1.1. Concepción de las mujeres

Durante el Renacimiento dentro del mismo concepto de mujer convivían a la vez, la idea masculina de la mujer como la madre, directamente relacionada con la virgen María; y la de la mujer naturalmente perversa y pecaminosa, siendo lo primero digno de respeto y el segundo de repulsión. La mujer madre posee el don divino de la reproducción y la virtud; mientras que su contraparte es la mujer mala por naturaleza e inferior biológicamente, la cual necesita ser reprimida, cuya única forma de redención es la sumisión y la reproducción significa su única virtud que la absolverá de su naturaleza perversa. Estas características definen la concepción, los derechos y las obligaciones de la mujer renacentista.

Así pues, en el Renacimiento las obligaciones y los derechos de la mujer, no habían cambiado mucho desde la Edad Media, aún eran consideradas inferiores a los hombres y subordinadas a ellos. Esto se debía a que los preceptos de la naturaleza femenina y el entendimiento de una mujer eran dictaminados aún por la Iglesia. Además los humanistas retomaban la ideología clásica de autores como: Aristóteles, Galeno y hasta Tomás de Aquino; quienes apoyaban la idea de la inferioridad y la maldad femenina. Esto se debe tal vez a que los grupos minoritarios como la Iglesia, la aristocracia y los humanistas como: William

Whatelyel, Thomas Nashe o Joseph Swetnam contaban con una voz que se escuchaba por sobre la de los trabajadores y la de la gente común, pues tenían mayor acceso a la escritura, lectura y a ser publicados; por lo tanto son de los que se tienen más registros en la actualidad y de los cuales podemos saber más (Power, 1979:14). Dichos grupos patriarcales eran los más influyentes, y por tanto a los que las clases sociales más bajas deseaban emular; por lo tanto su manera de comportarse nos da un indicio importante de lo que era bien visto por la alta sociedad y que patrones seguía el resto de la escala social.

Así pues, lo que podemos saber con respecto a la sociedad inglesa renacentista en la actualidad proviene de registros excluyentes de otros grupos sociales de los cuales no se tiene tanta información; como los trabajadores que casi no tienen voz durante esta época y más aún las mujeres cuya voz y registro escrito es casi nulo. La historia está contada desde un punto de vista masculino, y en esta visión masculina la mujer raramente tiene cabida, pero siempre está presente aunque se le intente ignorar, así que si no se sabe mucho sobre las mujeres en la historia, no es porque no hayan sido partícipes activas, sino porque han sido omitidas y cuando son incluidas es desde un punto de vista masculino. La historia desde el punto de vista de las mujeres es muy diferente, si más mujeres hubieran escrito su historia en el Renacimiento, sería mucho más reveladora su participación en la vida cotidiana y su influencia en la sociedad. Aún así, gracias al acceso de algunas mujeres a la escritura y a la cultura, así como a varios registros hechos por mujeres y hombres acerca de su vida cotidiana podemos tener una visión muy clara de cual era el papel de las mujeres durante el Renacimiento en Inglaterra.

Existen autoras como Margaret King que indican que en Europa durante el Renacimiento el nacimiento de una mujer no era tan bien recibido como el de un hombre, que se les daban ciertos tipos de maltratos, que eran llevadas al campo lejos de sus familias, que se les destetaba antes y más abruptamente que a un varón, que eran peor alimentadas e incluso que eran las víctimas más comunes del infanticidio (King,1993:44); Pero resulta demasiado arriesgado generalizar estas y todas las demás conductas de las cuales se tiene indicio ya que es posible que hayan sido las más comunes, pero siempre han existido excepciones; en este caso hay registros de padres que amaban a sus hijas y las consideraban regalos de Dios, como es el caso de Thomas More que tenía a su hija Margaret como favorita por sobre todos sus hijos, y también se tienen registros de que la reina Isabel escribía cartas de condolencia por la muerte de hijos así como de hijas por igual. ²

Pero es cierto que una hija representaba una amenaza al patrimonio familiar (si es que lo había); debido a la necesidad de otorgarle una dote al momento de su matrimonio, de este modo los hombres enriquecían el patrimonio familiar al recibir una dote al contraer matrimonio y las mujeres lo amenazaban al tener que entregar una dote, así que es de imaginarse que de preferencia se deseara tener un hijo y no una hija. Como lo explica King la dote era un obsequio de la familia de la novia a la del novio para compensarlo por el matrimonio. La dote era importante para ser atractiva a los ojos de los hombres casaderos ya que

² Elizabethan Women: 09/Septiembre/08 <<http://www.elizabethi.org/us/women/>>

se contaba con ese dinero para que el hombre pudiera emprender un negocio y así establecer su fuente de ingresos.

Esta carga económica caía desproporcionadamente sobre la familia de la novia (King, 1993:45) y la ausencia o presencia de esta dote determinaría el resto de su vida ya que de ese dinero dependería a que edad saldría de su hogar, a que edad se casaría y con quién.

1.2. El trabajo

La necesidad del trabajo remunerado era una obligación restrictiva a las mujeres de clases sociales bajas, que no tenían un patrimonio que les asegurara un matrimonio, pero las mujeres de clase social alta también debían de contar con destrezas hogareñas, heredadas en su mayoría por su madre, pero estas destrezas no eran para ganar dinero, sólo para agregarles cualidades de buena esposa.

El objetivo de una familia de cualquier estatus social era casar rápidamente y bien a sus hijas, pero bajo esta presión social cuando la familia de las jóvenes de clase trabajadora no podían absorber el gasto de su dote, las chicas salían a trabajar desde una temprana edad para ahorrar dinero, y así ser elegibles para ser esposas de hombres de su mismo estatus social. King señala a éste como el motivo por el cual algunos hombres y mujeres de la clase trabajadora se casaran a edades avanzadas, en contraste con las jóvenes de una familia rica que podían darse el lujo de casar joven a su hija; pero una familia pobre tendría que esperar a conseguir la dote. (King, 1993:47).

Hufton explica que las niñas campesinas dejaban sus hogares en su mayoría más pronto que los hombres; a los doce años comenzaban su vida laboral de la cual dependía su futuro, pero sus habilidades se limitaban a las enseñadas por su madre y estaban restringidas al ámbito de lo doméstico, así sus oportunidades laborales no eran muchas, ya que en su educación siempre eran prioritarias las habilidades domésticas, que le servirían como esposa y como trabajadora, así que por lo general trabajaban como sirvientas o en granjas; pero la competencia era mucha en las zonas agrícolas (Hufton en Farge, 1993:26) En el campo las mujeres participaban de todas las tareas, sin importar cuan fuertes fueran dentro y fuera del hogar. Dentro del hogar realizaban una amplia variedad de trabajos como: rastrillar la paja, sembrar y recoger la cosecha. Aún las mujeres de clases sociales altas administraban los trabajos del campo. En las ciudades las mujeres también realizaban y administraban las tareas domésticas.

Cuando una niña campesina no podía encontrar trabajo cerca de su casa o en su pueblo, entonces se mudaba a una ciudad para encontrar trabajo de sirvienta y si no podía mantenerse en una casa propia se mudaba a casa de su patrón. Las aspiraciones de una chica que se dedicaba al trabajo doméstico eran subir en la escala servil a medida que adquiría antigüedad y experiencia.

Al mudarse a la casa en la que servía, el patrón asumía la figura masculina protectora y se hacía responsable del bienestar de la niña, que podría haber llegado por una recomendación de un familiar que hubiera trabajado para la familia anteriormente y que pudiera asegurar la buena crianza de la niña en cuestión para así conseguir un buen trabajo. Cuando una sirvienta vivía en la casa de sus patrones éstos le descontaban los gastos de mantenimiento y guardaban

el resto de su dinero hasta que llegara la hora de que volviera a su casa a contraer matrimonio (Hufton en Farge, 1993:26). Por supuesto que la idea era ahorrar lo más posible y hacer el mínimo de gastos durante estos años laborales, para que les fuera entregada una mayor cantidad de dinero y así lograr una buena dote y al cabo de un par de años, volver a sus casas a contraer matrimonio con un hombre de su aldea natal. Otra opción en las ciudades era trabajar en la Industria textil en los lugares en los que ésta fuera una industria floreciente. Éste fue un trabajo característico femenino durante el Renacimiento, ya que era un oficio que habían aprendido de sus familias o haber adquirido sus destrezas después de haber sido aprendices a partir de los doce años. Una vez más las niñas llegaban a las fábricas; cuando sus familias no podían hacerse cargo de ellas y conseguirles una dote; en este caso dormían en el taller y sus patrones también guardaban sus salarios para entregárselos cuando fuera hora de marcharse. (Hufton en Farge, 1993:34).

La historia cambiaba un poco para las niñas de clase trabajadora nacidas en un pueblo o ciudad; porque estas muchachas corrían con más suerte ya que era raro que estas niñas buscaran trabajo como sirvientas o en la industria textil. Podían dedicarse a algún oficio permitido para las mujeres y que generalmente era enseñado de madre a hija, por ejemplo: ser costureras o sombrereras, o tal vez ofrecer un servicio como lo es vender cosas; o ser lavandera (Hufton en Farge, 1993:38). Administrar una casa o comercio, era algo muy afortunado para una niña renacentista ya que contaban con un respaldo patriarcal que les brindaba una mayor posición económica y social que a las que tenían que trabajar fuera del núcleo familiar.

Pero aún así su trabajo carecía de reconocimiento, eran consideradas como trabajadoras de poca categoría y se les pagaba menos que a un hombre (variaba desde la mitad, una cuarta parte o una quinta parte menos que a un hombre) porque se asumía que un hombre contribuía a la manutención de la chica en cuestión y que su esposo o padre le daba techo y alimento y como los hombres tenían que mantener una familia sus salarios debían ser mayores. Así que la mayoría de las niñas fuera de casa eran explotadas por sus patrones. Un ejemplo es el proceso textil en el que las mujeres recibían sueldos miserables ya que no tenían acceso a las tareas más especializadas y mejor pagadas, pues eran restringidas a las peor pagadas. (King, 1993:101)

El Renacimiento era una época en la que el trabajo era duro y la vida muy difícil para ambos sexos de la clase trabajadora y por lo tanto exigía el trabajo de las mujeres dando como resultado que no fuera posible que una mujer fuera simplemente ama de casa como comúnmente se podría creer, sino que por el contrario constituía una gran fuerza laboral menospreciada y mal remunerada, pero imprescindible para la sociedad isabelina. Era de esperarse que todas las mujeres de clase trabajadora, ya fueran solteras o casadas, trabajaran para su manutención; por lo tanto una vez que una chica contraía matrimonio y su marido comenzaba un negocio con el dinero de la dote, el trabajo de la mujer continuaba fuera y dentro de su casa. La mujer debía además de participar en las tareas domésticas, participar en el trabajo de su esposo desde el pequeño circuito de su casa. Los deberes del hombre se realizaban en el mundo exterior y con una relación abierta con la sociedad, pero no así las mujeres que sólo podían trabajar haciendo negocios y comerciando en nombre de su marido.

El trabajo del hogar era sólo una parte del trabajo, algunas mujeres después de aprender el oficio de sus familias eran comerciantes como: zapateras, carniceras, etc. pero sólo podían ejercer dicho oficio en nombre de su familia, y en caso de colaborar en el oficio de su marido, su trabajo siempre era a nombre de éste. Un hombre podía iniciar un negocio con el dinero de la dote de su mujer y ésta colaboraba, pero en nombre de su esposo (Hufton en Farge, 1993:49). Este hecho provocaba otra desventaja que mantenía alejadas a las mujeres de los trabajos bien pagados; porque los trabajos que podían realizar tenían que equilibrarse con sus deberes domésticos y por lo tanto estaban restringidos al hogar. (King, 1993:100).

Había mujeres que eran sirvientas toda su vida; aún después de casarse, en este sentido es de imaginarse que el trabajo no distaba mucho del trabajo duro que hacían en sus casas, para beneficiar a sus esposos y el trabajo que realizaban en el exterior era para beneficiar a sus patrones, que las explotaban con salarios muy bajos, en ocasiones las mujeres ni siquiera trabajaban por un salario, sino por su sola manutención (King 1993:104-105). Estas mujeres que trabajaban como sirvientas, eran las más vulnerables al abuso sexual por parte de sus empleadores; ya que no se consideraba una ofensa mayor el violar a una sirvienta, a la vez una mujer trabajadora tenía que cuidarse también de trabajadores, aprendices y oficiales del pueblo, que a falta de dinero buscaban contacto sexual a menudo por medio de la violación. En algunos casos de violación; sobre todo en las mujeres de niveles sociales más altos que tuvieran un hombre que reclamara el honor ofendido, se podían valer de la presión moral y de

las leyes para exigir la restitución del daño por medio del matrimonio. (King, 1993:106-107)

Todas las obligaciones y los derechos de la mujer renacentista en Inglaterra estaban hechos en función de los hombres. En todas las clases sociales una mujer bajo ningún motivo podía ser del todo independiente fuese de la condición que fuese. Era totalmente mal visto que una mujer no tuviera un hombre al cual subordinarse, ya fuera un familiar directo como: su padre, un hermano, un tío o un tutor y más adelante un esposo que se hiciera responsable de ella y le diera una identidad social.

Curiosamente una mujer también le daba una identidad al hombre, ya que se consideraba que ella era un reflejo directo del hombre de quién dependía, es decir que el tener una hija o esposa refinada y virtuosa causaba una muy buena impresión, entonces las habilidades que se les enseñaban a una mujer no eran para su beneficio, sino para el beneficio de un hombre o para ser ~~valiosas~~ dentro del mercado matrimonial.

1.3. Matrimonio

Durante el Renacimiento el matrimonio era un estado muy deseable debido a que no existía ninguna categoría social para una mujer no casada, con excepción de la vida religiosa, pero en la Inglaterra anglicana ésta no era una opción al haber sido clausurados los conventos; lo cual provocó una tasa alta de soltería sobre todo en periodos de recesión económica (Hufton en Farge, 1993:40). Eran éstas las mujeres marginadas por la sociedad renacentista, las de

clase social baja eran especialmente rechazadas y eran las más propensas a ser acusadas de brujería porque «El papel de la mujer en la sociedad se concebía en términos de su relación sexual y económica con los hombres» (King, 1991:49)

Además de todas las desventajas que contraía el nacimiento de una hija (entre las que se encontraban la dote y el cuidado de la castidad) se encontraba una ventaja, que era la posibilidad de hacer alianzas provechosas con otras familias.

La concertación de un matrimonio dependía de lo beneficioso de las alianzas y de la castidad de la mujer:

«Mientras los hombres de noble cuna se casaban con plebeyas ricas, las mujeres nobles no se casaban fuera de su casta. Tales matrimonios habrían deshonrado a sus familias y a sí mismas, puesto que una mujer asumía el estatus de su marido.»
(Hufton en Farge, 1993:41)

Todas las negociaciones matrimoniales beneficiaban a la parte masculina a la cual no se le exigía ni dote, ni castidad ya que en un hombre no era necesaria, en contraste, la castidad femenina era una de las preocupaciones principales de las mujeres casaderas renacentistas que aunado con la dote significaba por completo su valor en el mercado matrimonial. De esta manera una niña era considerada como una carga improductiva que debía ser vigilada y controlada para asegurar su único valor de intercambio (además del monetario): la virginidad (Sánchez, 1996:19)

El matrimonio legal no era un compromiso de amor, sino un contrato bien detallado para un intercambio de bienes y de adquisición dentro de una ceremonia que se consumaba con el acto sexual. El momento en el que se ponía más

énfasis en la relación del hombre con la mujer era durante la ceremonia eclesiástica en la que se promovía que en adelante debía haber amistad y compañía entre marido y mujer, hasta en algunos casos el amor (que realmente era considerado prescindible). Da la impresión de que el amor no era un requisito para concertar un matrimonio pero al momento de casarse idóneamente se esperaba que surgiera el amor entre los recién casados, pero la concepción ideal de amor durante el Renacimiento, era más parecida a la amistad.

Esta situación de hecho sí llegaba a presentarse y había parejas que manifestaban cariño y preocupación el uno por el otro, así como gratitud por la compañía y la felicidad, esto se veía reflejado en los testamentos en los que los maridos se referían a sus esposas con cariño e incluso hubo esposas que al morir hacían herederos de sus bienes a sus esposos³ por sus buenos tratos durante el matrimonio. (King, 1993:39)

Los matrimonios efectuados como resultado de raptos y fugas eran aceptados por la Iglesia, aunque de mala gana. Sin embargo el matrimonio sin el consentimiento de los padres era altamente insultante, escandaloso y merecedor de castigo.

La patria potestad; era el poder que tenían los padres sobre las hijas; significaba que si la joven rehusaba a casarse con la elección propuesta por sus padres, podían recluirla en su casa o en un convento (en países no Reformados) y por lo general, esto se acompañaba con violencia física que a veces llegaba a ser mortal (King, 1993:102).

³ Dinero y tal vez propiedades si es que por algún motivo las heredaban de sus padres.

Los padres ejercían un control absoluto sobre la vida de sus hijas hasta que éstas contrajeran matrimonio, un ejemplo de esto es el matrimonio coaccionado que si bien estaba directamente relacionado con la dote, no significaba que no existiera presión para las mujeres de clase social baja, simplemente la coacción era menor porque las dotes no eran cuantiosas y el encierro de la mujer era menos vigilado por su temprana salida del hogar. La dote no sólo sacrificaba la elección de la mujer, sino también su juventud. La realidad era que muchas jóvenes tenían que casarse con hombres escogidos por sus padres, los cuales podían ser mucho mayores que ellas sobre todo en el caso de las novias de la alta sociedad que podían contraer matrimonio en el momento en el que sus padres escogieran a un esposo apropiado. (Romeo, 1988:104)

Una vez más estas situaciones no eran generalizadas porque había mujeres que corrían con la suerte de casarse con el hombre de su elección y que al mismo tiempo resultaban convenientes para su familia, claro que esta conjunción de cualidades en un pretendiente eran estadísticamente poco probables, pero posibles. Esta situación se podía presentar mas a menudo en las clases sociales bajas en las que no había mucho que ofrecer, ni mucho que recibir y en cuyo caso en una etapa más avanzada del Renacimiento una mujer podía llegar a casarse sin una dote, tan sólo algunos muebles o pertenencias, pero con una habilidad o conocimiento de un oficio que le asegurara al marido que saldrían adelante con el trabajo de ambos.

Sin embargo el amor de pareja no los exentaba de las contradicciones que caracterizaron al matrimonio del Renacimiento. La pareja podía estar enamorada, pero eso no significaba que hubiera ningún tipo de igualdad en la pareja. El

hombre siempre manda sobre su mujer y la controla ineludiblemente en todos los aspectos de su vida social y personal exigiendo sumisión absoluta. De esta manera el matrimonio tiene un modelo de esposo/padre-educador y esposa/niña-educada y la actitud del hombre en el matrimonio era una mezcla entre esposo y padre que ejercía una aplastante autoridad sobre la mujer, exigía su obediencia y se las restringía al hogar, al silencio y a la sencillez, tomando ventaja del hecho de que por lo general el esposo era mayor que su esposa con una diferencia de edades que en ocasiones eran de padre a hija. (King, 1993:60)

Así, siendo el esposo padre y educador de su mujer era su responsabilidad castigarla como respuesta a la mala conducta y al no cumplimiento de sus obligaciones. El castigo venía en forma de golpes como parte de un matrimonio normal y no era meritorio de ninguna sanción ya que el esposo estaba haciendo uso de sus derechos. Casi todos los códigos legales otorgaban este derecho que se entendía como un acto de responsabilidad y era aprobado por la comunidad (King, 1993:66). Todo lo anterior debido a la creencia en la superioridad masculina. Un ejemplo lo da William Whatelyel, que en el siglo XVII escribió el libro *Bride Bush* y expresaba: %Si alguna vez quieres ser una buena esposa y vivir cómodamente asume lo siguiente: mi marido es mi superior, es mejor que yo; tiene autoridad y potestad sobre mi; la naturaleza se la ha dadoñ Dios se la ha dado+(Whatelyel en King, 1993:62). Durante esta época el tema del matrimonio fue muy socorrido por los humanistas porque lo consideraban como la base de la sociedad del Renacimiento y se produjo literatura enfocada en aleccionar a las futuras esposas a cumplir con varios requerimientos para poder ser consideradas buenas esposas, entre los que se encontraban el ser recatadas, pudorosas,

silenciosas, obedientes, domésticas, sumisas y prudentes; mientras que como lo explica King a los hombres no se les imponían mayores requerimientos ya que las mujeres sólo son merecedoras del matrimonio cuando se apegan a una serie de leyes o normas y estas normas no aplican para ser un buen marido. Esto también se vio reflejado en la obra de Shakespeare, principalmente en las comedias que exaltan el valor del matrimonio.

1.4. Inferioridad jurídica

Las expectativas para una mujer renacentista eran prácticamente convertirla en un ser anónimo, nunca vista como una unidad o un ser completo sino como un apéndice del hombre; cuando se le consideraba como un individuo, se le conferían características pecaminosas de seducción, manipulación y corrupción. La condición jurídica de la mujer era determinada no sólo por los juristas, sino también por humanistas y eclesiásticos, que se basaban en libros oficiales (litúrgicos o conciliares) que representaban a la mujer como la fuente del pecado, fomentando la desigualdad entre los sexos. La literatura clásica generalmente representaba a la mujer como fisiológica e intelectualmente inferior al hombre.

En los lugares como es el caso de Inglaterra que tenía menos influencia de Roma algunos de los derechos de la mujer estaban más avanzados en cuanto a la sucesión y la dote, ya que había más espacio para que las leyes cambiaran conforme a la sociedad, aún así una mujer no podía heredar los títulos de su padre, pero sí podía heredar propiedades o dinero, si así lo decidía su padre.

En algunas ocasiones las mujeres no podían heredar estados pero podían ser herederas de propiedades si no títulos, y algunas mujeres especialmente si

eran hijas únicas de un gran noble podían ser de hecho muy ricas herederas. Un ejemplo es Amy Robsart quién fue la primera esposa de Robert Dudley, era hija única de Sir John Robsart y heredó sus dos estados en Norfolk.⁴ Nunca era muy claro qué sucedía con estos estados cuando la mujer se casaba, se podían convertir en propiedad de su esposo, pero no era automáticamente éste el caso. Si la esposa moría él podía perder estas propiedades porque la dote y la herencia siempre pertenecían a la familia de la esposa.

Sin importar su posición social las mujeres no tenían permitido votar,⁵ ni incursionar en profesiones como las leyes, la medicina o política, tampoco podían entrar en la marina y ni en el ejército.

Todos los títulos pasaban de padre a hijo o de hermano a hermano. La única excepción era la corona que podía pasar a una hija y ella sería investida con todo el poder y Majestad de cualquier rey. Esto le permitió a María Tudor y más tarde a Isabel Tudor reinar, esto a pesar de que Eduardo VI, no deseaba pasar la corona a María Tudor, debido a sus creencias religiosas, pero para excluirla de la línea de sucesión, también tubo que excluir a Isabel Tudor a pesar de que ésta si compartía sus ideas religiosas, pero fueron restauradas en la línea de sucesión mediante el Acto de sucesión de 1544.⁶

Ésta era una ventaja que ofrecían a las mujeres los lugares donde el poder se adquiría por sucesión dinástica, creando lugares para que ellas ejercieran la

⁴ Elizabethan women: 09/Septiembre/08 <<http://www.elizabethi.org/us/women/>>.

⁵ sin embargo, sólo los hombres de cierta posición social tenían permitido el voto

⁶ Mary I of England: 23/ Mayo /2009 <http://en.wikipedia.org/wiki/Mary_I_of_England>

acción pública, como en el caso de Inglaterra en donde Isabel I pudo gobernar plenamente y por derecho propio. Una vez más se manifiesta como la diferencia de clases sociales podía hacer un cambio abismal en la vida de las mujeres, permitiéndole a las soberanas ser la excepción a varias reglas de género, como explica King acerca de cómo era percibida la reina Isabel I:

En *Faerie Quenne*, Spencer hizo de su monarca una excepción a la regla universal de subordinación femenina: las “mujeres virtuosas” saben que han nacido “para ser humildes” a no ser que Dios intervenga para elevarlas “a una soberanía legítima”+ (King, 1991:207).

Así fue de hecho, Isabel fue una soberana ambigua debido a todos los papeles que debía desempeñar, era independiente, severa y mostraba a sus súbditos varias formas de identidad femenina ya que cuando era necesario la reina se manifestaba como una figura masculina y se refería a sí misma como príncipe+, capaz de dar valor a sus soldados en tiempos de crisis, pero a su vez fue capaz de crear una imagen icónica al nunca contraer matrimonio, haciéndose llamar la Reina Virgen que servía de sustituto de la imagen católica de la virgen María para así, manifestarse como esposa y madre del pueblo de Inglaterra. Como lo explica King: Su naturaleza sexual era excepcional, y su autoridad era, anómala+ (King, 1991:205), por lo tanto a pesar de lo anterior su reinado tuvo que enfrentarse a las sospechas y presiones de las que eran habitualmente objeto los gobiernos femeninos, como por ejemplo su obligación de casarse y proveer un heredero al trono, presión que Isabel ignoró al no casarse ni tener hijos, dando como resultado que su reinado haya sido el último de la dinastía Tudor. Como lo explica King,

Isabel prefirió optar por el poder que estaba reservado para los hombres a asegurarle una continuidad biológica a su dinastía.

Es curioso que el reinado de una Reina Amazona haya tenido tan poco impacto en la condición social y cultural de las mujeres en Inglaterra, ya que para las mujeres comunes la desigualdad aún era la clave de una relación exitosa con el sexo masculino y para un matrimonio exitoso, dicha desigualdad estaba sustentada en las ideas inculcadas por humanistas y eclesiásticos. Son ideas renacentistas la supuesta inferioridad física e intelectual de la mujer, así como de su naturaleza pecaminosa. Este contrapunto en la representación de la mujer, entre la misoginia y la glorificación femenina tiene por objeto de proteger el orden patriarcal ya que tanto protege contra el dominio femenino una imagen excesivamente embellecida e inaccesible, como una imagen turbia y salpicada de atributos negativos+ (Sánchez, 1996:31) así que las mujeres eran glorificadas y denigradas al mismo tiempo en la mente masculina.

1.5. Educación

Todos estos modelos de ideal femenino les eran inculcados a través de una vehemente educación, pero esto no significaba que todas las mujeres siguieron las órdenes al pie de la letra y no reclamaran cierto poder en el ámbito en el que eran recluidas: El hogar; este lugar era en el que se imponía su ley y su trabajo con el disfraz de la autoría masculina, la mujer aparentaba carencia de poder, pero lo ejercía aunque sin crédito alguno, las mujeres se encargaban de todos los quehaceres domésticos y ahí era donde gobernaban.

Se puede vislumbrar a las mujeres adiestradas en la obediencia y la desvalorización, pero internamente más conscientes, más lúcidas, más doctas y menos sumisas+ (Sánchez 1996:35), de lo que el orden patriarcal podía permitir exigiendo poder en su propio ámbito social, y ejerciéndolo desde su reclusión hogareña; ya que una mujer podía encargarse de mandar a los sirvientes en los quehaceres de la casa. (Sánchez 1996: 36)

El poder femenino en la clase trabajadora radicaba en gran parte en su fuerza laboral, que aunque carecía de reconocimiento era indispensable en la sociedad renacentista. Por otro lado la mujer burguesa que carecía de poder productivo y se acercaba más a convertirse en objeto de ornato+ económico, contaba con una ventaja sobre la mayoría de las mujeres pobres y era ejercer el poder que le brindaba la libertad de pensamiento que obtenían gracias a su acceso a una educación más avanzada.

La educación femenina se restringe a los ámbitos espirituales y hogareños y los elementos culturales que le son enseñados son en servicio de la religión y la desenvolvura en la alta sociedad ya que con Isabel en el trono las mujeres nobles eran alentadas a recibir educación porque los hombres no deseaban que sus hijas se vieran opacadas en la presencia de su muy inteligente y altamente educada reina. Por lo tanto era bueno que una mujer poseyera conocimientos ya que sería la encargada de instruir a sus hijos e hijas, pero el conocimiento es cuidadosamente dosificado para no significar un problema, que como lo indica Sánchez; entre más ignorante se le mantuviera a la mujer, más maleable y sumisa sería ésta (Sánchez, 196:20). Se le da más importancia a la enseñanza de los trabajos domésticos que a la lectura y a la escritura, pero factores como la llegada

del protestantismo fomentan el aumento en la cultura para las niñas de la alta sociedad, por un lado para que la esposa del hombre culto pueda entenderlo y hablar con él y no lo ponga en ridículo con sus conversaciones.

Por otro lado en el caso de Inglaterra si la mujer es noble debe dar una buena impresión a la reina que cuenta con una educación privilegiada ya que desde una temprana edad a la reina Isabel se le comenzó a educar en, gramática, teología, historia, retórica, lógica, filosofía, aritmética, literatura, geometría y música, también aprendió a hablar fluidamente seis idiomas: Inglés, español, francés, latín, griego y galés.⁷

La educación variaba dependiendo del nivel económico de la familia en la que naciera la niña, una madre aristócrata contaba con sirvientes que la ayudaban en la crianza de sus hijos, pero de la madre dependía preparar a su hija para el mercado matrimonial debido a que en el éxito de su hija se reflejaba ella. La hija necesitaba saber presentarse, vestirse, hablar, administrar una casa con sirvientes, bailar, bordar, tocar un instrumento musical, hablar francés y tener conocimientos de literatura nacional. (Hufton en Farge, 1993:56) También los modales y la etiqueta eran de una importancia primaria, incluyendo el arte del cortejo, la danza, montar a caballo y tiro con arco que les era enseñado por tutores en sus casas o en algunos casos contados; en escuelas para señoritas o eran enviadas a vivir a otras casas nobles para terminar su educación. Las madres alfabetizadas podían enseñar por su propia cuenta las letras a sus hijos antes de

⁷ Education of Queen Elizabeth I: 13/Septiembre/08: <<http://www.elizabethan-era.org.uk/education-queen-elizabeth-i.htm>>

que asistieran a la escuela primaria. Para una niña de clase media la educación consistía en saber de contabilidad y como llevar libros, también aprendían de sus madres a preservar alimentos; según la estación del año, a cocinar y llevar a cabo todos los deberes de una casa, desde alimentar cerdos, hasta la siembra. Esta última habilidad junto con el uso de la aguja eran de vital importancia para las niñas de la clase trabajadora, de estas destrezas dependía su futura incursión en el servicio doméstico o en la fabricación de textiles (King, 1993: 214).

La Reforma promovió la alfabetización, por medio de la lectura se introdujeron las nuevas doctrinas, por lo tanto se hizo necesario que a niños y niñas se les enseñara a leer y a escribir, pero al mismo tiempo la Reforma clausura un importante espacio de alfabetización que toleraba la presencia femenina: el convento.

Si bien la Reforma por un lado trajo algunos beneficios, en cuanto a la valorización de la mujer porque se le daba un valor especial a concebir un hijo considerándolo como la gran virtud femenina y que por lo tanto revalorizó el matrimonio y fomentó la lectura de las sagradas escrituras y el entendimiento de conceptos teológicos, abriendo así las puertas de la lectura a las mujeres y brindándoles un poco de independencia, pero al mismo tiempo el protestantismo implicó un sometimiento social mayor porque:

Reemplazó al sacerdote y al confesor, como dueños de la conciencia femenina, por el clérigo y el patriarca...Él era el que leía los Evangelios, decidía quién era culpable o inocente y hacía las veces de intermediario con Dios.+ (King 1993:181)

De esta manera las mujeres fueron sometidas aún más en lo social y espiritualmente al hombre de la casa y su identidad se diluía aún más como parte

inseparable y absolutamente dependiente de la familia patriarcal. Sin la opción de ser monjas, la presión para contraer matrimonio se intensificó así como la censura hacia las mujeres solteras.

Sólo las mujeres de clase social alta tenían acceso a más cultura aparte de la elemental de leer y escribir. Es entre las mujeres de alto grado de educación donde surgen las humanistas inglesas como Rachel Speght y Esther Showernam que escribieron ensayos acerca de la condición femenina, todas estas humanistas siguieron las influencias renacentistas al utilizar a los clásicos y a la Biblia, pero ~~no~~ sin reverencia y sin condicionamientos exegéticos+ (Romero, 1988:21), haciendo referencia a los autores clásicos que más se acomodaron a sus exigencias, como Séneca u Ovidio. Todas ellas expresaban su descontento con respecto a la desigualdad femenina. Es muy probable que hayan existido muchas otras mujeres insatisfechas, pero sus voces se perdieron a través del tiempo ya sea porque no dejaron escritos sus razonamientos o tal vez los escritos de las que si lo hicieron fueron pasados por alto por una historia de hombres, contada por hombres; Una cosa es segura: la historia, incluyendo la del teatro sería muy distinta si fuera contada desde el punto de vista de las mujeres.

Capítulo 2

SHAKESPEARE Y EL TEATRO ISABELINO

Hacer una investigación acerca de William Shakespeare puede resultar una empresa un tanto difícil, porque se tienen muy pocos datos documentados acerca de la vida del autor, por lo tanto se pueden decir pocas cosas de su vida con certeza. Los libros biográficos están plagados de especulaciones con respecto a su vida personal, con anécdotas de dudosa procedencia, pero sobre todo del esfuerzo conjunto de todos aquellos que han estudiado la vida y la obra del autor por recavar toda la información disponible, ya sean anécdotas, y datos documentados, entre otros.

Sabemos pocas cosas por seguras, por ejemplo que William Shakespeare nació en 1564 en un pequeño pueblo inglés llamado Stratford Upon-Avon, que está a unos 150 kilómetros de Londres; su madre fue Mary Arden que pertenecía a una familia mas o menos acomodada y de abolengo en el condado de Wellingcote, su padre John Shakespeare era un comerciante que llegó a desempeñar cargos municipales en la ciudad natal del autor pero que no siempre fue estable económicamente (Astrana en Shakespeare, 1991:25)

William tuvo tres hermanos y cinco hermanas (de las cuales dos murieron antes de que él naciera) y otra hermana murió cuando él tenía nueve años. Entonces el autor creció siendo el hermano mayor de sólo una hermana y de tres hermanos, experiencia que tal vez influiría en su manera de concebir a las mujeres; como frágiles y merecedoras de protección debido a que él como

hermano varón mayor, era de esperarse que protegiera y cuidara a su única hermana ya que tal vez la sentía más frágil que sus hermanos varones.

Con respecto a su educación no hay ningún documento que la certifique, pero es de suponerse que si nació en un momento en el que su padre era un comerciante exitoso y era un tanto destacado en la comunidad, es posible que haya estudiado en la escuela secundaria de su comunidad y más aún siendo que ésta era gratuita, pero tampoco existe ningún dato de que haya continuado su educación en Oxford o en algún otro lugar.

Por otro lado puede ser que el ideal romántico de matrimonio que se presenta en algunas de sus comedias haya sido influenciado por sus vivencias personales. Shakespeare contrajo matrimonio en 1582 a la joven edad de 18 años con Anne Hathaway que era ocho años mayor que él. Aquí se presenta algo interesante pues por lo general, era el hombre quién era mayor que la mujer en el matrimonio, otro punto interesante es que probablemente Anne ya tenía tres meses de embarazo para cuando se efectuó la boda porque está fechada el 27 de noviembre de ese año y su primera hija Sussan, fue bautizada seis meses después, el 26 de mayo de 1583. Dos años después en 1585 nacieron los gemelos Hamnet y Judith. Shakespeare abandonó su ciudad natal de Stratford en el año de 1585, para mudarse a Londres sin su familia, apenas tres años después de haberse casado, dejando a Sussan de tres años, a Hamnet y Judith de máximo un año de edad, de esta manera probablemente no tuvo un rol activo en la crianza

de sus hijos y solo regresó a Stratford para la muerte de su único hijo (Astrana, 1991:83).

Se ignora cómo Shakespeare comenzó a trabajar en el teatro y cómo se convirtió en actor y dramaturgo, no se sabe debido a que hay un período en su vida del cual no hay registro alguno, sólo se sabe que para cuando tenía treinta años, en 1594 se había unido a la compañía de actores *Chamberlain's men*. El Londres al que William llegó era una ciudad mercantil gracias a su posición geográfica a orillas del río Támesis; el cual le daba a los habitantes de esta ciudad fácil acceso al océano para ir al extranjero y comerciar, principalmente con textiles, en especial con lana que era fabricada en su mayoría por mujeres.

2.1. Inglaterra en la época de Shakespeare y el surgimiento del teatro

Durante este período hubo una gran migración hacia Londres porque el dos por ciento de la población de Inglaterra se mudaba a la ciudad en cada década, una prueba está en que la población de Londres en 1550 era de 120,000 y para 1650 aumentó a 375,000. Este aumento de la población favoreció el desarrollo de las empresas, pero esto no significaba que la riqueza estaba bien repartida sino que las divisiones entre los ricos y los pobres aumentaban. (Hattaway en Braunmuller, 1990:99 y 104)

Se manifiesta así una división de Inglaterra en dos planos: el rural y el urbano que se encontraba en expansión, pero que a pesar del desarrollo

económico que benefició a una parte de la población, era innegable la pobreza de un gran sector de la población inglesa.

El contraste entre el florecimiento económico de la época con la pobreza de la mayoría de la población puede haberse debido a que si bien por un lado Inglaterra producía lo suficiente como para exportar, la repartición del dinero no era equitativa, las clases pudientes eran una minoría que se valían de privilegios, de los monopolios y de la corrupción para amasar sus fortunas. De la mano del florecimiento se dio también uno cultural y educativo más notable que en otros períodos; porque a diferencia de otras épocas, se extendió a más niveles sociales al surgir un interés por el conocimiento y la lectura que fue generado por la Reforma, dado que necesitaba de la lectura para asentar los cambios religiosos y que favoreció la aparición de escuelas gratuitas dando por resultado el aumento en la escolaridad en las clases medias y bajas. (Tazón, 2003:39)

Así pues visualizamos una época y una ciudad de Londres en expansión económica en la que nuevos negocios resultaban rentables, cuyo gobierno era un tanto autónomo pero estaba sujeto a la reina y gobernado por un ayuntamiento. El centro abarcaba desde el norte del río en la Torre de Londres hasta el este de Ludgate pasando San Pablo en el occidente. La ciudad tenía 26 distritos divididos en 115 parroquias y estaba delimitada por murallas medievales.

Fue justo pasando las murallas de esta ciudad en donde la economía crecía día a día, donde los teatros principales fueron construidos en una región sórdida, ruidosa, sucia, llena de posadas y burdeles. El primero fue construido por James

Burbage en 1576 en Shoreditch y lo llamó *The Theatre*, más tarde en 1587 Phillip Henslowe construyó *The Rose* que de hecho fue construido dentro de los confines de un burdel y en 1595 Francis Langley construyó *The Swan*. Su ubicación tenía varias razones de ser, por un lado alejarse lo más posible del ayuntamiento y su jurisdicción, por el otro estar en la meca popular de Londres. (Tazón, 2003:37)

Aunado a la construcción de teatros fijos estaba el hecho de que las compañías ambulantes de actores comenzaron a optar por residencias fijas esto debido a la promulgación en 1472 de una ley que imponía severos castigos a las personas que deambularan por el reino sin licencia o que no tuvieran residencia fija (Tazón 2003:124), junto a la colaboración de nuevos e instruidos dramaturgos para que la industria teatral triunfara, a partir de ese momento el público comenzó a asistir regularmente al teatro. Hacia el año de 1580 surgieron compañías de actores que cobraron suficiente fuerza para hacerse reconocidas nacionalmente y actores como Tarlton, Kempe, Alleyn y Richard Burbage ayudaron a dar forma a la representación isabelina. Así un espectáculo que comenzó siendo popular llegó hasta las esferas más altas de la sociedad porque las compañías necesitaban el apoyo y la protección de un noble, haciendo así una alianza conveniente para las dos partes. Fue el caso de la compañía de la reina Isabel, *The Queen's Men*. Aunque esto no significó que los actores y dramaturgos se volvieran ricos, en realidad muy pocos autores lograron hacer dinero, tal fue el caso de Shakespeare, porque la diferencia con él fue que no hizo su fortuna como escritor, sino como

empresario teatral. Por lo general cada compañía de actores estaba relacionada a un teatro permanente, las más importantes que le hacían la competencia a *The Queen's Men*, la compañía de la reina, eran *The Admiral's men*, que contaba con el actor Edward Allen y que se presentaba en *The Rose*, y la segunda *The Chamberlain's Men* (la compañía de Shakespeare) que era protegida por Sir Henry Carey, Lord Hudson y que estaba relacionada con James Burbage y por lo tanto con sus teatros como lo fue *The Theatre*, que luego desmontaron y llevaron sus partes al otro lado del río Támesis y usaron su madera para construir *The Globe* en un suburbio llamado Bankside en 1598 y *The Blackfriars*. Contaba con la participación de actores como John Heminge y Henry Condell. En el caso particular de esta compañía esta asociación resultó muy exitosa porque algunos de los accionistas fueron el mismo Shakespeare y actores de la misma compañía, así que para cuando se derribó *The Theatre* y se construyó *The Globe* también les pertenecía una parte del teatro lo cual en suma propició que esta compañía fuera una de las más duraderas. (Hunter, 1997:13)

2.2. Shakespeare y el apogeo del negocio teatral

El gusto popular fue clave porque la mayoría de las obras de teatro fueron escritas pensando que en este nuevo negocio la gente pagaba por entrar y por lo tanto dictaminaba que lo que se presentara fuera de su gusto. Dando como resultado que no hubiera una total rigidez académica en la dramaturgia y que conservara como su función primordial, el entretenimiento.

Aunque se evitaba la rigidez, esta nueva dramaturgia tuvo sus bases en el entrenamiento que se les daba a los escritores en imitar a los humanistas clásicos y en aprender la retórica influenciada por Séneca, Terencio y otros, para crear así un drama neoclásico inglés (Salingar en Ford, 1969:55). Las humanidades pudieron florecer en el teatro popular porque estaban ligadas a tradiciones muy arraigadas, a los nuevos y fuertes sentimientos de nacionalismo aunado al nuevo concepto de autoconciencia individual. Así uniendo la tradición con una nueva manera de pensamiento renacentista, el teatro y sus temáticas se volvieron muy populares, manteniendo la herencia renacentista de la enseñanza moral. Por ejemplo gran parte de la literatura Isabelina tiene por tema el conflicto entre el individualismo y el sentido del orden moral. Sin embargo las temáticas de las obras no eran el único motivo de su éxito sino también su contacto con la forma de pensar popular y su entendimiento de lo que la gente consideraba entretenido.

El trabajo del dramaturgo consistía en presentar en el escenario como hombres y mujeres podrían actuar en la vida real, sin embargo el drama siempre estaba inmerso en convenciones teatrales no naturalistas, como el uso del verso en vez de la prosa. Se consideraba que el poeta utilizaba su oficio para expresarse y la obra de teatro era una historia imaginaria que contenía su punto de vista y reacciones hacia determinadas circunstancias o personas. Hacían uso de fuentes de inspiración populares como historias del folclor inglés, otras obras anteriormente escritas, baladas etc. Shakespeare no fue la excepción ya que en sus comedias románticas hay elementos que se pueden vislumbrar en la obra de

Geene (1558-92). (Salingar en Ford, 1969:59). La obra de Shakespeare también tuvo como influencia el espíritu nacionalista de la época que se manifestó en sus obras de teatro históricas que narraban crónicas nacionales y que se alejaban de los modelos clásicos.

Un aspecto que ayudaba al teatro era la vitalidad del lenguaje, esto estaba directamente relacionado con la Reforma porque el idioma inglés fue escudriñado en sus elementos anglosajones y latinos para que rindieran con exactitud la dignidad de la Biblia+ (Salingar en Ford, 1969: 54)¹ y que al mismo tiempo fuera entendida por el vulgo, así gracias a la comprensión del lenguaje y a que los dramaturgos se mantenían en contacto con la tradición popular el teatro floreció.

Este desarrollo teatral provocó que se produjeran gran número de obras de teatro que eran escritas por encargo cuando una compañía contactaba a un autor. Phillip Henslowe en su diario que escribió en un período de once años, menciona el nombre de 280 obras escritas para su compañía teatral y el nombre de 23 autores diferentes. Lo cual nos indica lo vasto de la producción dramática durante este período. Cabe aclarar también que muchos autores eran colaboradores, es decir que ayudaban a otros autores a escribir algunas líneas y llegaban a colaborar con autores como Drayton, Munday, Wilson, Chettle, Ben Jonson, Day, Hoaghton, Hathaway, Middleton, Smith y Webster y de vez en cuando escribían en solitario. (Tazón, 2003:143) y es que cuando se piensa en teatro isabelino, por lo

¹ "the English language was sifted in its Anglo-Saxon and its Latin elements for fitness to render accurately the dignity of the Bible, and at the same time to `be understood even of the very vulgar.'+ (Salingar en Ford, 1969:54)

general el primer nombre que se viene a la mente es el del autor que aquí nos ocupa, pero este período contó con el genio de muchos autores como Ben Jonson, Christopher Marlowe y Bacon entre muchos otros. En el caso de Shakespeare sus obras completas fueron publicadas en 1623, después de su muerte pero es muy posible que existan obras que jamás fueron publicadas y que por lo tanto no conocemos. Éste realmente es el caso de la mayoría de los escritores Isabelinos ya que de hecho sólo un 13% aproximadamente de la producción dramática de la época llegó a los impresores lo cual nos sugiere que hay todo un mundo de obras teatrales perdidas en la historia, de todo tipo de autores, desde los desconocidos hasta los más importantes. Un ejemplo de lo anterior es que de las 280 obras que Henslowe menciona en su diario solo 37 fueron impresas, del resto no se conoce su contenido, sólo sus títulos y solamente porque él los menciona y como lo señala Tazón una temporada teatral incluía de 30 a 35 obras diferentes de las cuales hasta la mitad podían ser nuevas (Tazón, 2003: 130).

Otro aspecto que dificulta el seguimiento exacto de la obra de Shakespeare o de cualquier otro autor es que un dramaturgo trabajaba para una compañía y les vendía sus obras, una vez que lo hacía perdía los derechos sobre la misma, es decir que la compañía estaba en libertad de alterar por completo la estructura y el contenido de la obra, si además le añadimos la intervención de escribanos que al copiar en limpio el manuscrito del autor pudieron haber quitado o agregado algo,

así como el hecho de por aquel entonces existían personas que se dedicaban a ir al teatro y memorizar las obras para llevarlas a una imprenta. (Tazón, 2003:137)

El proceso desde la contratación de un dramaturgo era más o menos así: El escritor les hacía una propuesta con un resumen escena por escena de la obra, el tema podía ser idea del autor o a petición de la compañía, según el tema de moda. después procedía a escribir la obra, si había otras propuestas se podían hacer cambios para que se ajustara bien a los actores, una vez terminada la obra el escritor les entregaba el *libro*, que era una transcripción en limpio de un borrador en sucio del texto escrito por el autor y que era el que servía de guía al apuntador, después se elaboraba una *tarjeta* en la que se enlistaba qué actores participaban en cada escena; para después elaborar las *partes*, que eran rollos de papel en los que los actores apuntaban sus parlamentos y pies de entrada. Durante este proceso de una transcripción tras otra, es posible que también se agregaran o quitaran líneas y que se alterara el texto. Entonces podemos darnos cuenta de que quizá lo que conocemos como la obra de Shakespeare no es enteramente de su autoría, ni exactamente tal como él lo escribió, sino el resultado de alteraciones hechas por las compañías hasta el momento en el que fueron publicadas, dando como resultado que *lo* que se lee en la actualidad no guarda una similitud completa con lo escrito originalmente por Shakespeare. (Tazón, 2003:136) Un ejemplo está en la obra de teatro *Macbeth* de la cual hoy día se sabe que las escenas de Hécate fueron escritas especialmente para una representación en la

corte, de igual modo se sabe que las canciones de las brujas fueron escritas por Middleton. (Tazón, 2003:136)

Las condiciones no siempre eran las más favorecedoras para las compañías ya que sufrían ataques por parte del gobierno municipal y por parte de los críticos puristas. La censura corría a cargo del ~~M~~Master of the Revels+o sea el encargado de saber exactamente y de antemano lo que se iba a decir en el escenario y remover cualquier texto peligroso para la monarquía o la moral así que tenían que buscar un balance perfecto entre darle gusto a las instituciones y al público, era justo por este tipo de situaciones que las compañías siempre necesitaban la protección de algún noble que les diera cierta posición social, pero la más grande de las ventajas que les brindaba su protección era el poder actuar en la corte frente a la reina con lo que se ganaba buen dinero y era prestigioso. (Astington en De Grazia, 2001:106)

Entre las normas que se les imponían, estaba el cierre durante las epidemias de peste y la prohibición de las funciones nocturnas, esto debido a que durante este período siempre estuvo presente la peste así que semanalmente hacían un conteo de las muertes que había habido a causa de las mismas y si el número rebasaba el promedio aceptable, se cerraban los teatros ya que si bien no se sabía qué producía la enfermedad, sabían que las aglomeraciones propiciaban el contagio.

El aumento de muertes se daba durante el verano, era entonces cuando las compañías aprovechaban que los teatros estaban cerrados en Londres y se iban de gira. (Astington en De Grazia, 2001:107)

2.3. El rol de las mujeres dentro del negocio teatral

Los hacedores de teatro no eran particularmente bien vistos por la sociedad, ni su trabajo era considerado especialmente honroso, esto incluía desde los actores hasta a los dramaturgos, sumado esto al carácter patriarcal de la sociedad isabelina, hacían casi imposible que hubiera una mujer dramaturga, porque por sí mismo dedicarse a el teatro era considerado deshonroso; por lo tanto una mujer que trabajara en el teatro hubiera sido considerada una aberración, por otro lado si hubo alguna mujer dramaturga es aún más difícil de saber debido a que los dramaturgos escribían sus obras en respuesta a una demanda comercial, para que fueran representadas en el momento, no tenían la visión de que lo que escribían era para la posteridad, es por esto que no tenían mucho interés en publicar su obra.

Según Jane de Gay; la novela y la poesía eran consideradas más aptas para la mujer, las mujeres dramaturgas en Inglaterra no empezaron a florecer hasta mediados del siglo XVIII, como Aphra Behm (1640-69) Mary Pix (1666-1709) Catherine Trotter (1679-1749) y Mary de la Rivière Manley (1663-1724). (Gay en Goodman 1998:28). Pero durante el período que nos ocupa solo existen unas cuantas obras de teatro de autoría femenina, en su mayoría son traducciones

como por ejemplo *Antonie* de Mary Sydney que es una traducción del francés de una tragedia acerca de Antonio y Cleopatra, que trata las temáticas del poder y sexo. Pero resulta evidente que ésta fue traducida para el ámbito doméstico y no para el público y es posible que haya sido en este ámbito en el que la literatura femenina floreció. (Hopkins, 2006:94) Así pues la mujer parece estar ausente, pero no es que lo haya estado sino que fue oculta por los historiadores porque hay unos cuantos registros de mujeres escritoras que utilizaban seudónimos para ser publicadas, como es el caso de Rachel Speght, Esther Sowernam y Constantia Munda (claramente un seudónimo). El libro: *Araignment of Lewd, Idel, Froward. And Unconstant Woman* escrito por Joseph Swetnam provocó que Constantia Munda publicara panfletos defendiendo a las mujeres de los ataques misóginos contenidos en dicho libro:

Munda quien argumentaba que las mujeres no eran necesariamente lascivas, holgazanas, desobedientes o inconstantes, y que la misoginia de Swetnam era injustificada e hipócrita+ (Hopkins, 2006:94)².

Estas escritoras contribuyeron mucho en favor de las mujeres en los debates renacentistas acerca de que tan inferiores y subordinadas deberían de ser las mujeres con respecto al hombre y también hay evidencia de que hubo dramaturgas en otras partes de Europa como Marie Fairet (1545) en Francia o Flammia (1565) en Italia, pero aún hay un gran número de interrogantes con

² Munda, who argued that women were not necessarily lewd, idle, froward or inconstant, and that Swetnam's misogyny was unjustified and hypocritical.+(Hopkins ,2006:94)

respecto a las mujeres que escribían teatro en la Inglaterra renacentista a pesar de unos cuantos nombres que escapan de la historia masculina para darnos una noción de como una mujer escritora tenía que trabajar con una restrictiva tradición literaria masculina. (Cockin en Goodman, 1998:22)

Entonces descubrimos que las mujeres no han estado ausentes de la historia contada por los hombres, sino que se les ha restringido a la privacidad y a la reclusión de lo doméstico. Podemos concluir como lo hace Cockin que cualquier historia de la mujer en el teatro por lo tanto no es sinónimo de la historia del teatro de las mujeres.+ (Cockin en Goodman, 1998:20)³. Ya que la historia del teatro ha sido escrita desde un punto de vista masculino que ha excluido la participación de las mujeres en la historia.

Por otro lado si las obras de teatro eran patrocinadas por instituciones monárquicas y la aristocracia, se privilegiaban los intereses y los valores de estos grupos dominantes, añadiéndole a esto el hecho de que la producción del teatro era totalmente masculina, podemos entonces también decir que el teatro privilegiaba los valores patriarcales ya que todo el trabajo que las mujeres hacían no era presentado en el drama y las únicas virtudes femeninas presentadas en el escenario eran las de la modestia, la castidad y la de ser una buena esposa.

La dramaturgia no fue el único aspecto teatral del cual la mujer fue expulsada, en la época de Shakespeare las mujeres eran representadas en el escenario por intérpretes masculinos disfrazados de mujer, la noción de una mujer

³ Any history of women in theatre is, therefore, not synonymous with women's theatre history.+ (Cockin en Goodman, 1998:20)

actuando en un escenario público era impensable. La razón por la cual la mujer está desterrada del teatro podría ser como lo explica Sophie Tomlinson que el cuerpo y la voz femenina amenazan el orden patriarcal que coloca a la mujer en el silencio y la ausencia (Tomlinson en Callaghan 2000:16). Otro motivo como lo explica Cockin fue que:

La noción de una mujer actuando en un escenario público en el papel de un personaje femenino era muy impensable e indeseable. Miedos misóginos acerca de que las mujeres eran naturalmente engañosas y manipuladoras apoyaron los argumentos de que las mujeres no eran capaces de representar lo `real´+ (Cockin en Goodman, 1998:23)⁴

Dicha prohibición para que las mujeres actuaran dio como resultado que la única manera en la que una mujer pudiera actuar, fuera en algún teatro no regulado, lo cual era casi imposible por todos los controles municipales a los que las compañías eran sometidas y aún si fue el caso de que sí haya llegado a haber actuación por parte de las mujeres inglesas en algún espacio público, permanece como un misterio del teatro isabelino.

La historia de la mujer intérprete se ve diferente cuando no se incluye en los libretos y teatros permanentes, parece que el único lugar donde las mujeres pudieron haber florecido fue en teatros ilegales y no regulados, porque las mujeres en realidad tienen una larga historia como intérpretes, pero en teatros de bajo

⁴ The notion of a woman performing on a public stage in the role of a female character was widely unthinkable and undesirable. Misogynist fears about women as naturally deceitful and manipulative supported arguments that women were unable to represent the `real´+ (Cockin en Goodman, 1998:23)

estatus, informales e itinerantes y no así en los teatros formales y patrocinados por la realeza, es por eso que han sido invisibles a los ojos de los críticos e historiadores, no tenemos ninguna prueba de alguna mujer inglesa actuando en ningún teatro público ni ~~de~~ clandestino+ en Inglaterra o Londres. Sin embargo. Aunque las mujeres inglesas nunca aparecieron en el escenario, las compañías francesas e italianas, las cuales incluían mujeres, si actuaron ocasionalmente en Inglaterra+ (Rackin en Burt, 1994:80)⁵, estas serían pues, las únicas mujeres que actuaron en teatros públicos durante este período.

2.4. Hombres interpretando a mujeres.

La convención teatral y su efecto sobre las espectadoras

Se podría cuestionar, cómo es que el público podía reaccionar satisfactoriamente ante aspectos tan poco realistas como el hecho de que las mujeres eran interpretadas por hombres; Es entonces importante señalar que el realismo o lo que se consideraba ~~de~~ realista+ en la época dista mucho de lo que sería en la actualidad, en realidad era un realismo convencionalizado, que requería de la participación del público para imaginar y asumir lo que fuera necesario para que la representación fuera realista. El público Isabelino estaba muy consciente de estas convenciones teatrales y sabía qué imaginar; cuando había un palo en vez de un árbol, o un balcón en vez de un castillo, así cuando veían a un actor sabían imaginarse a un príncipe o una princesa.

⁵ ~~of~~ although English women never appeared on stage, French and Italian companies, which included women, did occasionally perform in England+(Rackin en Burt, 1994:80)

Los defensores del teatro argumentaban que el drama exigía al público usar su imaginación como resultado de lo que veían en escena, el público debía imaginar lo que el poeta y su sensibilidad les inducía. El trabajo de los actores no era engañar al público, ni hacerles creer que lo que veían en el escenario era realidad, sino representar y transmitir las ideas del dramaturgo; representar, no engañar.

Se le pedía a la audiencia imaginar, responder a una experiencia estética como resultado de ver un escenario y escenografía representando escenas imaginarias en las que el actor creaba personaje e incidente al hacer las palabras de un autor cobrar vida+ (Salingar en Ford, 1968:161)⁶

Como lo explica Salingar lo que quería el teatro era hacer imaginar al público, darles una idea de lo que el autor les quería decir y para lograrlo se valían de todo lo que estuviera a su alcance. En el caso de los personajes femeninos, se recurría a hombres jóvenes a quienes aún no les hubiera cambiado la voz y cuyas facciones físicas aún fueran finas. De hecho la técnica actoral, aunque dista mucho de la actual, era muy compleja y requería de mucha disciplina ya que el actor debía expresar emoción a través de su voz así como en la forma de hablar, también debía hacer mímica, lograr que el público apreciara la calidad literaria de su parlamento. Para lograr esto debía estar completamente consciente de lo que decía. El actor isabelino estaba induciendo a sus espectadores a responder a lo

⁶ the audience was asked to imagine, to respond to an aesthetic experience as the result of seeing a stage and properties representing imaginary scenes in which actors created character and incident by making the words of an author come alive.+ (Salingar en Ford, 1968:161)

que el dramaturgo había grabado en el texto de la obra+ (Salingar en Ford, 1968:155)⁷ Así aunque hablara con gente que tal vez no entendía completamente las palabras del autor podía responder satisfactoriamente gracias al estilo de la actuación.

Los términos %acción+o %pronunciación+conceptualizaban el uso de la voz, la cara, el cuerpo y la retórica; que era considerada la habilidad de comunicar las ideas a otro. Los actores debían dominar estas habilidades por completo así como también dominar las subidas y bajadas de las inflexiones del idioma inglés para que el verso recibiera la tensión emocional correcta sin sacrificar la métrica. Se pensaba que no sólo debían poner atención en como se decían las palabras sino también había que asegurarse que quién recibiera estas palabras lograra captar y compartir la sensibilidad individual del locutor.

Los actores necesitaban tener mucho oficio, porque hay que recordar que lo primordial era el aspecto comercial, había mucha competencia entre las compañías lo cual los llevaba a siempre estar renovando su repertorio y a contar con buenos actores; ya que muchos interpretaban más de un personaje a la vez y tenían que aprenderse todos los textos y hacer rápidos cambios de vestuario. Aprender nuevas líneas era una tarea constante porque continuamente se presentaban nuevas obras y las temporadas eran diferentes entonces; no se presentaba una obra por varias semanas de corrido sino que se presentaba en el

⁷ Elizabethan actorō was inducing his spectators to respond to what the dramatist had recorded in the text of the play...+(Salingar en Ford, 1968:155)

estreno y luego tal vez hasta la siguiente semana y la obra continuaba circulando como parte de un repertorio, se podía ver al mismo teatro cinco días seguidos y no ver la misma obra.+ (Astington en De Grazia, 2001:107)⁸ además de que algunas veces cuando había epidemia de peste y tenían que salir de gira, el elenco era menor, los actores se veían obligados a interpretar dos o tres personajes. Aunque tenían muchas líneas que aprender en poco tiempo, tenían la ventaja de que varios actores siempre representaban personajes con características parecidas lo cual les facilitaba el trabajo, esto significa que había actores especializados en interpretar ciertos tipos de personajes, de tal manera que a determinados actores por lo general se les asociaba con determinados personajes ya fueran cómicos para algunos o trágicos para otros. Hay evidencias que sugieren que no sólo hombres jóvenes representaban los papeles femeninos, sino que había ciertos actores adultos que se especializaban en estos papeles y entrenaban sus voces para mantenerlas agudas.

El teatro no sólo se valía de la actuación para hacer entrar al público a sus convenciones teatrales. Se usaba vestuario caro y elaborado, que también servía para designar nacionalidad, estatus social o carácter.+ (Salingar en Ford, 1969:67)⁹ El disfraz es una convención muy recurrente en el teatro de este período y era fácilmente identificada por la audiencia que era perfectamente consciente de esta noción.

⁸ %go to the same playhouse five days in a row and not see the same play twice+ (Astington en De Grazia, 2001:107)

⁹ %designate nationality, social status, or carácter+ (Salingar en Ford, 1969:67)

Se gastaba mucho dinero en el vestuario de aquellos que interpretaban papeles principales porque por lo general los protagonistas de estas obras son burgueses, nobles y hasta de la realeza. Así pues la vestimenta era utilizada para definir la naturaleza de los personajes más que para marcar el momento histórico en el cual tenía lugar la historia. Así aunque la obra estuviera ambientada en Grecia durante el período clásico de todos modos la vestimenta que usaban era isabelina, pero si el personaje era un noble o importante tenía que lucir como tal y para lograrlo muchos personajes usaban piezas de vestuario representativo, como por ejemplo: los reyes usaban coronas, los doctores batas rojas y los abogados negras etc. Esto da muestra de la delicada estructura de símbolos y convenciones que el público estaba educado para reconocer y aceptar. (Hathaway, 2005:156)

El teatro Isabelino tenía espectacularidad, contaba con utilería móvil como camas, árboles, carros y disfraces, se escenificaban batallas y matanzas con el propósito de de crear un realismo convencionalizado, porque el propósito de los hacedores de teatro no era engañar al público, sino darles una idea de lo que el dramaturgo había escrito.

Aunque se puede decir que los teatros isabelinos eran rudimentarios, también es apropiado apuntar que contaban con muchos elementos para hacer de la representación teatral un evento espectacular y realista según sus convenciones. La conjunción de todos los datos recuperados de las reconstrucciones indican que existieron teatros de diferentes tamaños y formas como por ejemplo %The Globe+ que era octagonal o %The Fortune+ que era

cuadrado y por lo general todos tenían forma de anfiteatro. Contaban con un patio central sin techo desde el que los espectadores parados o sentados en bancos rentados observaban el escenario, estaba rodeado por hileras de galeras cubiertas y en la parte trasera del escenario y escondido por una cortina estaba el vestidor de los actores del cual sobresalía el escenario que era una plataforma de casi diez metros y estaba techado por una carpa que protegía a los actores, sobre el escenario había una galería usada por los actores como las paredes de un castillo y algunas veces por la audiencia quienes también se sentaban en ocasiones en el escenario. (Salingar en Ford, 1969:66)

No había un telón que cubriera el escenario que siempre estaba a la vista del público. En cuanto a la escenografía era un poco indefinida así que era indicada cuando era necesario por el mismo texto de la obra de teatro y se apoyaban con música o ruidos fuera del escenario.

Tenemos así una imagen de lo que era el teatro isabelino y el ambiente en el que estaban situados estos teatros:

Los teatros al ser lugares de reunión de aprendices y estudiantes de derecho aparte de personas más espléndidas, eran ruidosos y mal olientes y solían ser escenario de peleas, como las posadas y burdeles que tenían al lado. Por todos lados había jugadores de cartas y dados, timadores y prestamistas, chicos chillones y chicas chillonas+
(Kermode 2005:40)

Kermode nos revela a las mujeres que asistían al teatro; es hasta ahora que aparece por primera vez en el teatro la mujer real, de carne y hueso, con una

mente propia, fuera de la ficción. La gran contradicción del papel de las mujeres en el negocio teatral es que eran excluidas del proceso creativo al negarles la oportunidad de ser actrices, dramaturgas e incluso empresarias, pero sin embargo eran aceptadas como clientes que pagaban para ver una obra teatral ya pues constituían más de la mitad de la población (Callahan, 2000:14), por supuesto que el teatro no hubiera sido tan exitoso sin el apoyo de las que probablemente eran la mitad de su público en potencia. Entonces definitivamente aunque los historiadores las hayan pasado por alto, las mujeres de la época se hacen notar como parte de la historia del teatro como indiscutibles consumidoras del mismo y por lo tanto fomentando el negocio teatral. Según Penny Gay:

Las obras pueden proveer la estimulante sensación de libertad que proporciona la transgresión, un sueño en el cual glamorosa y carismática gente hace en público cosas que nosotros no podemos o no nos atreveríamos a hacer.
(Gay en Goodman, 1998:43)¹⁰

En base a lo dicho por Gay, en mi opinión tal vez lo que las mujeres experimentaban al ir al teatro era una sensación de liberación/impotencia ya que por un lado se presentaban heroínas insurrectas que hacían cosas que les eran imposibles a las mujeres en la vida real, y por otro lado les estaba prohibida cualquier participación en la creación teatral.

El público que acudía a ver las obras de teatro incluía a mujeres y a visitantes que estaban por algún motivo en Londres e iban al teatro porque era

¹⁰ Plays can provide the exhilarating sense of freedom which transgression affords a dream in which glamorous, charismatic people do in public things that we cannot or World never dare to do (Gay en Goodman, 1998:43)

una de las atracciones de la ciudad, porque no había nada parecido en otra parte de Inglaterra y porque los actores tenían una buena reputación.

A pesar de que el teatro público resultaba muy rentable, se ganaba más dinero dando funciones en teatros privados, en los que cabían menos espectadores, pero el precio se doblaba varias veces. El teatro dejó de estar limitado al pópulo y pasó a las esferas más altas de la sociedad, por lo que se construyeron teatros como el Blackfriars que también era de James Burbage; al cual se mudó la compañía de Shakespeare en 1608. Este teatro estaba situado a las faldas de Ludgate Hill, cabían seiscientos espectadores, todos estaban sentados, el costo era de más o menos seis peniques y estaba iluminado por velas y antorchas a diferencia de los teatros públicos cuya iluminación era la luz del día, aunque de todas formas las obras de teatro se seguían presentando por la tarde y nunca por la noche.

En las obras de teatro que escribió Shakespeare en su madurez, se utilizan mucha música y efectos especiales, esto puede estar relacionado a que durante este período de su vida su compañía se presentaba en el Blackfriars, que era un teatro cerrado y por lo tanto brindaba nuevas oportunidades a la escenificación.

Las obras teatrales no sólo se representaban en teatros, sino que dependiendo de la ocasión si estaban de gira podían presentarse en cualquier salón, que se acondicionara para la función aunque distara mucho de un teatro (Astington en De Grazia, 2001:104). También les ordenaban funciones en la corte durante festividades importantes en palacios o salones, porque la nobleza no iba

al teatro, sino que esperaba que los actores fueran a ellos y presentaran sus obras en sus propios salones y palacios (Astington en De Grazia, 2001:1012). Los textos de las obras antes de poder ser representados en cualquier lugar tenían que ser a probados por un oficial, que en el tiempo de Shakespeare fue Edmund Tilney y su trabajo era elegir y censurar las obras que se podían representar y seleccionar cuales llegaban a la corte, así como otorgar licencias para los teatros. (Kermode 2005: 70)

El teatro no sólo estaba presente en el palacio durante las festividades sino también en los colegios de abogados, en el ayuntamiento o en las plazas del pueblo, durante eventos cívicos (Hathaway 2005:63) y en muchas ocasiones se añadían monólogos y hasta escenas especiales para que hicieran alusión a la festividad, o al público para el cual eran representadas. Estas variaciones del espacio teatral no le deben de haber sido ajenas a Shakespeare, quien también fue un actor y sus obras deben de haber sido adaptables a las características del espacio en el que se presentarían.

Podemos entonces ver que, Shakespeare fue un hombre de negocios exitoso porque él; junto con algunos miembros actores-accionistas de su compañía lograron ser dueños de las obras que representaban y de los teatros en los que las actuaban, dándoles una buena posición económica a los miembros de la compañía teatral, Incluyendo a Shakespeare, que luego llegó a ser un cortesano menor ya que si bien nació en una familia mas o menos acomodada, no era noble de nacimiento, pero logró obtener un título, al solicitarlo por parte de su padre.

Semejante honor era algo muypreciado, pero como mencioné en el capitulo anterior estos títulos sólo se podían heredar entre varones y puede ser que esto haya sido motivo de frustración para el autor ya que no tuvo a quién heredarlo porque su único hijo varón murió a los once años y sólo quedaron dos hijas a quienes heredar y como era costumbre al momento de que éstas contrajeran matrimonio los bienes estarían a la disposición de su marido.

Pero el éxito de Shakespeare no se debió solo a su genialidad, sino que fue producto de una época y de un negocio rentable, que pudo sustentar la aparición de una serie de actores, escritores y empresarios, que hicieron al teatro isabelino prolífico y vasto.

Capítulo 3.

MUJERES EN DOS COMEDIAS DE SHAKESPEARE.

CATALINA DE *LA FIERECILLA DOMADA* Y

VIOLA DE *NOCHE DE EPIFANÍA*

El género y la sexualidad en la obra de Shakespeare comenzaron a ser examinados a finales de los setenta y principios de los ochenta por críticos motivados por el movimiento feminista y el movimiento gay, este análisis nos permite entender la variedad de maneras en las que Shakespeare representaba al sexo, al género y a la sexualidad como determinantes de la identidad humana y poder político+(Traub en De Grazia, 2001:129)¹. Dentro de los diferentes análisis existen muchos términos recurrentes e importantes como:

Sexo se refiere a las distinciones anatómicas y biológicas entre los cuerpos del hombre y la mujer; género se refiere a esos significados derivados de la división entre hombre y mujer y a atributos considerados apropiados para cada uno, masculino y femenino; Sexualidad se refiere a deseos y actividades eróticas.+(Traub en De Grazia 2001: 129)²

De ese momento en adelante como lo menciona Gardy, ha habido muchos estudios que intentan responder la pregunta: ¿Shakespeare era feminista o

¹ This allows us to understand the variety of ways that Shakespeare respond imaginatively to sex, gender, and sexuality as crucial determinants of human identity and political power+(Traub en de Grazia, 2001:129)

² Sex refers to anatomical and biological distinctions between male and female bodies. Gender refers to those meanings derived from the division of male and female, and thus to the attributes considered appropriate to each, masculine and feminine; Sexuality refers to erotic desires and activities.+(Traub en De Grazia, 2001:129)

chovinista?+(Gardy, 1991:238)³. Un ejemplo es Juliet Dushinberre, quien en 1975 opinaba que Shakespeare era feminista, ya que la idea puritana del matrimonio implicaba un feminismo y estaba en contra de la idea medieval de la castidad, Dushinberre argumenta que Shakespeare idealizaba a los personajes femeninos en la personificación de la influencia de estas nuevas ideas. (Dushinberre en Gardy, 1991:238)

En 1983 Lisa Jardine le contesta a Juliet Dushinberre en una crítica feminista mucho más contemporánea, argumentando que el puritanismo Isabelino y Jacobino, así como el humanismo aristocrático, tuvieron efectos muy limitados en la condición social de la mujer, y sirvieron para poner a las mujeres en un doble aprieto ya que algunas de sus obligaciones entraban en conflicto con otras. Y en las obras de Shakespeare están implicadas estas mismas contradicciones. (Jardine en Gardy, 1991:238-239), ya que como nos lo indica Rackin, el concepto de género en el Renacimiento estaba lleno de contradicciones, pero esto no significa que el concepto de género fuera incoherente, sino que estaba compuesto de varios discursos y principios (Rackin en Burt, 1994:68).

Yo no creo que Shakespeare haya sido feminista ni machista simplemente creo que era un hombre de su época, y si durante el periodo en el que vivió la sociedad era patriarcal, entonces su imaginario estaba inmerso en esa forma de pensar de la época en la que vivió, por lo tanto contextualizando la producción cultural de las obras en un contexto histórico de las complejidades de la sociedad

³ % was Shakespeare a feminist or a male chauvinist?+(Grady, 1991:238)

isabelina y la posición de la mujer+ (Aston en Goodman, 1998: 37)⁴ , podremos entender la literatura del período y a estos personajes. El investigar el contexto cultural y social logra que nos percatemos de que Shakespeare vivió y escribió en una sociedad patriarcal y su obra está escrita desde un punto de vista masculino impregnado de esta forma de pensar, los personajes femeninos están restringidos por las estructuras patriarcales de la obra y el texto de autoría masculina en el que existen estos personajes femeninos, inevitablemente se definen en relación con los hombres y reflejan el rol femenino existente en las estructuras patriarcales de la época isabelina, Las heroínas cómicas que analizaremos: Viola y Catalina, son restringidas por la aceptación del matrimonio y de la jerarquía patriarcal, logrando así el orden social y moral de su época. Así entonces los personajes femeninos son una representación masculina de lo femenino, aún las villanas más despiadadas o las heroínas que aparentan ser más liberadas, fueron creadas desde un imaginario masculino, con las características que Shakespeare (un hombre) consideró correspondientes a su género y esta femineidad fue definida en relación con lo masculino. Opino entonces que Shakespeare creó un mimetismo masculino de lo femenino, mimetismo que no sólo tuvo lugar durante la creación de los personajes sino también durante la representación al hacer que hombres representaran a los personajes femeninos.

Como lo mencioné anteriormente, las mujeres están desterradas de todo el proceso creativo dentro del teatro, sólo portaban el significado que desde un punto de vista masculino se les otorgaba, este fenómeno, se repite en general en la

⁴ %contextualizing the cultural production of the plays in a historical understanding of the complexities of Elizabethan society and the position of women.+ (Aston en Goodman, 1998:37)

cultura patriarcal ya que, como explica Belsey el significado depende de la diferencia y cuando se le da un significado a algo también se le da una diferencia, como oposición. Entonces se define a la diferencia como polaridad y por lo tanto el proceso de fijar significado a su vez también nos da una serie de polaridades, dichas definiciones también son valores y se manifiestan en oposiciones binarias como: %bueno/malo+, %blanco/negro+, %hombre/mujer+ y en estas oposiciones siempre se privilegia un término. (Belsey en Mc Donald, 2004:640). Según Bourdieu dichas oposiciones también afectan la división de las actividades sexuales ya que estas divisiones se hacen en base a la oposición entre lo masculino y lo femenino (Bourdieu, 2000: 20)

Entonces si quienes otorgan el significado son los hombres, las mujeres siempre serán todo lo que no son los hombres, es decir que la oposición define a lo femenino como lo que no es masculino, por eso las mujeres son el %sexo opuesto+

A pesar de que Shakespeare escribió en un contexto patriarcal lo cual se hace notar particularmente en sus dramas históricos en los que todos los protagonistas son hombres; en las comedias los personajes principales son las mujeres, esto se debe a varios motivos, tal vez uno de ellos sea que durante gran parte de su carrera reinó una mujer en Inglaterra, tal vez lo influenció su vida personal como esposo y padre o puede ser que el hecho de que Shakespeare tenga heroínas como sus personajes principales en sus comedias no necesariamente signifique que su interés era mostrar mujeres insurrectas o rebeldes, sino que tal vez como lo explica Greenblatt tenga más que ver con una tendencia de la época de retomar temáticas de las comedias Italianas y españolas

cuyas protagonistas eran mujeres y que por ejemplo ya habían tratado la convención de el travestismo de las heroínas (Greenblatt, 1988:70)

Por lo general estas comedias tienen una estructura en común: Un hombre de mediana edad o viejo que por lo general es viudo tiene una bella y virtuosa hija adolescente que acaba de alcanzar la edad de contraer matrimonio y el conflicto principal es la elección de un marido y el resultado de la unión, ya sea feliz o infeliz (Hamilton 2003:6) La ausencia de las madres en varias comedias de Shakespeare puede deberse al hecho de que en la sociedad patriarcal inglesa de la época, el padre estaba embestido con todo el poder y la autoridad, por lo tanto se hace innecesaria la presencia de una madre dentro del drama, lo cual acentúa aún más la falta de identificación y la soledad de los personajes femeninos así como su consiguiente dependencia de los personajes masculinos.

En el caso de las dos comedias que voy a analizar, este modelo se sigue parcialmente, si bien en ninguna de las dos hay una figura materna sólo en *La Fierecilla Domada* existe un padre que tiene dos hijas y el conflicto principal radica en el resultado del matrimonio de Catalina que es efectuado muy pronto en la trama de la obra. Por su parte en *Noche de Epifanía* no existe un padre que presione a Viola, así que ella misma se encarga de escoger a su esposo.

Las comedias isabelinas, incluyendo las de Shakespeare están caracterizadas por tener al amor y el triunfo de éste como eje central cuyo fundamento es el ideal de una creencia universal de que el amor es el valor supremo en la vida, que da medida y significado a todas las relaciones humanas

duraderas+ (Phialas, 1966: xvi)⁵. Estas obras de teatro románticas recurren a la sexualidad y al cuerpo, por lo tanto a la exploración de las relaciones entre los géneros; el amor se manifiesta como una utopía sublime, el sueño de que un hombre y una mujer que están hechos el uno para el otro, se encuentran y se casan. Un sueño difícil de alcanzar sobre todo para los jóvenes de la alta sociedad cuyos matrimonios dependían de cuestiones monetarias y no sentimentales.

Las dos comedias que me ocupan no son la excepción ya que en ambas el amor y el matrimonio es un elemento crucial, objeto de tensiones y reconciliaciones entre los sexos. Movimientos hacia el matrimonio constituyen el sujeto de las comedias. Con respecto a lo anterior Carol Neely llama a *Broken nuptials*+ o nupcias rotas a *qualquier cosa que perturbe el proceso de cortejo, compromiso [y] boda*+ (Neely, 1985:1)⁶ como lo son bodas irregulares o consumaciones pospuestas; estas *nupcias rotas*+son la expresión de las parejas y sus ansiedades y conflictos.

Este término es entonces aplicable tanto a *La Fierecilla Domada* como a *Noche de Epifanía* ya que en ambas comedias los matrimonios de las heroínas se ven trastornados, en una comedia por las irregularidades provocadas por la intención del novio de educar a su esposa y en la otra porque una mujer usa un disfraz masculino. En estas comedias se presentan diferentes personajes y cada uno tiene una característica especial, se muestra como interaccionan unos con los

⁵ *The ideal of universal belief that love is the supreme value in life, that it gives measure and meaning to all enduring human relationships.* (Phialeas, 1966:xvi)

⁶ *anything that disrupts the process of wooing, betrothal, wedding, marriage.* (Neely, 1985:1)

otros con sus defectos y obsesiones, creando un conflicto que finalmente se resuelve.

La acción dramática depende del conflicto, y estas comedias muestran como se perturba el orden social con mujeres que retan patrones aceptados de comportamiento femenino, son emancipadas y son elocuentes; sus reacciones y el desarrollo de su carácter está determinado por los conflictos y la crisis a los que se enfrentan en relación con el cortejo y la boda, su confrontación con el mundo patriarcal y de cómo aprenden a vivir y gobernarse en él. Cuando hacia el final de la obra el orden es restaurado cuando los personajes femeninos retornan a su lugar en la jerarquía social al subordinarse a la autoridad masculina. Otra característica es que sus roles y estatus están determinados por su lugar en el paradigma del matrimonio . Doncella/esposa/viuda-(Neely, 1985:2)⁷, ya que a pesar de que las heroínas se revelan y en ocasiones hasta llegan a salir de los confines de su hogar, protegen su virginidad como valor máximo.

Cuando comienza la obra, las heroínas hacen su voluntad, son elocuentes y actúan por ellas mismas, es en ese momento en el que las doncellas comienzan a necesitar subordinación como esposas, cuando ellas aceptan el matrimonio, aceptan deshacerse de su disfraz, obedecer y entregarse a sus esposos, ya que el matrimonio en la sociedad patriarcal demanda la subordinación de la mujer. Todos aquellos que intenten cambiar su estatus en la jerarquía social y de género serán castigados y ridiculizados. Como es el caso de Catalina en *La Fierecilla Domada* que amenaza el estatus de género, o Malvolio en *Noche de Epifanía* que amenaza

⁷ Their roles and status are determined by their place in the paradigm of marriage . maiden/wife/widow-(Neely, 1985:2)

el estatus social. De esta manera estas comedias van del caos al orden, que como mencioné en el capítulo uno, era vital para los isabelinos.

El silencio era considerado una virtud en las mujeres, mientras que el expresarse bien era considerado un defecto, pero las heroínas de Shakespeare son característicamente inteligentes y articuladas, haciendo así una excepción a la norma social, el motivo de lo anterior radica en la ficción y es que los personajes ficticios tienen que ser distintos para ser interesantes de ver, Spencer explica que este énfasis en la parte intelectual de las heroínas de Shakespeare se puede haber debido a que el dramaturgo trabajaba con hombres que interpretaban los papeles femeninos, y que por lo tanto para hacerlas atractivas, enfatizó lo verbal y lo intelectual, en lugar de lo sexual (Spencer citado por Dash, 1981:52). Puede ser que éste no haya sido el único aspecto en el que el hecho de que la ausencia de mujeres haya influido ya que:

Las mujeres de Shakespeare son complejas, asertivas, ágiles de mente y cuerpo. Su astucia y sinceridad ha sido algunas veces atribuida al accidente de la historia del teatro de que los personajes fueron escritos para jóvenes actores+(Hamilton 2003:9) ⁸

Tal vez sea ésta una razón por la cual estos personajes femeninos no eran censurados aunque fueran rebeldes e insurrectos, porque finalmente, no eran mujeres sublevándose sino que siempre eran hombres en control.

De cualquier manera, es notable el contraste entre los personajes femeninos en el teatro, que gozaban de una libertad que en esa época les estaba restringida a las

⁸ Shakespeare's women are complex, assertive, agile of mind and body. Their wit and forthrightness have sometimes been attributed to the accident of theatre history that the roles were written for boy actors.+(Hamilton, 2003:9)

mujeres inglesas. Pero aunque las heroínas en el teatro presentaban modelos liberales de conducta, puede que no hayan sido representaciones de las mujeres en lo absoluto ya que: «Las mujeres en la vida y las mujeres en el arte no son las mismas» (Davies, 1986:1)⁹. Pero por otro lado puede ser que las trasgresiones de género y sexualidad que llevan a cabo las mujeres en *Noche de Epifanía* y en *La Fierecilla Domada* le hayan permitido a la audiencia (principalmente a la femenina) fantasear con la inversión de las normas de comportamiento del orden establecido y una vez terminada la función se asentaran dentro del orden de patriarquía regulado. Así estas comedias sólo ofrecen una momentánea disrupción y al final de la obra estas mujeres que aparentan ser subversivas se unen al orden patriarcal al subordinarse a sus maridos.

Ciertamente éste pudo haber sido el caso, ya que Brigs menciona que el escritor isabelino Thomas Heywood en su libro «*Apology for actors*», reporta dos anécdotas de aquella época en las que mujeres que habían asesinado en secreto a sus esposos, se habían entregado públicamente al estallar en llanto y confesar su delito durante una representación teatral, en la cual se escenificaba a una mujer asesinando a su esposo (Briggs, 1983:173). Si realmente lo anterior sucedió, podría indicar que algunas mujeres verdaderamente se identificaban con los personajes femeninos que se presentaban en el escenario, sin importar que estos fueran representados por hombres, tal vez este fenómeno se pudo haber repetido con otras obras teatrales como las comedias de Shakespeare que presentaban heroínas rebeldes y provocaban sentimientos de liberación en el

⁹ «Woman in life and woman in art are not the same person.» (Davies, 1986:1)

público femenino, lo cual podría haber dado como resultado un emocionante sentimiento de libertad y de trasgresión en el espectador femenino. El ver a personajes femeninos actuando de una manera que altera el orden patriarcal socialmente establecido, satisface momentáneamente sus fantasías de trasgresión

Braunmuller, apunta que se le pueden dar varias lecturas a estas dos obras de teatro, por ejemplo: una podría verlas como insignificantes farsas derivadas del folclor; otra teoría sería que las heroínas al final aceptan su rol al igual que la mayoría de las mujeres en el período; una tercera postura sugeriría que la conclusión cambia la dirección de las obra con un final sarcástico. Cualquiera que sea la interpretación que se les de a las obras, lo que es importante aclarar es que están abiertas a que la actuación las haga resultar subversivas (Braunmuller, 1990: 111), ya que este discurso puede variar con el tiempo, porque el subtexto que se daba en aquel entonces con estas obras no es el mismo que se da hoy día, por los cambios que ha sufrido la sociedad y no sólo eso, sino que también estas obras han llegado a otras sociedades con formas distintas de pensar. Y ahora los personajes femeninos que fueron escritos para hombres son interpretados por mujeres y las actrices pueden elegir en cierta medida que tanto su actuación va a representar o no la idea de la feminidad de la cultura en la que se representen

3.1. Catalina en *La Fierecilla Domada*

La historia comienza cuando vemos a la hermosa Blanca que tiene muchos pretendientes cuyo deseo es desposarla, entre ellos se encuentran Lucencio, Gremio y Hortensio, sólo hay un impedimento y es que Bautista el padre de Blanca ha decidido no permitirle a ninguno de sus pretendientes desposarla hasta que su hermana mayor Catalina se haya comprometido, lo cual significa un problema porque Catalina tiene fama de ser una mujer de malos modales y bastante aguerrida, lo cual ha provocado que nadie quiera desposarla. Así los pretendientes de Blanca se dedican a buscar quién se atreva a desposar a Catalina y encuentran a Petruccio que es un hombre que está dispuesto a desposarla por su dote y a domarla. De este modo Petruccio conoce a Catalina y tienen un acalorado y agresivo primer encuentro en el que Petruccio manipula la situación para que le sea concedida la mano de Catalina. Desde el momento de la boda las actitudes de Petruccio son excéntricas y algo violentas mientras que las de Catalina resaltan su mal carácter. Se la lleva a su casa de campo determinado convertirla en una mujer sumisa por medio de negarle la comida, no dejarla dormir e incluso, no consumar el matrimonio. Finalmente todos estos castigos surten efecto y Catalina comienza a acceder a complacer y obedecer a su esposo. Entonces regresan a Padua, donde Lucencio ha logrado casarse con Blanca y han organizado un banquete en el cual todos los hombres casados comienzan a especular acerca de quién será la esposa más obediente y hacen una apuesta en la que cada uno manda a llamar a su esposa y para sorpresa de todos la única que acude presta al llamado de su esposo es Catalina, quién procede a dar un discurso acerca de la importancia de que las esposas sean sumisas.

Un aspecto curioso de esta comedia en particular es el hecho de que cuenta con un prólogo, en el cual se presentan a varios personajes que no participarán en la acción principal de la obra. Aunque por lo general se pasa por alto la introducción de la obra, tal vez ésta nos puede marcar las pautas que más adelante serán utilizadas en el resto de la obra, por ejemplo el hecho de que Sly es víctima de una cruel broma por parte de un noble, nos puede dar una pista del espíritu de juego de toda la obra, es decir que lo que aparentan ser los personajes no es lo que verdaderamente son o lo que terminan siendo, por ejemplo: un noble juega con Sly para que crea que es un gran señor, pero no lo es, su sumisa esposa es en realidad un criado vestido de mujer; y ahora esto aplicado a la obra principal: Blanca parece dócil y acaba por revelarse, mientras que Catalina actúa con emancipación y termina por actuar conforme a las normas establecidas; Hay otros juegos de rol, como el de Tranio que se hace pasar por Lucencio y Lucencio se hace pasar por Cambio, Hortensio se disfraza de maestro de música y un pedagogo se hace pasar por Vicencio.

Por otro lado esta obra se centra en una familia acaudalada en la que la mayor preocupación del padre es la dote de sus hijas y el casarlas con un buen prospecto.

Es clara la preferencia que Bautista siente hacia Blanca y valora la reputación que le da el hecho de que su hija favorita sea obediente, esté conforme y procure evitar cualquier cosa que le de una mala imagen. Catalina, su hija desobediente, que es repudiada y castigada por su padre, y todos los demás hombres que hasta ahora han tenido contacto con ella. Puede darse cuenta de que su hermana no es todo lo que aparenta. Esta comedia es peculiar porque hay

dos hijas muy diferentes; en la mayoría de las comedias de Shakespeare sólo hay una hija y por lo tanto rara vez se explora la relación entre hermanas.

Catalina, es la oveja negra que causa vergüenza a su familia y a sí misma se causa rechazo y humillación. Blanca, su hermana menor es la preferida de su padre porque le parece ideal por ser modesta, obediente y elocuente, lo cual a su vez le trae muchos pretendientes, pero su rebelde hermana está consciente de que es sólo un disfraz de niña buena.

Durante el transcurso de la obra es notoria la falta de atención, indiferencia y menosprecio de Bautista hacia los sentimientos de Catalina, lo cual la ha llevado a protegerse actuando con rebeldía, como una malcriada en ocasiones, dando lugar a un círculo vicioso de humillación y desprecio por parte de los que la rodean. Es necesaria la intervención de un extraño, Petruccio que le enseña autocontrol, empatía y obediencia para poder encajar en la sociedad y finalmente romper este ciclo.

En la primera escena cuando Bautista revela sus intenciones de usar a Blanca como *“arnada”* para lograr casar a Catalina, que no es cortejada por nadie, ésta se siente humillada y es atacada por los pretendientes de Blanca que la rechazan abiertamente y frente a su padre, lo cual la lleva a hacerle un reclamo con bastante elocuencia *“¿Desea usted hacerme el hazme reír de estos fulanos?”* (l. i. 69-70)¹⁰ Es innegable la humillación de la que ha sido objeto

¹⁰ Advierto al lector que la enumeración de los versos de ambas obras teatrales, es una propuesta de la autora ya que la edición que se usó para citar fragmentos de las obras teatrales no contaba con numeración de versos.

Catalina con el consentimiento de su padre (hay que apuntar que en esta ocasión, Catalina no comenzó a reaccionar con rudeza sino hasta que fue abiertamente provocada). Mientras tanto Blanca no ha hecho más que mostrar amabilidad, docilidad y obediencia, valores que los hombres exaltan y halagan. Al final Catalina es víctima de una cruel falta de atención cuando su padre la deja para irse con su hija menor «¿Puedes quedarte, Catalina, por que tengo más que comunicarle a Blanca.» (l. i. 116-117) es dejada ahí sola y muy enojada hasta que va tras ellos. Podemos imaginarnos que su enojo cubre su dolor, se ha malcriado para preferir ser regañada a ignorada.

Al permitir públicamente que otros humillen a su hija Bautista arriesga la única oportunidad que tiene Catalina de obtener el estatus que le proporcionaba el matrimonio a una mujer isabelina.

Una pista de que Blanca no es tan encantadora como aparenta y que sabe ser irónica y sarcástica con su hermana mayor, viene cuando vemos la única escena que tienen las hermanas a solas y podemos ver como se interrelacionan. A pesar de que Blanca aparentemente está siendo víctima de su hermana, no es éste el caso, ya que la buena Blanca sabe muy bien qué decir y cómo para dar batalla a su hermana, en esta escena Blanca hace alusión a Catalina como una mujer ya mayor, Blanca está muy consciente de los celos que siente su hermana mayor debido a su falta de pretendientes, ésta le ofrece convencer a uno de sus pretendientes de que la acepte, lo cual resulta particularmente insultante porque

ambos pretendientes acaban de decirle en su cara que la encuentran repelente+ (Hamilton, 2003:97)¹¹.

Podemos darnos cuenta de que a pesar de que Catalina dice despreciar el matrimonio, envidia a su hermana y todas sus posibilidades de contraer matrimonio. Es evidente que las hermanas se conocen mutuamente, saben las debilidades y los deseos la una de la otra. Más adelante Catalina hace más obvios sus deseos de finalmente casarse y la ansiedad que le provoca quedar soltera cuando reclama a su padre su favoritismo hacia el matrimonio de su hermana:

Ahora veo que ella es su tesoro,
que debe hallar marido,
y yo debo bailar descalza
el día de su boda, y por su amor a ella
quedarme a vestir santos.+
(II. i. 38-42)

Se denota que Catalina, no sólo tiene celos de que Blanca tenga más pretendientes, sino que también tiene miedo de que ella se case primero, porque de ser éste el caso, entonces ella permanecería soltera.

A su vez hay ocasiones en el que el comportamiento de Catalina deja mucho que desear a los ojos de la sociedad isabelina, ya que se muestra claramente malcriada, un ejemplo es cuando le rompe un laúd en la cabeza al profesor de música. Aunque por un lado esta escena está diseñada para dejar bien en claro al público su naturaleza violenta y así hacer que la audiencia encuentre propicio un domador, también tiene el objetivo de crear simpatía hacia ella debido al efecto cómico que provoca ver al pobre maestro de laúd+(que en

¹¹ both suitors have just told Kate, to her face that they find her repellent.+ (Hamilton, 2003:97)

realidad es un pretendiente de Blanca) con la cabeza sangrante, debido a que fue víctima de la iracunda Catalina. Incidentalmente cuando Petruccio se entera de este exabrupto por parte de Catalina, le resulta muy estimulante.

Las concepciones de las dos hermanas son oposiciones binarias donde Blanca; siempre es privilegiada sobre Catalina como la mujer ideal, obediente, sumisa y complaciente, entonces Blanca es vital para la comprensión de su hermana al resaltar su mal carácter y sus defectos. Sin embargo más tarde en la trama tenemos la primera muestra de que detrás del comportamiento de niña buena de Blanca se encuentra una mujer rebelde que quiere hacer su voluntad. Cuando está con sus dos maestros, les deja en claro que no se sujetará a su autoridad, Blanca, a diferencia de Catalina sabe cómo manejarse en la sociedad patriarcal y conseguir todo lo que quiere con %gracia+. Blanca tiene cuidado de no destruir su imagen de mujer virtuosa a los ojos de los demás; ella tiene la astucia para casarse con el hombre que ella desea y finalmente resulta tener muy buen ojo para escoger correctamente a su marido. Blanca se manifiesta no menos inteligente que su hermana mayor por ser complaciente, sino que a diferencia de ésta, ella se las arregla para manipular y determinar su propio futuro; ella pone a prueba a cada uno de sus pretendientes y les coquetea para finalmente escoger el que más le agrada.

En cuanto a Petruccio, hace su aparición cuando llega a Padua después de la muerte de su padre, y dice: %Vengo a casarme ricamente en Padua; y en Padua seré feliz si lo hago con riqueza.+ (I.ii. 81-82) Con esta franqueza Shakespeare introduce el tema del matrimonio como un negocio, la idea de Petruccio de que el dinero y la felicidad van de la mano cuando se trata del matrimonio y está

dispuesto a casarse con la mujer que sea con tal de aumentar su fortuna. Cuando le hablan de una rica y bella joven, pero con muy mal carácter, Petruccio decide que ésa será su esposa aún que ella se rehúse: *¿Dime el nombre de su padre y es suficiente. Por que la cortejaré aunque chille tan fuerte como el trueno cuando estalla en las nubes de otoño+(I. ii. 102-104)*

Los comentarios que denotan su ambición por aumentar su fortuna al casarse con Catalina sólo se presentan hasta antes de conocerla, ya que una vez que la conoce en persona deja de hacer comentarios de carácter económico para pasar a hacer comentarios con un fuerte contenido sexual y a veces de dominación, esto apunta a que cuando la conoce, de verdad la encuentra atractiva y el dinero que inicialmente fue su incentivo pasa a segundo plano.

Para todo lo que alardea Petruccio, antes de conocer a Catalina acerca de cómo la va a domar, resulta muy tradicional su cortejo cuando la conoce, ya que de hecho intenta en un principio conquistarla con palabras dulces:

*¿En verdad mientes; te llamas simplemente Cata.
La buena Cata y a veces Cata la maldita;
pero Cata, la más linda Cata
de toda la cristiandad, la de Kate Hall,
mi súper deliciosa Cata,
por que los bocados exquisitos
en inglés se llaman *¿ates+*
que al oír alabar en toda la ciudad
tu dulzura, tus virtudes,
la fama de tu belleza,
no tanto empero como se merece,
me sentí movido a cortejarte como esposa.+
(II. i. 221-234)*

Aún cuando se da cuenta de que eso no va funcionar con ella y cambia su estrategia para decirle cosas más audaces y subidas de tono, pero nunca es

violento con ella, ni la subyuga de la manera que prometió lo haría desde su primer encuentro, en su lugar lo que ha hecho Petruccio es pensar cuidadosamente como abordar a Catalina para que lo acepte:

Petruccio: Vamos, vamos, avispa; de veras que picas demasiado.

Catalina: Si soy avispa, evita mi aguijón.

Petruccio: Mi remedio entonces es arrancártelo.

Catalina: Si, con tal que un tonto sepa dónde está.

Petruccio: Quién no sabe dónde lleva la avispa su aguijón?
En la cola.

Catalina: En la lengua
(II. i. 255-260))

Hay una ambigüedad en el cortejo de Petruccio, la insulta, la elogia y la seduce al mismo tiempo. La corteja con una mezcla de romanticismo, dominación sexual y estimulación mental, ya que este primer encuentro está lleno de tensión sexual resulta definitivamente un reto para el ingenio de Catalina y su rapidez mental ya que es un ir y venir de todo tipo de insinuaciones y de insultos, el encuentro va escalando hasta que Catalina deja salir el siguiente comentario sarcástico: *¿Dónde aprendiste tan bellos discursos?* (II. ii. 218) la obra parece indicar que no ha habido mucha gente que pueda ir a la par de su ingenio y seguir una *conversación* de la manera en la que ellos lo han hecho, tal vez no le agrada del todo la actitud de Petruccio, pero reconoce que le ha dado una buena batalla.

Por su parte Petruccio le reafirma en muchas ocasiones que la encuentra muy atractiva, ella reacciona con frustración, pero también se siente alagada ya

que la hace sentir valiosa porque todos los demás dicen que no es digna de casarse, pero él está impaciente por casarse con ella:

Catalina: Si, consérvate caliente.

Petruchio: Claro, eso pretendo, dulce Cata, en tu cama,
y por lo tanto, dejando a un lado esta parlería,
en términos claros
tu padre ha consentido en que seas mi esposa.
Ya se estipuló tu dote y quieras o no quieras
me casaré contigo.
Ahora bien, Cata; soy el marido que te conviene
por que por esta luz con que miro tu belleza,
no debes casarte sino conmigo,
ya que nací para domarte
(II. i. 224-233)

En un solo texto Petruchio muestra romanticismo, deseo sexual, dominación e interés económico, definitivamente su cortejo es muy ambiguo y conjunta elementos románticos convencionales con elementos anti-románticos, dicho tratamiento hacia Catalina se seguirá encontrando a lo largo de la trama. El contraste entre el cortejo de Blanca y el de Catalina es que el de Blanca es un cortejo convencional, el hecho de que Blanca sea subastada, era algo bastante normal para los parámetros de la época, finalmente el matrimonio entre Blanca y Lucencio resulta satisfactorio, tanto en las convenciones de romanticismo como las de la sociedad, pero resulta tan satisfactorio por la astucia de Blanca para manipular las situaciones y hacer su voluntad, de otra manera ella nunca hubiera logrado casarse con el hombre que ella deseaba. Al final su conducta no resulta sorprendente para el público aún que sí para los personajes dentro de la obra.
(Leggat, 1973:48)

Descubrimos entonces que Blanca con su hipocresía y encantos; que Catalina con su rudeza y rebeldía, Petruchio con su vanidad, ambición, y rudeza equiparable a la de Catalina, provocan el conflicto que deberá solucionarse al final de la obra.

Digo que la rudeza de Petruchio es equiparable a la de Catalina, porque si bien Catalina es a veces grosera, Petruchio no se queda atrás, por ejemplo cuando después de arreglar el compromiso abiertamente les dice a los presentes que: «Si ella y yo estamos contentos, ¿qué les importa a ustedes?» (II. i. 265-266)

El hecho de que los caracteres de Catalina y Petruchio sean análogos es necesario para el desarrollo de la obra porque en el universo ordenado de la comedia de alguna manera uno equivale al otro; porque las parejas tienen que ser perfectas, el uno para el otro, y en el caso de *La Fierecilla Domada* las parejas concuerdan.

Cuando entra Bautista a escena, Petruchio declara que la boda se llevará a cabo y aunque Catalina protesta, sus protestas de algún modo son muy blandas para la gravedad que significaría verse obligada a casarse con un hombre que no desea, para una mujer tan contestataria y físicamente violenta como lo es ella, podría revelarse de alguna manera, mucho más violenta para mostrar su desacuerdo, puede ser que tal vez Catalina está dispuesta a casarse con Petruchio, pero el hecho de que esté dispuesta a jugar, no quiere decir que vaya a hacer fácil el juego.

Una pista más de que Catalina siente entusiasmo por el matrimonio viene cuando Petruchio se retrasa para llegar a la boda y por un momento parece que no va a llegar, entonces la actitud de Catalina es de decepción y luego de enojo y

se autocompadece, lo cual de alguna manera es como admitir que realmente ella estaba dispuesta y esperaba ese matrimonio, lo expresa con las siguientes palabras:

La afrenta es sólo mía,
obligada a conceder mi mano,
a despecho de mi corazón,
a un loco grosero y caprichoso,
que tras de cortejarme a la carrera
quiere desposarse cuando le plazca.
(III. ii. 9-14)

Parece como si Catalina ya hubiera accedido a la boda y que hasta la estaba esperando, ¿Por qué una mujer tan aguerrida como ella súbitamente habría de sentir lástima por si misma cuando el hombre al que detesta, no aparece para casarse con ella?

Un poco después aparece Petruccio para llevar a cabo el matrimonio, pero en un estado que deja mucho que desear al padre de la novia y a los invitados. Lo sucedido durante la ceremonia no es escenificado, sino narrado describiendo a un marido mal educado, irreverente y muy deseoso de su esposa, Las acciones que son narradas como ésta y algunas de la toma de Catalina no son mostradas en escena, porque resulta mejor para el carácter cómico de la obra que sean narradas y no escenificadas, si el público las viera no sería tan divertidos porque de alguna manera significan transgresiones más explícitas.

Volvemos a ver a la pareja, hasta que Petruccio es su nueva figura de autoridad, se encarga de dejarle en claro a la sociedad que la posición de Catalina ya no es la misma de antes, porque ahora ya está casada y tiene quién la defienda, un ejemplo es cuando en el banquete de bodas dice: *¡Beban sin límites por su virginidad!* (III. ii. 261-262). Hamilton apunta que este comentario hace una

clara alusión de la virginidad de Catalina, que está a punto de consumir su matrimonio, como una manera de resaltar su vulnerabilidad de virgen, pero por otro lado también resalta la atracción que siente por su esposa y su expectativa por intimar con ella, recordándoles a los invitados que ahora que está casada se ha elevado su estatus social (Hamilton, 2003: 104). En esta escena en lugar de ser la hija insufrible o la mala hermana, Petruchio la proyecta como la esposa a la que protege y defiende caballerosamente de quien quiera hacerle daño de entre los invitados. Las palabras en defensa de su esposa suenan como las de un caballero andante, a no ser por la situación fuertemente irónica y farsa en la que las pronuncia. Una vez más hay una ambigüedad contradictoria en el comportamiento de Petruchio que sirve para confundir a su esposa. Sin embargo hay pruebas sutiles de que Catalina comienza a descifrar a su esposo, en el banquete de bodas ella le suplica que se quede y no se marche, él le contesta: Me da gusto pero su esposa consciente de la ambigüedad de la respuesta replica: Te da gusto quedarte? y lo que ella se imaginaba resulta, porque su esposo contesta: Me da gusto que me ruegues quedarme; pero no me quedaré por más que me supliques (III. ii. 235-238) y hasta ahí llega el entendimiento porque dicho juego hace enfadar a Catalina, que lo invita a que se marche sólo si es que así lo desea. De hecho sus demandas en esta escena no son nada descabelladas ni fuera de lugar, pero comete el error de no manejar la situación correctamente, de acuerdo con el carácter de Petruchio.

Finalmente Petruchio manifiesta la idea Isabelina de que la mujer es como un bien más dentro del hogar, como un objeto, una pertenencia; en lugar de un ser independiente: Ella es mi capital, mis bienes muebles; mi casa, mi ajuar, mi

campo, mi granero, mi caballo, mi buey, mi asno, mi todo.+ (III. ii. 269-271) Una vez más se presenta a la mujer en función del hombre, en este caso en función de su esposo, en un ideal romántico patriarcal que coloca a la mujer como la máxima pertenencia de un hombre, pero siempre como una pertenencia. Es una de las ideas contenidas en la obra difíciles de aceptar en nuestra cultura hoy día, pero hay que tener en cuenta que era la realidad y que era una norma ampliamente aceptada en la época de Shakespeare. Como la sociedad se refleja en el drama, es de esperarse que en éste, se encuentren afirmaciones de que las mujeres eran como bienes que adquiriría un hombre.

Una vez casados Petruccio se encarga de educar a su conveniencia a su esposa. La táctica de Petruccio está diseñada para hacer que Catalina se deshaga de su rebeldía, mal carácter y egoísmo para que aprenda a obedecer, la manera que usa para lograrlo es apropiándose de los peores defectos de su mujer y los magnifica ya que Catalina es representada como la inversa de las cualidades respetadas en una mujer+ (Braunmuller, 1990:112)¹² y de esta manera al magnificar sus defectos acentúa e invoca justamente lo que se consideraban cualidades femeninas es decir que cuando él se muestra violento con los otros le muestra a su esposa el valor de la tolerancia. El comportamiento agresivo de Petruccio entonces hace que el público sienta simpatía por Catalina. La terapia de Petruccio reproduce y parodia las actitudes de Catalina, pero él pudo haber recurrido a otras técnicas para tomarla+, como por ejemplo golpearla, pero en lugar de eso decide humillarla en una mezcla de amor y castigo porque nunca deja

¹² Kate is represented as the inverse of qualities respected in women.+ (Braunmuller, 1990:112)

de mostrar atracción hacia ella y sus agresiones siempre son indirectas. El castigo de Petruchio es más drástico porque la ataca en un nivel más %tivial+, es decir en sus comodidades más básicas, comodidades que una muchacha de familia acomodada da por hecho como: la comida, el sueño y hasta la vestimenta. (Leggat, 1973:51). El parece estarle enseñando el valor de las comodidades más básicas, en algunas ocasiones aparenta ser un rebelde que se burla de las instituciones, pero en realidad con sus acciones no hace más que paradójicamente resaltar las convenciones del buen comportamiento. Le enseña a aceptar el orden y los valores que antes no le interesaban, pero no lo hace diciéndoselo, sino que se las arregla para que sea ella quién se lo diga a él; Petruchio toma entonces su lugar como patriarca y se vuelve una figura paterna que educará a Catalina.

El tratamiento de Petruchio tiene como objetivo enseñarle obediencia y gentileza como medios para obtener lo que quiere en lugar de hacer berrinches o de ser grosera, para lograrlo no amedrenta abiertamente a su esposa para que se vuelva inmediatamente sumisa, sino que en lugar de eso, hace que su mente trabaje en intentar resolver y descubrir las reglas del juego. Catalina debe de aprender a jugar el juego, descifrar las actitudes aparentemente contradictorias de su marido para así descubrir sus deseos. Si Catalina hubiera notado inmediatamente que era lo que su esposo estaba haciendo, entonces hubiera podido resistirse, pero Petruchio planeó cuidadosamente que el ataque fuera oblicuo para poder penetrar sus defensas.

Catalina es una mujer muy inteligente y pronto ella entiende el sistema mediante el cual su marido la está educando, le toma un poco entenderlo pero finalmente lo descifra:

Los juramentos me tienen despierta,
y sufro el ruido en vez de comer algo.
Y lo que más me encorajina es el modo de hacerlo,
todo bajo pretexto del más perfecto amor.+
(IV. iii.10-13)

El hecho de que lo entienda, no quiere decir que ya lo acepte, Catalina todavía tiene que entrar en el juego, tiene que aprender las reglas y comprender como tratar a su esposo, saber qué responder, cómo actuar y la respuesta está justo en lo dicho por Petruccio: Este es el modo de matar con cariño a una mujer.+(IV. i. 209-210), en efecto, Catalina debe aprender a matar a su esposo con ternura, en vez de ser agresiva, y así conseguirá lo que desea.

Cuando Catalina se casa con Petruccio no es poseedora de las virtudes femeninas esperadas como la obediencia, el silencio y la piedad, lo único que sí ofrece es castidad y esta única virtud que Catalina tiene es usada en su contra, éste significa uno de los aspectos más interesantes del proceso educativo ya que desde que se conocieron Petruccio no deja de mostrar atracción y deseo por Catalina, una prueba está durante la escena del cortejo, en la que hizo una y otra vez alusiones a tener relaciones sexuales con ella, así que ahora que es su esposa, podría obligarla para demostrarle quién manda, sin embargo, Petruccio es mucho más inteligente y no abusa sexualmente de Catalina, debido a que su tratamiento+consiste en castigarla indirectamente al ejercer violencia en contra de otros, provocando así que ella sienta compasión también la priva de alimento y de

sueño; por lo tanto su tratamiento se basa en abstenerla de cosas que ella puede disfrutar, y suponemos que ella también está expectante por tener relaciones sexuales con él porque cuando Petruchio la invita a la recámara con la aparente intención de consumar su matrimonio, Catalina no muestra ninguna oposición y lo sigue voluntariamente y una vez que llegan a la habitación (según lo describe un sirviente) Petruchio le empieza a dar un discurso acerca de la abstinencia. Entonces asumimos que la decisión de no consumar el matrimonio es para provocar a Catalina y privarla de otros placeres aparte de la comida y del sueño. Por otro lado Petruchio siempre se abstiene de ejercer violencia física en contra de su esposa, tanto durante el cortejo, como durante el matrimonio y la consiguiente educación; sin embargo, deja muy en claro cuando ella lo golpea primero en el acto II que es capaz de devolverle el golpe: *Te juro que te daré un bofetón si vuelves a hacerlo* (I. ii. 266-267)

Shakespeare es muy cuidadoso de no mostrar a Petruchio golpeando a Catalina o forzándola en sus derechos conyugales. De haberlo hecho hubiera dañado irremediabilmente al carácter de Petruchio ante la audiencia y ya no podría haber sido visto con simpatía como un personaje cómico.

Es innegable que el tratamiento de Petruchio es rudo y brutal y que desgasta física y mentalmente a Catalina, pero la crueldad de sus actos en contra de ella se suavizan y se hacen un poco más llevaderos para los espectadores gracias a pequeños recordatorios de que él está fingiendo (Leggat, 1973:56) y de que tal vez esa no es su verdadera personalidad, por ejemplo cada vez que está en su casa a solas con sus criados deja de maltratarlos y sólo cuando está su esposa los maltrata. Otro ejemplo es cuando en presencia de Catalina maltrata al

sastre, pero se asegura que reciba su pago sin que ella escuche. Para llevar a cabo semejante acto, cuenta con la colaboración de otros hombres que indirectamente también contribuyen en %aleccionar+ a Catalina. Entonces se manifiesta una alianza masculina para reprimir a las mujeres que puedan significar una amenaza al orden social, en contraste se muestra a Catalina totalmente sola durante su %aleccionamiento+, sin el apoyo de ninguna otra figura femenina. Aunque tiene una hermana, no hay indicios de una buena relación entre ellas, además de que es separada de ella muy temprano en la historia, no existe una figura materna, mucho menos una confidente y amiga, en comparación con los personajes masculinos de la historia que siempre están aliados, ya sea para conseguir el amor de Blanca o para educar a Catalina.

En realidad ¿Qué tan justificada está la %broma+de Catalina? la mayoría de lo que dice Catalina en lugar de ser grosero es bastante valiente y razonable, pero por otro lado sólo en algunas ocasiones sí se comporta grosera y sobre todo cuando es provocada. Un ejemplo está en el acto cuatro cuando su esposo se niega a darle un sombrero hasta que sea más amable, a lo cual ella contesta: %Señor, creo que tengo derecho a hablar, y así lo haré. Ya no soy una niña, un bebé+(IV. iii. 84-85).En efecto, una mujer debería estar en derecho de expresar sus sentimientos y deseos, pero para la época éste no era un concepto que los hombres apreciaran mucho, así que inmediatamente es castigada, como una niña, que tiene que aprender que siempre tiene que depender de su padre.

Petruchio es complicado, porque sus acciones pueden racionalizarse al final, pero en el momento resultan contradictorias y excéntricas, por eso le cuesta trabajo a Catalina entender su sistema, pero finalmente lo logra. El momento justo

en el que claramente vemos que Catalina ha aprendido a dominar el juego es camino a casa de su padre, cuando su esposo la pone a prueba y ella inmediatamente capta la situación, entra en el juego y la prueba se convierte en un chiste compartido. Una vez que Catalina ha demostrado que está dispuesta a acatar las reglas de juego de Petruccio, la relación deja atrás su tensión habitual y se torna mucho más cariñosa, un ejemplo es cuando Petruccio le pide que lo bese en público y a pesar del pudor de su mujer, ésta acepta, reafirmando afecto mutuamente.

Ahora que se han unido son un solo equipo y se defienden mutuamente ante las demás personas, Catalina muestra este acoplamiento con su esposo en la casa de su padre, cuando con mucha astucia le expresa su descontento a una viuda que ha hecho comentarios negativos en contra de ella y de su esposo, en ese momento su esposo se muestra orgulloso de su ingenio. Petruccio no pretende deshacerse por completo de la astucia de su esposa, ni que deje de ser contestataria del todo, sino que sea suave y obediente con él, y cuando la ocasión lo amerite despliegue su ingenio para discutir con otros en su beneficio, en especial si es para defender su relación.

Otra vez se manifiesta la idea de el hombre le puede poner un precio a la mujer con sus virtudes, aquí la obediencia de Catalina implica cien coronas, puede ser que en este entendimiento que finalmente ha tenido Catalina de cómo actuar con su marido, ella también se ha dado cuenta que ella puede ser un instrumento que le cause otro tipo de satisfacciones a su marido, tal es que el buen comportamiento de Catalina se refleja económicamente, cuando el discurso de

Catalina resulta tan convincente que su padre añade otras veinte mil coronas a su dote.

Finalmente tiene lugar el célebre discurso de Catalina en el que educa a las demás mujeres para que acepten su inferioridad con respecto a sus maridos, en dicho discurso se encuentra un subtexto impregnado de romanticismo, ya que describe el matrimonio como un romance en el cual un valiente caballero vela por su bella mujer y en agradecimiento una ferviente esposa sirve incuestionablemente en todo lo que su amado desee, esta concepción de amor matrimonial está influenciada por la idealización femenina de Petrarca, que irónicamente acerca a los hombres al terreno de la misoginia y al control total de la mujer idealizada.

Como una buena jugadora del juego patriarcal, Catalina con su discurso, demuestra un total entendimiento y dominio del juego. Existen muchas opiniones con respecto a como pudo haber sido representado este discurso final, una de ellas nos la presenta Holderness, quién opina que tal vez el discurso pudo haber sido representado con ironía y que fuera más bien un desafío que provocara un debate. (Holdernes en Stoll, 1993:53).

En mi opinión el hecho de que Catalina ha comprendido como jugar, no necesariamente quiere decir que ella ha aprendido a manipular a su esposo para su provecho, como lo sugiere Bloom al decir que el último discurso Catalina % está aconsejando a las mujeres cómo mandar absolutamente mientras fingen obedecer+(Bloom, 2002:57), simplemente significa que su educación en cuanto a como comportarse para satisfacer a su marido ha sido un éxito. El hecho es que Catalina más que domada ha sido amaestrada como un halcón en las propias

palabras de Petruchio, ha aprendido a comportarse para satisfacer a su figura patriarcal y también a su sociedad que le exige obediencia y respeto hacia su marido, como una figura paterna. Como mencioné en el primer capítulo este control del hombre sobre la mujer no necesariamente estaba peleado con el amor que podía existir entre ambos. En efecto, todo lo que dice Catalina en su monólogo final, es verdad para la época y en efecto tiene un contenido que privilegia a los hombres, pero esa era la sociedad de la época y dentro de ese contexto social, lo que siente Catalina por Petruchio es amor, es una historia de amor en una sociedad sumamente patriarcal y como comedia, tiene un final feliz cuando un muy orgulloso Petruchio besa a su esposa y la lleva por fin a consumar el matrimonio.

Esta obra muestra a una mujer inteligente y compleja que es enseñada de la mala manera a manejarse exitosamente en la sociedad patriarcal de su época ya que su contexto cultural le muestra que: *para sobrevivir en un mundo masculino la mujer tiene que adoptar un camuflaje*+(Scherman en Stoll, 1993: 53), de este modo Catalina se transforma para sobrevivir, más no finge obedecer para mandar como lo indica Bloom.

Tiene que llegar un hombre y aplicar lo dicho por Hamlet: *must be cruel only to be kind*+(Hamlet, III.iv)¹³ y *educarla*+ para hacerla encajar en el mundo en el que vive. Por su parte Petruchio es un hombre muy inteligente que toma a una mujer que le gusta, que tiene un grave defecto de carácter para la época y

¹³ *Debo ser cruel sólo para ser amable*+ (Shakespeare.Hamlet, III. iv.)

con mucha audacia se las arregla para convertirla en una esposa que se ajuste a sus necesidades patriarcales.

No podemos saber exactamente como fueron representados estos papeles femeninos, si por ejemplo el discurso final de Catalina fue hecho por el actor en un tono sarcástico, o si lo dijo con toda seriedad. Además de como estas palabras pudieron haber sido expresadas, vale la pena señalar que en la actualidad este discurso puede ser representado como confirmación de la hegemonía masculina y la reafirmación del amor recíproco, o bien como una invitación a la reflexión y el examen de valores, ya sean feministas o anti-feministas+ (Stoll, 1993:53). Finalmente lo que hay que mantener en mente es el contexto en el cual fue escrita esta comedia, siendo un reflejo de un tiempo, un lugar, una sociedad y una cultura que plasmó para la posteridad cómo percibían y trataban a las mujeres.

3.2. Viola en *Noche de Epifanía*

La historia comienza cuando Viola llega a Iliria después de sobrevivir al naufragio del barco en el que viajaba. Tras averiguar que el gobernante de Iliria es un duque llamado Orsino, Viola decide disfrazarse de hombre y hacerse llamar Cesáreo para poder entrar al servicio del mismo. Orsino por su parte está enamorado de una mujer que se llama Olivia pero que no le corresponde porque está de luto por la muerte de su hermano así que, Orsino le designa a Cesáreo la tarea de llevarle mensajes de amor a Olivia, pero todo se complica cuando Olivia se enamora de Cesáreo, mientras que por su parte Viola (Cesáreo) se ha enamorado del duque Orsino. Es en ese momento en el que se añade otra complicación cuando llega a Iliria Sebastián el hermano gemelo de Viola que también ha sobrevivido al naufragio, él también piensa que su hermana murió en el mismo y Viola cree que él se ahogó. Así llega Sebastián a Iliria acompañado de su amigo Antonio quién lo ha ayudado y ha sido muy generoso con él. Entonces Olivia confunde a Sebastián con Cesáreo y se casa con él, cuando se entera el duque Orsino de que su fiel sirviente lo ha traicionado arremete en contra de Cesáreo, que no comprende que es lo que pasa, hasta que se presenta Sebastián y Viola se despoja de su disfraz para casarse con el duque Orsino.

Según Rose muchos críticos opinan que *Noche de Epifanía* es la comedia cumbre de Shakespeare, ya que esta comedia domina y agota las posibilidades de este género. (Rose en Callahan, 2000:35) al llevar al límite los enredos y las situaciones románticas.

Las heroínas siempre son mujeres bellas, inteligentes y en edad de contraer matrimonio. En ausencia de su padre estas bellas herederas se ven obligadas a regir sus vidas y hogares lo cual provoca una amenaza a la institución del matrimonio, pero dicha amenaza invariablemente es eliminada hacia el final de la obra.

Según Traub *Las comedias* han tendido a ser vistas como románticas o de enredos dependiendo de que tan fácil se lleve a cabo el matrimonio+(Traub en de Garzia, 2001:132)¹⁴. Si tomamos esta clasificación en cuenta *Noche de Epifanía* sería de enredos y *La Fierecilla Domada*, romántica. Otra diferencia entre una comedia y otra, radica en la personalidad y el tratamiento de sus personajes femeninos. En *La Fierecilla Domada* se observa que el personaje de Petruccio toma mucha fuerza durante la trama, pero en *Noche de Epifanía* Viola y Olivia brillan y lucen por sobre sus respectivos intereses amorosos¹⁵. Otro aspecto muy importante es el del travestismo de la heroína ya que en las comedias de Shakespeare cuando las mujeres se visten de hombres adquieren poder, en contraste con los hombres para los cuales, vestirse de mujeres es una degradación, el único ejemplo de un personaje masculino que se disfraza de mujer es Falstaff quién es humillado en *Las Alegres Comadres de Windsor*; en contraste con las muchas heroínas de Shakespeare que se disfrazan de hombres para obtener poder, lo cual da lugar a un fenómeno interesante que tiene lugar en el teatro isabelino y es que en particular las comedias en las que los personajes

¹⁴ *Comedies* have tended to be viewed as 'romantic' or 'problem', depending on how easily marital closure is attained+(Traub en de Grazia, 2001:132)

¹⁵ Orsino y mucho más claramente sobre Sebastián

femeninos se disfrazan de hombres, se da un doble efecto ya que estos personajes en realidad estaban siendo representados por hombres disfrazados de mujeres que a su vez se disfrazaban de hombres.

Otro aspecto interesante de *Noche de Epifanía* es el tema de los hermanos gemelos ya que es interesante señalar que como lo mencioné en el capítulo dos, Shakespeare en la vida real tuvo dos hijos gemelos, un hombre y una mujer, de los cuales el varón murió a los ocho años. Puede ser que de alguna manera Viola y Sebastián simbolicen a los hijos de Shakespeare, (Judith y Hamnet). Si éste fuera el caso, de repente tendría sentido que el personaje de Viola es mucho más interesante y complejo que el de Sebastián, ya que para el momento en el que Shakespeare escribió *Noche de Epifanía* Hamnet llevaba muerto tal vez seis años, de haber sobrevivido él y su hermana tendrían unos dieciséis años, al igual que los personajes de su obra teatral. La única paternidad que el autor conoció fue la de las mujeres, por lo tanto puede ser que esta familiaridad con su hija adolescente lo llevara a plasmar a Viola como una mujer amable, valiente e inteligente, pero con una contraparte masculina melancólicamente idealizada y ausente durante gran parte de la obra, aunque clave para la conclusión.

Esta comedia tiene lugar en un país llamado Iliria, gran parte de las obras del autor no están situadas en Inglaterra, en este caso, es un país imaginario, que realmente no dista mucho de Inglaterra. Entonces vemos a Viola que ha naufragado en una tierra desconocida y cree que su único hermano ha muerto durante el naufragio, quedando sola; pues su padre también murió hace poco tiempo y todo parece indicar que su madre lleva varios años muerta, de modo que Viola es una huérfana, que se enfrenta al mundo y se defiende por si misma con

valentía. Ella no pasa mucho tiempo autocompadeciéndose sino que lidia con su repentina vulnerabilidad, hace lo que tiene que hacer y ella misma asume el rol de una figura masculina entrando así en el terreno patriarcal, retando el orden ya que hay que recordar que: %A una hija o viuda que no tuviera ni padre ni marido se le asignaba un guardián para que controlara su propiedad, algo que ella era incapaz de hacer+ (King, 1993:76) entonces vemos que al escuchar hablar de Olivia y darse cuenta de que ella también es una mujer sola y en luto, su primera intención es trabajar para ella y así estar segura bajo la protección de otra mujer:

Viola: ¿Quién es ella?

Capitán: Una virtuosa doncella, hija de un conde muerto hará doce meses, quién la dejó al cuidado del un hijo, hermano de ella, muerto a su vez ha poco; dicen que amor a éste ha renunciado Olivia al trato y presencia de los hombres.

Viola: Ah si pudiera servir a tal dama y en ello ocultar mi ser al mundo hasta haber madurado aquel momento de revelar mi estado.

Capitán: Dificil petición las de este tipo no admite la condesa ni viniendo del duque [Orsino].
(I.ii. 38-51)

No es hasta que se le informa que ella no la aceptaría que decide recurrir al duque Orsino quién gobierna Iliria. Esta decisión está basada en que ella tiene referencias de él por parte de su padre, es entonces que decide disfrazarse de hombre y abrirse camino sola en el mundo.

¶ Te ruego- y ya sabré pagarte con holgura-
que ocultes lo que soy y así me ayudes
a mantener disfraz que bien se adapte
al cuerpo de mi intento. Servir quiero a este duque.+
(I. ii. 57-60)

Viola no ambiciona vestirse de hombre y entrar en el mundo masculino, sino que inicialmente ella prefiere una opción más segura que no rete el orden, como trabajar para otra mujer y así obtener la protección femenina en una especie de alianza de género, pero al ver que no es posible entonces ella tiene que recurrir a su plan B y se ve forzada a tomar otras medidas y disfrazarse de varón para poder vivir en Iliria bajo la protección de un hombre en el que ella confía, que le brinde una figura paterna.

Viola cree en el modelo patriarcal en el cual necesita que un hombre la proteja pero se ha quedado sin ningún familiar que la acoja, entonces decide ella misma protegerse, si ella no pensara que un hombre es indispensable para su bienestar, no se hubiera vestido de hombre.

Por lo tanto las bases de esta historia son completamente las de una comedia ya que la premisa se basa en las coincidencias, en que alguien pueda fingir ser de otro género, de que nadie lo note, y que al disfrazarse sea exactamente igual a su hermano gemelo del otro sexo.

Viola llega al servicio del Duque Orsino disfrazada de hombre y haciéndose llamar Cesáreo, rápidamente se vuelve uno de los favoritos de Orsino. En ese momento Viola comienza a experimentar un amor secreto y no correspondido por el duque, ya que al ganarse rápidamente la confianza de su señor, éste le encomienda que lo ayude cortejar a Olivia. Tal vez el hecho de que Cesáreo

rápidamente se convierte en el favorito y el confidente del duque Orsino, se deba a que el inconstante amor del duque se canalizó a lo más cercano que pareciera una mujer, en este caso Cesáreo (Viola); la manera y el detalle con la que el duque lo describe denota que está totalmente consciente de su apariencia andrógina y revela cierta atracción hacia él: % de Diana los labios no son ni más tersos ni más rojos, y tu voz es como órgano de doncella, por lo aguda y sonora. Todo en ti trae a mente la imagen de una dama.+ (I. iv. 31-34) Se revela el deseo homoerótico que Orsino siente por Cesáreo, con el detalle y goce con el que describe sus labios y su voz como la de una virgen.

Por su parte Viola acepta ayudarlo a conquistar a otra mujer a pesar de amarlo, proyectando así por primera vez una actitud de autosacrificio ya que está dispuesta a pasar por alto sus deseos para cumplir con los del hombre al que ama. Dicha actitud era considerada una virtud muy valorada en las mujeres durante el Renacimiento.

Así pues, el travestismo de las heroínas está fuertemente ligado al deseo heteroerótico, ya que estas mujeres que se visten de hombre no lo hacen para repudiar el deseo heteroerótico, sino para satisfacerlo. Viola se vale de su disfraz de hombre para servir al duque y estar cerca de él. Ya que en esta comedia el travestismo no es inconsistente con la actividad y el deseo %heterosexual+de Viola. Esto puede resultar un poco confuso ya que como lo explica Rackin nos es difícil comprender en la actualidad las representaciones de género y sexualidad en la obra de Shakespeare debido a que eran muy diferentes a las de hoy día. (Rackin en Burt, 1994:17-73)

Notamos entonces que sólo vestida como hombre encuentra su independencia y el amor que siente por Orsino ya que de no haberse disfrazado nunca hubiera podido estar en compañía de su amado y lograr sus favores, al no haber tenido la libertad de trabajar para él. Y sin embargo, aunque Viola se libera socialmente a través de su vestimenta masculina, sentimentalmente se vuelve una prisionera de su disfraz al no poder confesarle abiertamente su amor, cuando Orsino le pide ayuda para cortejar a Olivia, Viola murmura:

Haré lo que pueda por ganarme la dama.
(*Aparte*) Y sin embargo ¡que empresa tan triste!
Cortejar a su nombre queriendo ser su esposa.
(l.iv. 42-43)

Así Viola recientemente unida a las filas del autosacrificio femenino se dirige a la casa de Olivia para hablarle en nombre del duque Orsino, es entonces cuando descubrimos a Olivia como una mujer noble e independiente ya que maneja por completo su hogar y a sus sirvientes, pues al haber quedado huérfana y haber perdido a su hermano ahora se encuentra al cuidado de un tío que no hace más que beber, parrandear e intentar endilgarle a un pretendiente cobardón, de manera que su tío prácticamente no le significa ninguna autoridad.

Debido a su luto extremo, Olivia ha renunciado a cualquier posibilidad de contraer matrimonio, por lo tanto rechaza constantemente las propuestas de Orsino. El duque Orsino y Olivia harían una pareja perfecta ya que él es el gobernante del país, es justo y bueno, por su parte Olivia es la encarnación de la mujer perfecta para el matrimonio, porque no sólo es una heredera sino que la única heredera de toda su fortuna porque su padre y su hermano están muertos, por lo tanto no es necesario negociar con un padre, como en el caso de *La*

Fierecilla Domada, si a esta virtud le añadimos que no es una viuda, sino una doncella, entonces su nivel de elegibilidad se eleva.

Vemos que Olivia es la entereza de carácter, maneja sola su casa y toma decisiones con firmeza, en cambio Viola tiene fortaleza de ánimo, pero no fuerza de carácter. Viola es dulzura y melancolía; silencio y paciencia. (Patán en Shakespeare 1997:24), Dicha determinación se manifiesta ampliamente cuando Cesáreo llega a su vida, ya que cuando él se presenta en su casa para hablar con ella en nombre de Orsino, ésta se niega como es su costumbre, pero al escuchar la descripción que su presuntuoso criado Malvolio hace del joven mensajero de Orsino, ella siente una gran curiosidad.

«Ni los suficientes [años] para quedarse en muchachillo. Es como la vaina antes de madurar los guisantes, o como la manzana antes de su sazón. Está en el punto justo entre el adolescente y el hombre. Es muy bien parecido y habla con suma impertinencia» + (I.ii. 152-157)

Así el encanto femenino que Cesáreo exuda y su guapura andrógina enamoran a Olivia. Estos atributos le quedan bien claros a Olivia desde la primera visita, en la que el joven se muestra elocuente, audaz y espontáneo ganándose así los favores de Olivia. Ya que como Orsino le dice a Viola disfrazada de Cesáreo: «Hablaste con maestría.» (II. iv. 27) tenemos entonces que es una mujer que demuestra su habilidad para decir lo que piensa, es sociable y simpática. Es justo esta vivacidad lo que le ayuda a ganarse el favor de Olivia desde su primera visita donde Cesáreo busca su simpatía para que lo deje decir su discurso al contestarle juguetonamente: «Odiaría desaprovechar mi discurso, pues aparte de estar bien escrito, mucho esfuerzo me costó memorizarlo.» (I.v.167-169). Una de las virtudes

de Viola es que es adorable tanto como hombre o como mujer, así llega al corazón de Olivia utilizando todos los medios que a ella le gustaría que utilizaran con ella misma, que a diferencia del cortejo de Orsino, no se centra en sus necesidades sino en las cualidades de Olivia, diciéndole todas las cosas que ella misma siente por Orsino, Viola provoca que Olivia se identifique con lo que dice y se enamore de Cesáreo. Olivia que hasta el momento había ostentado un luto excesivo que la había llevado a rechazar a su pretendiente y a abandonarse en la tristeza por la muerte de su hermano, ahora siente una arrebatadora pasión por un joven .y lo comienza a cortejar activamente, faltando al orden jerárquico lo cual la llevará a cometer vergonzosos errores.

Olivia es liberada de su luto por Viola, a su vez se genera una identificación parcial de Viola con Olivia, las dos son no correspondidas en el amor y las dos han perdido a un hermano. Sin embargo no se presenta ninguna alianza o relación significativa femenina, los personajes femeninos están aislados y cuando están juntas Olivia y Viola, es bajo la convención de que una de ellas es un hombre, ninguna de las dos tiene confidentes o amigos del mismo sexo, ni siquiera tienen una madre. Olivia cuenta con María, pero en la acción de la obra nunca se ve ninguna relación de intimidad entre ellas dos, por su lado Viola está aislada, pues su relación con otras mujeres como confidentes es nula, no se presenta ninguna alianza femenina, en cambio sí se presentan alianzas masculinas entre Sebastián y Antonio o entre Orsino y su sirviente supuestamente masculino Cesáreo. En mi opinión parece que tanto en *Noche de Epifanía* como en *La Fierecilla Domada* Shakespeare ha privado a sus heroínas de cualquier intimidad y alianza femenina, dejándoles como único apoyo el amor masculino, en

mi opinión esto sucede para que las heroínas sientan una gran devoción hacia sus esposos ya que en la ausencia de amigos y familiares cercanos a ellas, sus maridos significan su única relación afectiva.

Viola al darse cuenta de que Olivia se ha enamorado de Cesáreo (ella), conoce el amor no correspondido desde otro punto de vista y resalta la fragilidad de las mujeres:

Disfraz, comprendo ahora que eres un pecado
del cual ventaja obtiene el Enemigo.
¡Cuán fácil le es al bello engañador
imprimir su figura
en la cera dócil de un corazón femenino!
Ay de nuestra fragilidad la causa,
no nosotras:
somos aquello que ser nos ha hecho.
(II. ii. 74-81)

También cabe apuntar que según Federico Patán el Enemigo es una referencia al diablo (Patán en Shakespeare, 1997:82), entonces Viola describe a las mujeres como débiles y en concordancia con la creencia isabelina de que las mujeres, debido a su naturaleza eran más propensas a las tentaciones demoníacas, sugiere que el diablo se aprovecha de su disfraz para obrar y declara que su disfraz es inmoral y que rompe con el orden. Sin embargo el hecho de que Viola se vista de hombre no resulta ninguna amenaza porque se mantiene siempre femenina y así contrarresta la amenaza de su vestimenta al no querer privilegios masculinos a futuro, Olivia sí significa una amenaza al sistema jerárquico de género, ya que es ella quien tiene un tío que no le significa ninguna autoridad y ella está dispuesta a seguir sin un hombre a su lado, esto es una clara forma de desacato, que la lleva a ser cómicamente castigada al enamorarse de Cesáreo.

Toda la obra tiene personajes melancólicos como Viola, Orsino y Olivia. Los dos últimos están en un hoyo del que no pueden salir, sumergidos en pasiones absurdas, uno con un amor no correspondido y otra con un luto excesivo por la muerte de su hermano. Ellos se permiten autocondpadecerse en exceso, a tal grado que sus pasiones no sanas empiezan a amenazar el orden, que exige una proporción adecuada para todas las cosas. La obra toca el tema de la proporción y la moderación en relación al amor. %Los amantes están confinados [tanto] por las circunstancias como por sus propias naturalezas: mientras su amor está mal dirigido, no encuentran alivio ni satisfacción+(Leggat, 1973:226)¹⁶. Los personajes se centran en el dolor que les provoca el amor no correspondido, en lugar de en los goces que da el amor. De alguna manera Viola los rescata de su excesivo sufrimiento, al hacer que Olivia salga de su luto cuando se enamora de Cesáreo y ayuda a Orsino a descubrir el verdadero amor.

Así que el travestismo femenino en el escenario realmente no reta al sistema, ni burla la diferencia de género, sino que por lo general refuerza estas nociones.

Como lo explica Hopkins, los enredos y los disfraces, en especial los de mujeres vistiéndose de hombres, le permiten a Shakespeare no sólo provocar un efecto cómico sino también explorar cuestiones de identidad y roles sociales (Hopkins, 2006:78). Sin embargo todos los cuestionamientos que puedan surgir durante esta exploración no representan ninguna amenaza al orden porque en el desenlace de la obra siempre hay por lo menos una boda que coloca al

¹⁶ %The lovers are confined by circumstance as much as by their own natures: so long as their love is misdirected, they find no relief or satisfaction. (Leggat, 1973:226)

matrimonio como uno de los valores clave del Renacimiento y restaura el orden patriarcal. Cuando el orden está asegurado, la aberración juguetona tiene lugar sin ser una amenaza real, es en este campo en el que se desarrollan estas comedias.

Es en este momento en el que la historia toma un giro cuando Sebastián el hermano gemelo de Viola, llega a Iliria junto con su devoto amigo Antonio. Sebastián a su vez también cree que su hermana Viola ha muerto durante el naufragio. La casual llegada a Iliria de Sebastián crea muchas confusiones, debido a su asombroso parecido con su hermana gemela que se viste de hombre, pero a su vez estas confusiones serán las que traerán una feliz resolución a la obra.

La trama de *Noche de Epifanía* depende de las distinciones de género, a pesar de que Viola y Sebastián se supone que deben de estar en una edad en la que son andróginos y se pueden confundir el uno con el otro. Si hacemos nuestras conjeturas, ella menciona que su padre murió cuando ella cumplió trece años, eso no pudo haber sido hace más de tres años, supongo entonces que los hermanos deben tener más o menos quince años. Sin embargo, tienen que haber cualidades que distinguen a uno como hombre y la otra como mujer, por ejemplo uno es fuerte y la otra suave, uno es valiente y la otra débil. Las heroínas de las comedias de Shakespeare tienen una amplia variedad de cualidades, son personajes inteligentes y complejos, pero irremediabilmente encasillados en actitudes y atributos genéricos desde un punto de vista masculino, de este modo Viola siempre se mantiene femenina.

Cuando Viola vuelve de su embajada a casa de su amado, sólo le informa que Olivia nuevamente lo ha rechazado, pero no le confiesa que Olivia se ha

enamorado de Cesáreo, el duque como es su costumbre no está dispuesto a aceptar esa respuesta, entonces le entrega a Cesáreo un discurso acerca del inconstante y no duradero amor de las mujeres, lo compara con el amor de los hombres (como si Olivia alguna vez lo hubiera correspondido), cuando irónicamente es él quién al final de la obra, con la mayor de las facilidades transporta ese gran amor que decía sentir por Olivia hacia Viola. Vemos así que Orsino describe su amor como un activo, egoísta, e insaciable apetito; Viola describe el suyo como pasivo, desinteresado, pero en el fondo estéril y encerrado en sí misma como el de él+ (Leggat, 1973:237)¹⁷. Viola le declara muchas veces su amor de manera indirecta, con analogías y en ocasiones se acerca demasiado a quitarse el disfraz que la aleja del hombre al que ama. Cesáreo le confiesa a Orsino que se ha fijado en una supuesta mujer que se parece a él, lo intenta convencer para que acepte que las mujeres pueden ser amantes igual de constantes que los hombres: Sé demasiado bien cuánto amor pueden expresar por los hombres las mujeres. En verdad, tan fiel su corazón es como el nuestro.+ (II. iv. 126-128.) Finalmente le da una pista más clara al decirle: Todas las hijas soy en la casa de mi padre y todos los hermanos+(II. iv. 145-146). Viola no se autocompadece cuando su padre y su hermano han muerto dejándola sola, en su lugar enfrenta la vida con valentía, sólo comienza a sentir lástima por sí misma al conocer a Orsino y por consiguiente comienza a experimentar un amor no correspondido, en el siguiente pasaje Viola da una clara muestra de

¹⁷ Orsino depicts his love as an active, selfish, insatiable appetite; Viola portrays hers as passive, selfless, but at bottom sterile and self-enclosed, like his own+ (Leggat, 1973:237)

autocompasión al hablar de una supuesta hermana, que en realidad la representa a ella misma:

Duque: ¿Y su historia?

Viola: Un vacío, señor:
Nunca habló de su amor y aquel engaño
en el capullo de aquella flor gusano oculto,
el rosa consumió de su mejilla:
presa de sus pensamientos y en su melancolía
verdosa y amarilla
al dolor sonreía. ¿No es amor esto?

(II. iv. 132-139)

En el fragmento anterior como lo explica Davies:

Viola ha hablado de sí misma como una hija metafórica lo cual sabemos que es correcto, sin embargo Orsino no lo sabe, y después como si ella fuera el hermano de esa hija, lo cual sabemos no es correcto. Ella no ha dicho una mentira, pero tampoco ha comunicado la verdad.
(Davies, 1986:177).

Viola se abstiene de decir mentiras, pero juega con la verdad y en ocasiones se acerca peligrosamente a revelar su identidad. De esta manera nos damos cuenta de que Viola es muy inteligente y de que el uso principal que Viola hace de su intelecto es en la educación moral/emocional del Duque.¹⁸ (Hamilton, 2003:140) porque es un hombre egocéntrico y que está sumido en un amor no correspondido hasta que llega Viola a educarlo con dulzura y con autosacrificio, le muestra la diferencia entre capricho y amor.

¹⁸ The main use that Viola makes of her intellect is the moral/emotional education of the Duke.
(Hamilton, 2003:140)

Una vez mas Viola desinteresadamente no le revela el amor que siente y se dirige de nuevo a casa de Olivia para seguir ayudando a su amor a conquistar a otra mujer, ella no hace nada para ponerle una solución a su situación desesperada, en cambio le deja todo al tiempo:

¿Cómo terminaremos? Siendo hombre,
no hay esperanza en el amor que siento;
en tanto que mujer -¡ay, triste día!
¡cuántos suspiros vanos arrancaré a Olivia!
Ay tiempo, tócate a ti desenredar el nudo,
pues para mí resulta demasiado oscuro.+
(II. ii. 87-92)

Cuando Cesáreo visita a Olivia por segunda ocasión, ésta es mucho más enfática en cuanto a su predilección por Cesáreo cosa que provoca los celos de Sir Andrés, el amigo de el tío lo Olivia; que pretendía casarse con ella y decide retar a Cesáreo a un duelo, pero por suerte para Cesáreo (Viola) Sir Andrés es un cobarde y está aterrado de enfrentarse él, al igual manera se siente Viola que ante el inminente duelo lloriquea para sí misma: ¿Dios me proteja! Una cosa de nada me haría confesar cuanto me falta para ser hombre+(III. iv. 303-304). Observamos como Viola siempre se mantiene femenina y Shakespeare lo hace más evidente cada vez que se enfrenta a la posibilidad de un combate físico, situación el la cual ella no sabe como defenderse, está en peligro y es rescatada por un fiel amigo de su hermano. Esto no quiere decir que Viola no sea valiente, sino que posee valentía femenina y el tipo de valor que se requiere para un combate es visto como una virtud masculina. Viola está tan asustada que casi revela su verdadera identidad ante el inminente duelo.

Mientras tanto confunden a Sebastián con Cesáreo y lo llevan a la casa de Olivia y se casa con ella. Más adelante durante una ausencia de Sebastián, el duque Orsino y Cesáreo le hacen una visita más a Olivia; ella provoca la furia de Orsino al pedirle a un muy confundido Cesáreo; que asuma su nuevo estatus como su marido y no la deje, al ver la reacción de sorpresa de Cesáreo, Olivia le reclama:

¿Acaso la bajeza de tu miedo
de esta manera estrangular te hace
lo que a ti te pertenece?
Nada temas, Cesáreo, y acepta tu fortuna.
Sé aquello que ser debes y tan grande serás
como aquél a quien temes.+
(V.i. 151-156)

Ésta es una clara referencia al estatus social que le podía proveer una mujer a un hombre en la época isabelina, ya que el origen de Cesáreo para Olivia es un misterio, ella sólo sabe que es un hidalgo porque él mismo se lo dijo y esto le basta a Olivia para que no haya impedimento para la boda. Pero si bien Cesáreo es un hidalgo, no alcanza el estatus social de Olivia, ni mucho menos el de Orsino y al casarse con Olivia automáticamente subiría al nivel de ella, al hacerse legalmente dueño de todas sus pertenencias; pero cabe mencionar que era una situación muy difícil durante la época isabelina que una mujer se pudiera casar con un hombre que no fuera de su nivel social.

Es hasta la última escena que Viola se atreve a hacer público su amor por Orsino, dentro de un triangulo amoroso en el cual el duque se siente traicionado por su sirviente y arremete en contra de él, hasta que llega Sebastián a poner en orden todos los enredos y formar las parejas como es debido.

Olivia sufre la humillación pública de haber cortejado a una mujer vestida de hombre, esta humillación viene como un castigo cómico por su luto innecesario, por fortuna Sebastián toma este error con sentido de humor y no pasa a mayores, ya que:

En *Noche de Epifanía* la unión es asombrosa, no problemática; la afortunada aparición de Sebastián desata los nudos de la obra, liberando a Olivia del orgulloso desden al deseo satisfecho, permitiéndole a la atracción que vagabunda de Orsino se ancle en Viola y transformando la romántica promesa de Viola de morir por Orsino en un satisfactorio compromiso sexual. (Neely, 1985:37)¹⁹

Viola se manifiesta entonces como toda una heroína inteligente y audaz pero no rebelde del todo, un ejemplo es en la escena final en la que Orsino le dice a Viola que lo ha estado sirviendo al revés al tenor de vuestro sexo, tan por debajo siempre de una crianza cual la vuestra gentil y delicada (v. i.336-338) en esta frase Orsino señala como lo ha servido opuestamente a su sexo, es decir que como un hombre aunque al mismo tiempo acepta que Viola es inteligente y llena de recursos para sobrevivir por sí misma, sin embargo aunque finalmente le propone matrimonio y ella acepta, él se sigue refiriendo a ella como a un hombre y no la identificará como mujer hasta que ella se despoje de su vestimenta masculina y se subordine bajo la protección del duque Orsino como su figura patriarcal. Una vez más hay un dejo de deseo homoerótico, ya que si bien el hecho de que Cesáreo está enamorado de su amo, no causa ningún problema ya

¹⁹ In *Twelfth Night* the union is wondrous, not troublesome; the fortunate appearance of twin Sebastian unties all the knots of the play, releasing Olivia from proud disdain into satisfied desire, allowing Orsino's free-floating fancies to anchor on Viola and transforming Viola's romantic and self-sacrificing pledge to die for Orsino into fulfilling sexual commitment. (Neely, 1985:37)

que en realidad es una mujer, pero si resulta extraño el hecho de que Orsino siente una extraña atracción por Cesáreo aunque ahora se da cuenta que es en realidad una mujer, la atracción venía desde tiempo atrás y ahora que sabe que es mujer, la sigue llamando hombre, como si le agradara la idea. Por otro lado está la atracción que sentía Olivia por Viola a pesar de que se menciona su apariencia andrógina y aún su matrimonio con Sebastián porque técnicamente no es el objeto de su amor. Por último está la apasionada amistad que siente Antonio por Sebastián, ésta última es la que queda insatisfecha ya que en el mundo de la comedia en el que el orden es primordial, no hay cabida para el amor de Antonio.

La resolución viene de esta manera porque tal como lo indica Leggat la solución final de los nudos de la obra no depende de la voluntad ni del conocimiento de ningún personaje, es Sebastián quién resuelve los problemas de los amantes, no por saber algo, sino por lo que es. (Leggat, 1873:248) de alguna manera son las afortunadas coincidencias del destino las que solucionan sus problemas al juntar a los gemelos. Este destino, trae el orden que en las comedias isabelinas es tan importante, y si bien por un lado el orden natural ha prevalecido, también debe de lograrse el orden social por eso ahora que Olivia se ve casada con Sebastián, Orsino recalca ~~no~~ confundida no estéis. Noble es su sangre+ (V. i. 274), hecho fundamental para la feliz conclusión de la comedia, ya que ~~ahora~~, mediante el mágico poder del nombre del padre, sabemos que la amenaza al orden social y la amenaza al orden sexual eran igualmente ilusorias+(Greenblatt,

1988:72)²⁰. A diferencia de *La Fierecilla Domada*, *Noche de Epifanía* termina antes de que la boda tenga lugar, los personajes se quedan congelados en una contemplación romántica y en el punto máximo de satisfacción, ésta es una obra romántica que culmina con el matrimonio.

Claramente se observan en *Noche de Epifanía* las características de los personajes que crean las bases de la comedia, un ejemplo es que Orsino está obsesionado con su supuesto amor por Olivia y ella a su vez se aferra al luto. La insurrección de Viola lleva a todos a un conflicto, que al final se resuelve con el matrimonio; los personajes son necios, y eso los lleva a la comedia, esto se observa claramente en el hecho de que Olivia no consigue el amor de Cesáreo y Orsino no obtiene el amor de Olivia, esto se debe a que cada uno está absorto en su objetivo y no ven las otras opciones que les brinda la vida, por lo tanto sólo tienen frustración y desamor, en cambio Viola voluntariamente se deja llevar por el destino y al aceptar las desviaciones que le pone la vida llega a obtener el amor. El destino entra en juego cuando Olivia falla y se casa con el hermano gemelo de Viola, que sí es un hombre (una afortunada coincidencia que evita que una mayor falta al orden cósmico sea cometida.) y de este modo al no conseguir lo que quiere, consigue lo que realmente quiere.

Así vemos a Viola como una mujer fuerte y valiente pero que siempre se mantiene femenina dentro de los parámetros isabelinos. En realidad yo opino que ella es menos rebelde que Catalina, porque Viola se ve forzada a irrumpir en el mundo masculino y a comportarse de alguna manera que reta al sistema

²⁰ Now, through the magical power of the name of the father, we learn that the threat to the social order and the threat to the sexual order were equally illusory.+(Greenblat. 1988:72)

patriarcal, finalmente ella no se resiste a abandonar su disfraz masculino, mientras que Catalina escoge ser desafiante y se niega a dejar su forma de ser y la única manera en la que ella deja de ser desafiante es mediante una doma.

Conclusiones

Esta investigación muestra que el Renacimiento trajo una nueva forma de pensar en toda Europa, incluyendo Inglaterra, sin embargo, dicho cambio no fue muy radical en cuanto al concepto de mujer que se manejó durante todo este período; dicho concepto fue hecho por humanistas, eclesiásticos que se basaban en la Biblia y en los filósofos clásicos, que consideraban a la mujer como un ser inferior, débil y perverso. La creencia en estas características femeninas marcaron los derechos y obligaciones de la vida diaria de la mujer renacentista en Inglaterra.

El trabajo era una exigencia para hombres y mujeres durante este período, pero en el caso de las mujeres estaba directamente relacionado con el matrimonio; ya sea en la concertación del mismo o dentro de él. Las mujeres tenían que entregar una cantidad de dinero al novio en el momento del matrimonio, dicha aportación se llamaba dote y si la familia de una chica de clase trabajadora no tenía dinero para su dote, entonces la joven tendría que salir a trabajar. El trabajo que las mujeres desempeñaban era siempre de carácter doméstico y en algunas ocasiones podía ser un oficio familiar, pero siempre recibían sueldos muy bajos a pesar de la fuerte fuerza laboral que representaban.

Era muy importante para una mujer contraer matrimonio, ya que le daba estatus dentro de la sociedad, si no estaba casada era discriminada. El matrimonio era un acuerdo financiero en el cual una mujer tenía que garantizar su aporte económico y su virginidad. La idea de matrimonio era el de una amistad que involucrara la obediencia y sumisión femenina; el esposo tomaba el lugar de educador y tenía derecho de castigar a su esposa, con golpes si era necesario,

dicha violencia no era merecedora de ninguna repercusión ya que estaba dentro de los derechos conyugales.

La educación de la mujer era en función de los hombres, ya que para un hombre de alta sociedad era importante tener una hija y una esposa educadas y en los sectores más bajos de la sociedad, la educación consistía en saber trabajar en los quehaceres domésticos. Sin embargo, debido a la Reforma anglicana hubo un incremento en la alfabetización de las mujeres en todos los sectores sociales.

Ésta es la época en que Shakespeare trabajó en el teatro. Este autor llega a Londres en 1594, para este año había un florecimiento cultural y económico en toda Inglaterra, particularmente en la ciudad antes mencionada. Gracias a este florecimiento se construyeron los primeros teatros a las afueras de la ciudad, lo cual llevó a la fundación de varias compañías teatrales, entre las que se encontraba la compañía a la que pertenecía Shakespeare *The Chamberlain's Men*.

Este nuevo teatro trajo consigo una nueva dramaturgia que evita la rigidez y que podía ser comprendida por todo el pueblo. La basta producción dramática de la época era producto de la demanda de las compañías teatrales que siempre necesitaban nuevo repertorio, compraban las obras a los dramaturgos para luego modificarlas si era necesario y montarlas. Cabe mencionar que las obras de teatro que hoy conocemos de aquella época son el producto de lo escrito por el dramaturgo, así como de todas las modificaciones hechas por las compañías hasta el momento de su publicación impresa.

La mujer estaba desterrada de todo el proceso creativo del teatro inglés, desde la dramaturgia hasta la actuación, ya que los personajes femeninos eran

representados por hombres jóvenes y no se sabe de ninguna mujer que haya actuado en un teatro en aquella época, por otro lado en la dramaturgia sólo se sabe de traducciones de obras de teatro hechas por mujeres de esta época.

El teatro de la época, al estar escrito e interpretado por hombres favorecía los valores patriarcales y aunque las mujeres eran frecuentemente protagonistas de las obras teatrales, su autoría masculina hacía que las mujeres dentro del teatro sólo portaran significado, más no lo crearan. A pesar de todo lo anterior la mujer deja su huella en la historia del teatro isabelino como una consumidora asidua del mismo, puede ser que las mujeres experimentaran sensaciones de liberación al ver obras de teatro que presentaran mujeres disidentes y rebeldes.

Entre las obras de teatro de Shakespeare que incluyen a mujeres como sus protagonistas se encuentran *La Fierecilla Domada* y *Noche de Epifanía*. En ambas comedias se muestran a mujeres jóvenes y casaderas que se enfrentan a problemas para encontrar el amor, lo interesante de este modelo dramático es que siempre recalca la importancia del valor patriarcal del matrimonio, como el objetivo supremo.

Entonces, si tenemos a Catalina y a Viola que de primera mano parecen mujeres insurrectas, ¿por qué finalmente cambian totalmente sus deseos y terminan sujetándose a los preceptos patriarcales que les impone la sociedad?. Tal vez la respuesta se encuentra en el hecho de que Shakespeare fue un hombre que refleja la cultura de su época en su obra, a pesar de que sus personajes femeninos son complejos e interesantes, están sujetos a las características que el autor consideró femeninas.

Catalina, tiene una actitud violenta y rebelde causada por la falta de atención de su padre, lo cual la lleva a actuar de maneras que le provocan aún más rechazo, no sólo por parte de su padre, también del resto de la sociedad. Sin embargo Catalina no desea realmente estar sola, sino que en el fondo ella desea ser amada y protegida, así como tener una identidad y un estatus en la sociedad patriarcal, así que cuando se le presenta un candidato que está dispuesto a ofrecerle todo eso ella siente ilusión y expectativa. Pero el ajuste a su nueva vida de esposa, no es nada fácil, porque ahora tiene la obligación de obedecer y de comportarse de la manera que le es dictaminada y ella está demasiado acostumbrada a hacer su voluntad, este período de ajuste es doloroso e intenso, pero finalmente surte efecto, llevando así a Catalina a introducirse exitosamente en la sociedad patriarcal. De alguna manera su cambio de actitud es una técnica de supervivencia ya que si ella no hubiera aceptado la dominación masculina, nunca hubiera logrado su felicidad, tranquilidad y aceptación por parte de la sociedad en la que se desenvuelve en esta obra.

Por su parte Viola se presenta como una bella, valiente, sacrificada y muy femenina heroína, que se ve obligada por el destino a actuar de maneras que ella nunca hubiera ambicionado. Esta heroína al contrario de la anterior es un ideal de la feminidad, que se encuentra sola en el mundo, que finalmente canaliza en el Duque Orsino todo su amor y su necesidad de una figura paterna que la proteja.

Curiosamente al mismo tiempo que ella desea los cuidados y la protección de su amado, ella cuida de él y lo complace en todo lo que él desea. Viola piensa primero en su amado, que en ella, y está dispuesta a sacrificar sus deseos, su amor y someterse al dolor, con tal de complacer al duque Orsino.

Parece que Viola pierde su fuerza y su independencia interna al enamorarse, hasta antes de conocer a Orsino, ella está en control de si misma y de su vida, en el momento en el que se enamora de él, ella cede todo su poder, y su autogestión. El disfraz de Viola la acerca al amor y al mismo tiempo, a la renuncia de su poder. Finalmente la dócil Viola no es capaz de tomar acción y solucionar su situación y tiene que venir otro acto del destino a poner fin a su sufrimiento y a poner orden en el cosmos llevándola a consumir su amor con el matrimonio.

Para finalizar me parece que Catalina y Viola sólo aparentan una rebeldía que las lleva de una manera u otra a conseguir lo que quieren, que en este caso, es encontrar el amor. Por lo tanto una vez que encuentran el objeto de su afecto, simplemente renuncian a su aparente insurrección para así gustosamente (Viola más gustosamente que Catalina) sujetarse a los paradigmas culturales patriarcales de la época, y así finalmente apoyan los conceptos y valores que eran considerados apropiados en la mujer renacentista.

Bibliografía Capítulo 1

Alexander M.S., Catherine y Stanley Wells. eds.

2001. *Shakespeare and Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge.

Bloom, Harold.

2002 *Shakespeare. La Invención de lo Humano*, Trad. Tomás Segovia, Ed. Anagrama, Barcelona

Braunmuller, A. R. y Michael Hathaway,

1990. *The Cambridge companion to English Renaissance Drama*, Cambridge University Press, Cambridge

Briggs, Julia.

1989. *This Stage-play World, English literature and its Background 1580-1625*, Oxford University Press, Oxford.

Bourdieu, Pierre

2000 *La Dominación Masculina*, Trad. Joaquín Jordá. Ed. Anagrama, Barcelona.

Burt, Richard y John Michael Archer eds.,

1994. *Enclosure Acts: Sexuality, Property, and Culture in Early Modern England*, Cornell University Press, Ithaca y Londres,

Dash, Irene G.,

1981. *Wooing, Wedding, and Power: Women in Shakespeare Plays*, Columbia University Press, New York.

Davies, Stevie.

1986. *The Feminine Reclaimed. The Idea of Woman in Spenser, Shakespeare and Hamilton*, The University Press of Kentucky, Kentucky.

De Grazia, Margaret and Stanley Wells eds.

2001. *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge.

De Maio, Romeo.

- 1988 *Mujer y Renacimiento*, Trad. Margarita Vivanco, Geffaeil, Madrid: Monoladori

Dynpna Callahan.

2000. *Shakespeare Without Women. Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, Routledge, London,

Farge, A. y Zemon, Davis N. ed.

- 1993 *Historia de las Mujeres: Del Renacimiento a la Edad Moderna. Los trabajos y los días*, Trad. Marco Aurelio Galmarini, Taurus, Madrid.

Ford, Boris. ed.

1969. *The Age of Shakespeare*, volume II of The Pelican Guide to English literature, Penguin Books, Middlesex, England.

Goodman, Lizbeth y Jane de Gay. eds.

1998. *The Routledge Reader in Gender and Performance*, Routledge, London y Nueva York,

Grady, Hugh,

1991. *The Modernist Shakespeare. Critical Texts in a Material World*, Claredon press, Oxford.

Greenblatt, Stephen.

1988. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, California

Hamilton, Sharon.

2003. *Shakespeare's Daughters*, Mc.Ferland & Company Inc, Carolina del Norte,

Hathaway, Michael,

2005. *Renaissance and Reformations: An Introduction to Early Modern English Literature*, Malden, Blackwell, Massachusetts,

Hopkins, Lisa y Matthew Steggle,

2006. *Renaissance Literature and Culture*. Continnum,
London,

Hunter, G. K.,

1997. *English Drama 1586-1642: The Age of
Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, The
Oxford History of English Literature II.

Kermode, Frank,

2005. *El Tiempo de Shakespeare*; traducción de Juan
Manuel Ibeas, Ed. Debate, Barcelona, Breve
Historia Universal.

King, Margaret L.

1993. *Mujeres Renacentistas: la búsqueda de un espacio*,
Vers. Española de Aurora Lauzardo, Alianza, Madrid.

Leggatt, Alexander,

1973. *Shakespeare's Comedy of Love*, Methuen ed,
London.

Mc Donald, Russ ed,

2004. *Shakespeare an Anthology of Criticism and Theory
1945-2000*,. Blackwell Publishing, Malden.

Neeley, Carol Thomas.

1985. *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays*,
Yale University Press. New Haven and London.

- Parker, Patricia,
1996. *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- Phialas, Peter G.
1966. *Shakespeare's Romantic Comedies. The Development of their Form and Meaning*, The University of North Carolina Press, Carolina del Norte,
- Power, Helen,
1979 *Mujeres Medievales*, Trad. Carlos Graves, Cambridge University Press, Cambridge
- Sánchez, Teresa Sánchez,
1996 *La mujer Sin Identidad: Un ciclo vital de sumisión Femenina durante el renacimiento*, Amara ediciones, Salamanca.
- Shakespeare, William.
1991. *Obras Completas*, Estudio preliminar, Trad y notas, Luis Astrana Marín, Tomo I, Aguilar, España.
- Shakespeare, William.
1997. *Noche de Epifanía*, trad y prólogo: Federico Patán, Nuestros Clásicos, núm. 58, Segunda edición, UNAM, México D.F.

Shakespeare, William.

2005. *La Fierecilla Domada*, trad, prólogo y notas:
María Enriqueta González Padilla, Nuestros
Clásicos, núm 99, UNAM, México D.F.,

Shakespeare, William,

1991. *Obras Completas*, Estudio preliminar, Trad y notas:
Luis Astrana Marín, Tomo I, Aguilar, España.

Stoll, Anita.

1993. *Vidas Paralelas. El teatro español y
El Teatro Isabelino: 1580-1680*, Editorial
Támesis, Madrid,

Tazón, Juan E.,

2003. *Literatura en la época isabelina. Historia de la
Literatura universal. Literatura en lengua inglesa: 50*,
Síntesis, Madrid.

Tillyard, E.M.W.,

1984. *La Cosmovisión Isabelina*, trad. Juan José Utrilla,
México, Fondo de Cultura Económica, Breviarios,
México.

Elizabethan women:

09/Septiembre/08 <<http://www.elizabethi.org/us/women/>>.

Education of Queen Elizabeth I:

13/Septiembre/08: <<http://www.elizabethan-era.org.uk/education-queen-elizabeth-i.htm>>

Mary I of England:

23/ Mayo /2009 <http://en.wikipedia.org/wiki/Mary_I_of_England>