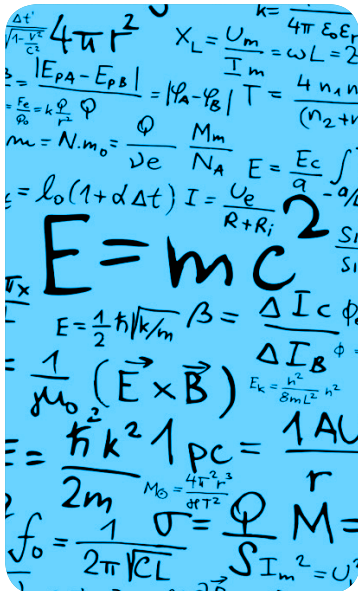




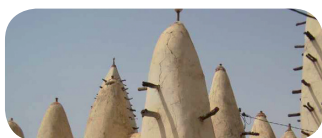
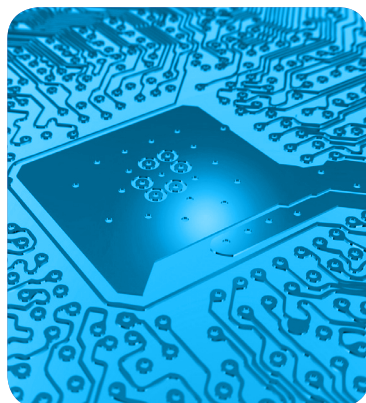
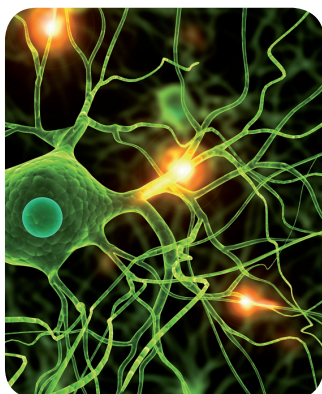
MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía
y Letras / 14-15

Estudios
Interdisciplinares
de Género



Judith Shakespeare.
Mito y realidad
Noemí Vera Berraquero



MÁSTER EN ESTUDIOS INTERDISCIPLINARES DE GÉNERO

2014/15

Judith Shakespeare

Mito y realidad

Trabajo realizado por: Noemí Vera Berraquero

Dirigido por: Concepción Bados Ciria

Índice

I. Resumen.....	3
II. Introducción	4
III. Metodología	6
IV. Investigación	7
1. Aspectos teóricos.....	7
1.1 El nacimiento de Judith Shakespeare. <i>Una habitación propia</i>	7
1.2. Mujer y literatura. Las otras hermanas de Shakespeare	11
2. La mujer en la Inglaterra renacentista	16
2.1 El papel de la mujer en la sociedad inglesa de los siglos XVI–XVII	16
2.2 Mujeres escritoras en la Inglaterra de los siglos XVI–XVII	19
2.3 Las mujeres de la familia de William Shakespeare	22
2.3.1 Mary Arden: su madre	23
2.3.2 Joan, Margaret, Joan y Anne Shakespeare: las verdaderas hermanas de Shakespeare	24
2.3.3 Anne Hathaway: su mujer	25
2.3.4 Susanna y, ahora sí, Judith Shakespeare: sus hijas	26
3. Shakespeare (la mujer silenciada). Análisis de la obra de M. Molins	27
V. Conclusiones	49
VI. Referencias bibliográficas	51

I. Resumen

En 1929 Virginia Woolf crea el personaje de Judith Shakespeare, una hipotética hermana del escritor inglés que, a pesar de contar con las mismas capacidades e intereses que este, se verá condenada a un destino muy diferente. Este trabajo pretende desarrollar las ideas planteadas por Woolf a través del personaje de Judith a partir de la (escasa) información que nos da la Historia acerca de la vida de las mujeres que vivieron en la Inglaterra del Renacimiento en general (poniendo el foco de interés en aquellas que consiguieron escribir y publicar sus textos) y la de las mujeres que rodearon a William Shakespeare en particular (sus hermanas reales, su madre, su mujer, sus hijas).

La investigación se sustentará a través de una reflexión teórica acerca de la relación entre mujer y literatura, y se ilustrará mediante el análisis de *Shakespeare (la mujer silenciada)* (2000), una obra teatral escrita por Manuel Molins en la que, desde la ficción, se da voz al personaje de Judith planteando una cuestión que va un paso más allá: ¿Y si la obra atribuida a Shakespeare, en realidad, hubiera sido escrita por una hermana suya hasta ahora desconocida?

II. Introducción

En *Una habitación propia* (1929), en mitad de su apasionante disertación acerca de la relación entre la condición femenina y la escritura, Virginia Woolf reflexionaba sobre la práctica inexistencia de mujeres escritoras en uno de los periodos históricos que mayor gloria literaria ha dado a Inglaterra: el Renacimiento. Para ilustrar esta cuestión, Woolf se preguntaba qué habría ocurrido “si Shakespeare hubiera tenido una hermana maravillosamente dotada, llamada Judith” (78)¹; tras una (re)creación de la biografía de esta hermana imaginaria del poeta inglés basada en sus conocimientos en relación a la situación de las mujeres en la Inglaterra de los siglos XVI-XVII, Woolf concluiría que habría sido “una mujer desgraciada, una mujer en lucha contra sí misma” puesto que “todas las circunstancias de su vida, todos sus propios instintos eran contrarios al estado mental que se necesita para liberar lo que se tiene en el cerebro” (85).

Dos décadas más tarde, en *El segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir retomaba el tema explicando por qué ninguna mujer había llegado donde autores como Shakespeare lo habían hecho:

La cultura no ha sido jamás sino patrimonio de una elite femenina, no de la masa; y es de la masa de donde han surgido con frecuencia los genios masculinos; las mismas privilegiadas encontraban a su alrededor obstáculos que les cerraban el paso a las grandes cimas. [...] En Inglaterra, observa V. Woolf, las mujeres escritoras siempre han suscitado hostilidad. El doctor Johnson las comparaba a «un perro que camina sobre las patas traseras: no lo hacen bien, pero es asombroso». Los artistas se preocupan más que cualquier otro por la opinión de los demás; las mujeres dependen de ella en grado sumo, y así se concibe qué fuerza necesita una mujer artista para atreverse a prescindir de ella; a menudo se agota en la lucha (Beauvoir 1968: 112).

Estas son, pues, los dos grandes frentes que tendría que combatir Judith y ante los que, como veremos, terminaría rindiéndose: la falta de medios materiales (educación, tiempo, dinero, independencia y, en definitiva, la habitación propia de la que hablaba Woolf) y la falta de apoyo y reconocimiento por parte de la sociedad (más bien al contrario, encontraría desprecio, burla, olvido). Es de aquí de donde queremos partir.

Por otra parte, y si bien la Historia (hecha por hombres, como también escribe

¹ De aquí en adelante, cuando indiquemos únicamente un número de página junto a una cita nos estaremos refiriendo a *Una habitación propia*.

Beauvoir) prácticamente ha excluido a la mujer de sus estudios, en las últimas décadas, y a partir de las reflexiones teóricas aportadas por la crítica feminista, algunos autores y autoras han tratado de corregir los errores y omisiones de siglos anteriores a este respecto, por lo que ahora podemos contar con una información algo más detallada sobre las mujeres que vivieron en la época de Shakespeare que la que manejaba Woolf (aunque las conclusiones que podamos sacar a partir de esta sean, no obstante, bastante similares a las suyas). Sin embargo, y pese a los numerosos trabajos que se han publicado en los últimos años en torno al papel de las mujeres en la Inglaterra isabelina y a la literatura femenina en general, así como los muchos estudios sobre el ensayo *Una habitación propia*, no se ha encontrado bibliografía específica (menos aún en español) que ponga en relación estos tres aspectos tomando al personaje de la hermana de Shakespeare creado por Woolf como punto de partida. Este será nuestro objetivo.

Además, y dado que la ficción nos permite ir un poco más allá, a partir de la obra *Shakespeare (la mujer silenciada)* (2000) del dramaturgo Manuel Molins, le daremos otra vuelta de tuerca al mito de Judith Shakespeare y reflexionaremos sobre lo que nos diría esta mujer si, pese a todo, hubiera sido capaz de desarrollar su vocación literaria pero no hubiera visto reconocido su esfuerzo y su talento –algo a lo que aún hoy en día tienen que enfrentarse muchas mujeres en los ámbitos más diversos.

III. Metodología

Nuestro propósito es, por tanto, llevar a cabo un estudio acerca del personaje de Judith Shakespeare que parta de la mujer imaginada por Woolf y nos permita acercarnos a la Inglaterra en la que esta supuesta hermana de Shakespeare habría visto frustrada su carrera de escritora, así como trascender dicha especificidad y sacar algunas conclusiones acerca de la relación entre mujer y escritura. Para ello, nos basaremos en la denominada investigación documental, y realizaremos un barrido de fuentes bibliográficas tanto primarias como secundarias.

En el primer capítulo haremos un primer acercamiento a la figura de Judith Shakespeare tal y como nos la presentó Virginia Woolf. Para ello, analizaremos el texto de la autora en *Una habitación propia* de forma que tengamos todos los datos sobre el origen del mito. A continuación, nos plantearemos una reflexión teórica que parta de las ideas de Woolf en torno a dicho personaje; tendremos en cuenta algunas cuestiones generales acerca de la relación entre mujer y literatura, y nos preguntaremos cuáles fueron las causas del desdichado final de Judith y en qué medida las mujeres de siglos posteriores, simbólicas hermanas de Shakespeare, han visto facilitado su camino hacia la escritura.

En el segundo capítulo haremos un breve recorrido histórico por: a) la vida de las mujeres en la Inglaterra de los años en los que vivió Shakespeare, prestando especial atención a las teorías sobre educación femenina de la época; b) algunas de las escritoras inglesas que consiguieron publicar su obra en la misma época en la que habría podido hacerlo Judith; y c) la biografía de algunas de las mujeres del entorno familiar del dramaturgo inglés, porque conociendo sus vidas quizá terminemos de comprender las limitaciones a las que Judith habría tenido que hacer frente.

Finalmente, dedicaremos un último apartado al análisis del monólogo *Shakespeare (la mujer silenciada)* del dramaturgo Manuel Molins. Nos preguntaremos, primero, acerca de la motivación del autor para retomar el personaje de Woolf casi tres cuartos de siglo más tarde, así como por la conexión entre este monólogo y el género autobiográfico a menudo asociado con la literatura femenina, para después examinar detenidamente las vivencias y reflexiones de esta nueva hermana de Shakespeare teniendo siempre presentes los aspectos estudiados en los dos capítulos precedentes.

IV. Investigación

1. Aspectos teóricos

*Cuando termine la absoluta servidumbre de la mujer,
cuando viva para sí y por sí, cuando el hombre –hasta ahora abominable–
la haya dejado libre, será poeta, ¡también ella!*

ARTHUR RIMBAUD

1.1. El nacimiento de Judith Shakespeare. *Una habitación propia*.

En el capítulo tercero de *Una habitación propia*, Virginia Woolf regresa a casa decepcionada tras su consulta al catálogo de la Biblioteca Británica –“¿Tenéis alguna noción de cuántos libros se escriben al año sobre las mujeres? ¿Tenéis alguna noción de cuántos están escritos por hombres?” (43)– y decide recurrir a los libros de Historia para averiguar cómo eran las vidas de las mujeres en la Inglaterra isabelina, un periodo de enorme esplendor para la literatura del país. Ante la escasa información que consigue encontrar al respecto, Woolf concluye que “le hubiera sido imposible, del todo imposible, a una mujer escribir las obras de Shakespeare en la época de Shakespeare” (78); y es entonces cuando asistimos al nacimiento en la imaginación de la autora del personaje de Judith, esa hermana de Shakespeare “maravillosamente dotada” (78) que se convertirá en el espejo de muchas otras mujeres nacidas antes y también después de 1929, año en que se publicaba *Una habitación propia*:

Para exhumar el pasado es inevitable inventarlo. Al igual que el novelista, el historiador, que se ocupa de las circunstancias que hace tiempo que han dejado de serlo, se concede esta licencia creativa. Judith Shakespeare es la heroína imaginaria de una historia inventada, pero su vida ficticia define un patrón que persiste hasta nuestros días (Newman 1996:100).²

Teniendo siempre presente esta amplia potencialidad del personaje, repasemos brevemente la biografía de Judith tal y como nos la presenta Woolf. Mientras que su hermano William fue a la escuela, tuvo una juventud agitada y consiguió una vida exitosa en Londres pese a tener mujer e hijos en su pueblo natal, Judith, pese a tener “el mismo

² Las traducciones de las citas de aquellas obras que no aparecen en la Bibliografía de este trabajo en castellano son mías.

espíritu de aventura, la misma imaginación, la misma ansia de ver el mundo que él” (79), apenas había salido de su casa cuando sus padres ya planeaban casarla con el hijo de un comerciante vecino. Movida por su amor por el teatro y sus ganas de demostrar su talento, sin embargo, una noche decide marcharse de casa y seguir los pasos de su hermano.

Una vez en Londres, aquellos mismos que habían acogido a su hermano se reían de ella cuando decía que quería ser actriz, y ni siquiera se encontraba con la libertad de salir sola a cenar o a pasear por la noche sin oír murmullos. Como exponen Gilbert y Gubar en *La loca del desván*:

A diferencia de Will, Judith habría descubierto pronto que su único futuro teatral se encontraba en la explotación de su sexualidad. Woolf nos recuerda que Nick Greene, el actor-director isabelino, decía que “cuando veía actuar a una mujer, le venía a la mente la imagen de un perro bailando” y, obviamente, una mujer escribiendo era algo incluso más ridículo e innatural (Gilbert y Gubar 1998: 530).

Sería precisamente Greene el que, suponemos que con no demasiado buenas intenciones y en palabras de Woolf, “se apiadó de ella” (80), quien terminó por quedarse embarazada de él. Y el peor de los desenlaces: viendo su sueño truncado y, sobre todo, sintiéndose lejos de una familia con la que difícilmente podría volver –menos aún ahora que está embarazada, con la vergüenza que esto supondría para todos–, se suicida. Un final que, a pesar de lo trágico, no resulta demasiado sorprendente si hacemos un repaso a la literatura anterior al siglo XX:

Esta historia, no obstante, no es muy diferente de posteriores representaciones de las mujeres. Especialmente durante el Romanticismo, los personajes femeninos que se atrevieron a burlar las convenciones y transgredieron los límites masculinos de su esfera de la creatividad a menudo terminaron enloquecidas, confinadas, o muertas (Citron 1993: 44).

A la pregunta que se hace la propia Woolf y que, de alguna manera, resume la esencia del personaje que nos ocupa –“¿quién puede medir el calor y la violencia de un corazón de poeta apresado y embrollado en un cuerpo de mujer?” (81)– Rampello responde lo siguiente:

¿Quién puede medirlo si no es otra mujer? En el encuentro entre Judith Shakespeare y Virginia Woolf se halla la respuesta; las locas de cerebro quemado, las poetas anónimas, brujas, adivinas, endemoniadas, sepultadas en un cruce como los criminales comunes, no son ya abandonadas y humilladas sino imaginadas con amor, elevadas, presentadas ante todas nosotras como preciosas

antepasadas: son la tradición difícil y dolorosa que permite la entrada en escena del genio femenino (Rampello 2009: 78).

A todas ellas representa Judith, ahora “enterrada en algún cruce de caminos donde hoy día los autobuses se detienen frente al Elephant and Castle” (81), en un intento por parte de Woolf de dar reconocimiento a las que, salieran o no victoriosas de su batalla, contribuyeron a un presente bastante más halagüeño aunque aún complicado para las escritoras: “Hablando simbólicamente [...] el Londres moderno, con sus humos tecnológicos y sus rugidos patriarcales, surge de la sombría encrucijada donde esta poeta mítica yace muerta” (Gilbert y Gubar 1998: 534). Como apunta Cabré, al igual que en el ADN “queda grabada la memoria traumática de quienes nos precedieron, que hace por ejemplo que cueste curar las cicatrices de una guerra”, los siglos de menosprecio y descrédito sufridos por las mujeres se convierten en “una marca indeleble que perdura de generación en generación” (Cabré 2013: 54).

El mito de Judith Shakespeare ha dado lugar, aún en nuestros días, a numerosos trabajos en diversos ámbitos de la cultura, en los que se hace referencia de manera directa a esta hipotética hermana del poeta (los que reflexionan acerca de la idea que plantea Woolf sin mencionarla aunque inspirados por ella, claro, son muchos más). Dentro del campo de la literatura, cabe destacar, además de la obra teatral de la que nos ocuparemos en el tercer capítulo, dos novelas que comparten título: *Shakespeare's sister*, de las estadounidenses Doris Gwaltney y Kristen Marquette y publicados en 1997 y 2011 respectivamente. La primera narra las aventuras de Judith, que decide seguir los pasos de su hermano y se marcha a Londres disfrazada de chico para conseguir su sueño de ser escritora; en la segunda, la autora combina la historia de Judith con la de la escritora que ya a mediados del siglo XX recreó su vida.

También en la cultura popular podemos encontrar referencias directas a este mito; mencionaremos, por ejemplo, la canción “Shakespeare's Sister” del grupo The Smiths, o la banda femenina Shakespears Sister. De especial interés nos parece el corto “Shakespeare tuvo una hermana” (2013), escrito y dirigido por Horacio Ramírez, en el que una talentosa escritora y profesora universitaria a punto de cumplir los 30 reflexiona acerca de la conciliación de los ámbitos laboral y personal en un momento en el que empieza a sentir la presión de la sociedad para que forme una familia.

En una carta pública dirigida a Woolf en la que expresaba su deseo de dar forma a una literatura propia y analizaba los problemas a los que se enfrentan las mujeres al verse obligadas a recurrir a un lenguaje por definición masculinizante (Salomone 2006), la escritora argentina Victoria Ocampo escribía lo siguiente:

La deliciosa historia de la hermana de Shakespeare que de modo tan inimitable cuenta usted, es la más bella historia del mundo. Ese supuesto poeta³ (la hermana de Shakespeare) muerto sin haber escrito una sola línea, vive en todas nosotras, dice usted. Vive aún en aquellas que, obligadas a fregar los platos y acostar a los niños, no tienen tiempo de oír una conferencia o leer un libro. Acaso un día renacerá y escribirá. A nosotras toca el crearle un mundo en que pueda encontrar la posibilidad de vivir íntegramente, sin mutilaciones.

Yo friego bastante mal los platos y no tengo (¡ay!) niños que acostar. Pero, aunque (no seamos hipócritas) fregase los platos y acostara a los niños, siempre habría encontrado medio de emborronar papel en mis ratos perdidos –como la madre de Wells.⁴⁵

Quizá no sea “bella” el adjetivo que mejor la describa, pero la historia de esta talentosa hermana de Shakespeare es sin duda una de las más inspiradoras jamás contadas. Afortunadamente, son muchas las mujeres que han sido capaces de encontrar una habitación propia en la que escribir a pesar de tener que fregar los platos, acostar (o no) niños, y realizar todas las tareas que por su sexo les han sido asignadas y que ellas han tenido que aceptar de mejor o peor grado. Posiblemente sean, de hecho, muchas más de las que tenemos conocimiento, puesto que ni una sociedad que, lejos de incentivar, censuraba a las mujeres escritoras ni una Historia de la Literatura que ha tendido a ignorar los textos de estas han propiciado que sus escritos salieran de sus círculos más íntimos. En todo caso, y como la propia Ocampo apunta, son también muchas las que, teniendo que fregar los platos, acostar (o no) niños, etc. no encontraron medio para emborronar ningún papel, ya sea por falta de tiempo o porque, sencillamente, nadie les

³ Resulta llamativo que, incluso tratándose de un texto de contenido abiertamente feminista, la autora haya preferido utilizar el masculino al hablar de “ese supuesto poeta” para referirse a quien es, aunque ficticia, una mujer. Imaginamos que, al referirse a un personaje que representa, en cierto modo, una colectividad, ha empleado un masculino genérico que, al fin y al cabo, aporta mayor prestigio al término –más aún si lo comparamos con el tan denostado “poetisa”.

⁴ Referencia a Sarah Neal, madre del escritor británico H.G. Wells.

⁵ La carta completa, que abría la primera serie de *Testimonios* (1935) de Victoria Ocampo, editado por *Revista de Occidente*, puede leerse online en: http://virginiawoolf.gipuzkoakultura.net/Woolf_carta_a_eu.php.

enseñó a escribir. De todas ellas nos habla Judith: de las que han conseguido escribir a pesar de los obstáculos y de las que, a pesar de su talento, nunca han podido hacerlo.

Antes de presentar a Judith, Woolf reflexionaba sobre las palabras de aquel anciano caballero que consideraba imposible que ninguna mujer jamás pudiera tener el genio de Shakespeare: “Los gatos no van al cielo. Las mujeres no pueden escribir la sobras de Shakespeare” (77). Como se verá más adelante, quizá no le hubiera sido “imposible, del todo imposible” (78) escribir la obra de Shakespeare, pero sin duda lo habría tenido infinitamente más complicado que sus coetáneos varones.

1.2. Mujer y literatura. Las otras hermanas de Shakespeare.

De todo esto emerge un ser muy extraño, mixto. En el terreno de la imaginación, tiene la mayor importancia; en la práctica, es totalmente insignificante. Reina en la poesía de punta a punta del libro; en la Historia casi no aparece. En la literatura domina la vida de reyes y conquistadores, de hecho, era la esclava de cualquier joven cuyos padres le ponían a la fuerza un anillo en el dedo. Algunas de las palabras más inspiradas, de los pensamientos más profundos salen en la literatura de sus labios; en la vida real, sabía apenas leer, apenas escribir y era propiedad de su marido (73).

Así expresaba Woolf en *Una habitación propia* la aparente contradicción existente entre la imagen de la mujer que a lo largo de los siglos ha presentado la literatura (y menciona aquí personajes, algunos de ellos shakespearianos, como Clitemnestra, Antígona, Cleopatra, Lady Macbeth, Fedra, Rosalinda, Desdémona, Clarisa, Ana Karenina, Emma Bovary o Madame de Guermantes) y la vida real de las mujeres, un “foso insalvable entre el objeto de la inspiración y su proyección literaria” (Cabré 2013: 98). La apreciación de Woolf, que sostiene que “si la mujer no hubiera existido más que en las obras literarias escritas por los hombres se la imaginaría uno como una persona importantísima” (72), quizá sea incluso demasiado optimista, puesto que, como apunta Cabré, y salvo honrosas excepciones, esa “poca relevancia en la vida, mucha en la literatura” casi siempre nos ha mostrado personajes femeninos “como telón de fondo o, a lo sumo, como fuente de inspiración para hazañas masculinas” (Cabré 2013: 98).

En todo caso, y volviendo ya a la Inglaterra renacentista que tanto interesaba a Woolf, esta diferenciación entre la relevancia femenina en uno y otro contexto resulta aún más evidente si nos ceñimos al ámbito literario, y comparamos la presencia de la

mujer como personaje o como inspiración con la que en esos años tuvo como creadora. Cuando Woolf crea al personaje de Judith

no tiene intención de empañar la reputación de Shakespeare, sino de revelar el alcance de esta opresión, y tal vez ofrecer una respuesta a esa pregunta insinuante que tan a menudo se hace a las mujeres acerca de por qué su sexo no ha producido un Shakespeare propio (Newman 1996:99).

Resulta un tanto excesivo, desde luego, insinuar que en cada casa del siglo, pongamos, XVII, había una Judith Shakespeare en potencia, con la cabeza llena de ideas esperando para ser plasmadas en el papel. No estaríamos hablando tampoco, en el extremo opuesto, de una cuestión de “excelencia” en el sentido de que solo unas cuantas elegidas entre su sexo tendrían la capacidad de crear y escribir historias que merecieran la pena ser contadas –si hablamos de *genialidad*, entonces sí, serían solo unas pocas, pero al menos tantas como hombres genios han existido. Lo que resulta evidente es que para que una persona pueda desarrollar su creatividad (en mayor o menor medida innata, en mayor o menor medida fruto del trabajo) necesita contar con unas condiciones que las mujeres, en la gran mayoría de los casos, no han encontrado:

La creatividad nace de un fuerte sentido de individualidad, y eso no se fomenta en las mujeres; al contrario, se las educa para que se pongan al servicio de otros, asumiendo un rol estándar (esposa, ama de casa, madre) y se las amenaza implícitamente, si tienen proyectos propios (cosa que en un hombre se alaba pero en una mujer se condena, tildándolo de “egoísmo”) con el castigo de la soledad (Freixas 2015: 149).

Aunque sea este un factor determinante, no se trata únicamente de una cuestión de falta de tiempo o de herramientas. Hablamos de una educación patriarcal que, además de ser causante de lo anterior, desincentiva e incluso rechaza el desarrollo de la actividad intelectual y creativa en el género femenino:

Las mujeres crean seres de carne y hueso, los varones –en exclusiva– pueden crear obras del espíritu. Una mujer que pretendiese ser artista era contemplada con desconfianza, como loca, marimacho o bicho raro. Y como dice Nochlin, “el éxito resulta aún más escaso y más difícil desde el momento en que se necesita, además de trabajar, luchar contra los demonios interiores de la duda y la culpa y afrontar en lo externo los monstruos del ridículo y de la condescendencia” (Freixas 2015, 104).

A un anonimato propiciado por la historia y la crítica literaria, se une el hecho de que muchas mujeres hayan recurrido a él voluntariamente. Sus motivos, relacionados con lo

anterior, poco tienen que ver con los que a lo largo de los siglos han llevado a sus colegas varones a hacer lo mismo:

El anonimato (no exclusivamente fenómeno femenino), el recurso al pseudónimo (también cultivado por los hombres) se han empleado a menudo para evitar o burlar la censura (civil o eclesiástica), para criticar o calumniar al adversario. Pero en el cuadro diacrónico del mutismo cultural de las mujeres, las razones y motivaciones de tales subterfugios y estrategias difieren sociohistóricamente de aquellas empleadas por los hombres (Díaz-Diocaretz y Zavala 1993: 106).

En el mismo siglo en el que pasó sus últimos años Shakespeare, Madame de La Fayette se negaba a firmar no solo su primera novela sino también la que fuera su obra maestra, *La princesa de Clèves*, y aún a principios del XIX Jane Austen publicaba *Sentido y sensibilidad* “sin ponerle cara a su identidad femenina, añadiendo tan sólo 'Por una señora'” (Cabré 2013: 131). Ninguna sorpresa si tenemos en cuenta que, lejos de aumentar su prestigio como habría ocurrido en caso de tratarse de hombres, el hecho de escribir (más aún con intención de publicar) provocaba la burla y el desprecio también por parte de aquellos que las respetaban por su estatus social o incluso por su inteligencia o su cultura.

El miedo al rechazo por parte de la sociedad ha sido, por tanto, y probablemente siga siéndolo en alguna medida, uno de los motivos para esta ocultación ¿voluntaria? de algunas escritoras. Como explica Gilles Lipovetsky en este texto perteneciente a *La tercera mujer* que nos cita Cabré en referencia a este asunto:

En cuanto grupo minoritario, las mujeres resultan más visibles que los hombres y se procede de manera sistemática a examinar, señalar y juzgar su comportamiento. Por temor a convertirse en el punto de mira de todos, de ver cómo socavan su identidad femenina, numerosas mujeres evitan situaciones conflictivas y los riesgos, y adoptan un perfil bajo, desdibujado, conforme con el tradicional estereotipo femenino. Lo cual tiene como consecuencia que se las pase por alto, que den una mediocre imagen de competencia y pasen inadvertidas para los superiores. La infrarrepresentación numérica de las mujeres engendra una tendencia a retirarse, a desdibujarse; lo que las penaliza no es el 'miedo al éxito', sino el 'miedo a la visibilidad' (Cabré 2013: 231).

Por todo esto, a las mujeres que no firmaron sus trabajos y cuya autoría permanecerá oculta para siempre (tenemos a identificar “anónimo” con hombre pero, ¿quién sabe cuántos nombres de mujer puede haber detrás?) tenemos que añadir aquellas que lo hicieron con un pseudónimo, generalmente masculino. Muy conocidos son los casos, ya en el siglo XIX, de la francesa Armandine Dupin (George Sand), las inglesas Mary

Anne Evans (George Eliot) y las hermanas Charlotte, Emily y Anne Brontë (Currer, Ellis y Acton Bell), o Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) en nuestro país. Como explican Gilbert y Gubar en *No Man's Land* (1987):

El pseudónimo [en las escritoras] empezó a funcionar de manera más prominente como un nombre conferido de poder, como la marca de un bautizo privado de un segundo yo, un renacimiento que permite acceder al dominio lingüístico (citado en Cabré 2013: 131).

Aunque en la actualidad, al menos aparentemente, este acceso al dominio lingüístico se ha abierto a las mujeres, si estas han dejado de utilizar pseudónimo para presentar sus trabajos no es por falta de motivos: en un artículo publicado en *Jezebel* (8/4/2015) y del que se hace eco *The Guardian* (6/8/2015), la autora Catherine Nichols explica cómo, al enviar el mismo manuscrito con un pseudónimo masculino, las ofertas de publicación se multiplicaron por ocho (por no hablar de las apreciaciones por parte de los y las agentes literarios acerca del estilo de la novela o los personajes de la misma, que cambiaban sustancialmente dependiendo de si creían que se trataba de la obra de un autor o de una autora).⁶ Coincidimos por todo ello con Cabré cuando sugiere que, si Woolf decía que ya iba siendo hora de que alguien midiera el efecto del desaliento sobre la obra de los artistas y, teniendo en cuenta que las más afectadas por este desaliento han sido y son las mujeres, “tal vez fuera hora de que los estudios literarios tuvieran en cuenta ese aspecto a la hora de analizar los frutos de su talento, que los convierte en verdaderos trabajos de Sísifo” (Cabré 2013: 128).

Como explica Marta Segarra, las obras que forman parte del canon no han sido elegidas mediante un proceso de “selección natural”, sino que se trata de un “pacto entre caballeros” del que participan aquellos que ostentan el poder en el mundo editorial, crítico y académico (Segarra 2000: 84). La exclusión casi sistemática de las escritoras no solo del canon, ahora cuestionado desde la crítica feminista, sino también de la mayoría de las obras de referencia de prestigio, no es un hecho baladí; bien al contrario, es a su vez causa y consecuencia del pensamiento patriarcal en la medida en que

⁶ Los textos pueden consultarse en:

<http://jezebel.com/homme-de-plume-what-i-learned-sending-my-novel-out-und-1720637627>
<http://www.theguardian.com/books/2015/aug/06/catherine-nichols-female-author-male-pseudonym>

contribuye a perpetuar el papel secundario que se ha asignado a la mujer en la sociedad a lo largo de los siglos:

La literatura es el archivo de una cultura. Recurrir a la literatura para descubrir qué hace a los demás seres humanos sufrir y reír, odiar y amar, cómo vive la gente de otros países, y cómo hombres y mujeres experimentaron la vida en otros períodos históricos. Convertir a las mujeres en ciudadanos de segunda clase en el ámbito de la literatura, es decir que las experiencias vitales de las mujeres en el mundo son menos importantes que las de los hombres (Moi 2008: 268).

La escasa presencia femenina en los puestos de poder y prestigio relacionados con el mundo literario se ve reflejada en la escasa relevancia concedida a las experiencias de las mujeres, que para verse identificadas en sus lecturas se han visto obligadas a asumir la experiencia vital masculina como propia, a tratar de reflejarse en la idea que de lo femenino han expuesto los hombres o a recurrir a la tan (injustamente) desvalorizada llamada “literatura femenina”. De acuerdo a las palabras de Neus Carbonell:

La visibilidad, pues, ha consistido en hacer obvia la lógica circular y falaz del discurso patriarcal y dominante: es decir, la literatura es estética, la estética es neutra respecto al género; lo masculino es neutro, solamente lo femenino lleva marca de género. La visibilidad, sin embargo, no se agota en este gesto: al contrario, y como consecuencia, también el texto literario lleva la marca de su género inscrita en una encrucijada textualidad/sexualidad que solamente la puesta en marcha de prácticas patriarcales puede convertir en invisibles. Esta premisa ha permitido que se revisaran, pues, los contenidos del canon literario, se cuestiona la ausencia de nombres de mujeres a menudo bajo el argumento capcioso de la calidad y, desde luego, que se compulsaran también las interpretaciones de obras consagradas. En definitiva, las repercusiones de las prácticas feministas han llevado a nuevas lecturas así como a la inclusión de nombres y obras relegadas [...]. No hay duda alguna, en este sentido, de que el feminismo está sustentado sobre una política de la identidad. Por eso leer como mujer o escribir como mujer se trata de una experiencia diferente, necesariamente diferente como resultado de la partición primal, y los feminismos tratan de hacer visible esta diferencia en una institución que la invisibiliza. Desvelar esta diferencia requiere explorar las consecuencias, para subvertirlas, de la política patriarcal de oposición entre lo masculino y hegemónico y lo femenino y marginal. La escritura de las mujeres sería la materialización textual de una experiencia social, económica y cultura específica común (citado en Sánchez 2009: 19).

Aunque, por supuesto, la escritura hecha por mujeres no debe en ningún caso ser entendida como marginal o de menor calidad, quizá no debemos renunciar a señalarla como distinta pues, mientras nuestra sociedad esté regida por el ideario patriarcal, la posición desde la que escribiremos será otra. En relación a lo anterior, y para concluir este apartado, nos parece interesante recuperar la siguiente reflexión de Freixas: al evocar *Una habitación propia* generalmente se ha reproducido la frase “la gran mente

es andrógina” (que cita, a su vez, a Coleridge), según la cual se entiende que “la imaginación puede adivinar la realidad que no conoce: que saltando barreras de sexo, de clase, de época, puede conocer desde dentro otras maneras de estar en el mundo” (Freixas 2015: 78); sin embargo, se mencionan con mucha menos frecuencia otros fragmentos de la obra de Woolf en los que en cierto modo se contradice a sí misma y a su crítica de los escritores “materialistas” y se refiere a la imaginación como “hija de la carne”. Más que como ideas opuestas, a la hora de trabajar con el mito de Judith Shakespeare consideraremos ambas como complementarias: tanto la mente de William como la su hermana pudieron perfectamente haber imaginado las mismas historias; sin embargo, es importante tener en cuenta que la escritura se localiza en un cuerpo concreto, y que son las circunstancias de cada cuerpo (etnia, clase social o, por su puesto, género) las que harán más o menos factible que esas historias lleguen a convertirse en lo que hoy entendemos por literatura.

2. La mujer en la Inglaterra renacentista

Alguien se acordará de nosotras en el futuro

SAFO

2.1 El papel de la mujer en la sociedad inglesa de los siglos XVI–XVII.

Pero lo que encuentro deplorable [...] es que no se sepa nada de la mujer antes del siglo dieciocho [...] Pregunto por qué las mujeres no escribían poesía en la época de Isabel I y no estoy segura de cómo las educaban; de si les enseñaban a escribir; de si tenían salitas para su uso particular; no sé cuántas mujeres tenían hijos antes de cumplir los veinte años ni, resumiendo, lo que hacían de las ocho de la mañana a las ocho de la noche. No tenían dinero, de eso no cabe duda; según el profesor Trevelyan, las casaban, les gustara o no, antes de que dejaran sus niñeras, a los quince o dieciséis años a lo más tardar (77).

Con estas palabras se lamentaba Woolf en *Una habitación propia* acerca de la falta de información sobre las vidas de las mujeres renacentistas mientras repasaba los libros de Historia. Aunque, como bien apunta Ezel (1990:586), la historiografía de las últimas décadas nos ha permitido matizar algunas de las conclusiones sobre el papel de la mujer en Inglaterra que extraía la autora a partir de su lectura de la *Historia de Inglaterra* de George Trevelyan (por poner un ejemplo: aunque hasta 1604 la edad de consentimiento

legal era de 12 años para las niñas y 14 para los niños y efectivamente muchas se casaban muy jóvenes y con quien decidieran sus familias, no era esto algo tan generalizado como se podía pensar, como ya veremos en los casos de las familiares de Shakespeare) lo cierto es que el conocimiento que sobre esta cuestión hemos adquirido en las últimas décadas no nos presenta un panorama mucho más favorable. Así resume Suzanne W. Hull la vida de las mujeres en Inglaterra desde los años del reinado de Enrique VIII hasta la Restauración:

¿Cuándo estuvo Inglaterra gobernada por reinas durante cincuenta años pero las mujeres prácticamente no tenían ningún poder legal?

¿Cuándo el matrimonio, la principal vocación de las mujeres, implicaba una pérdida de derechos sobre la propia persona?

¿Cuándo a la mujer perfecta apenas se la veía y jamás se la oía hablar en público?

¿Cuándo la ropa que debía usar una mujer estaba establecida legalmente de acuerdo a su clase social?

¿Cuándo prácticamente la totalidad de los maestros de escuela eran varones?

¿Cuándo se preparaban los medicamentos y se purificaba el agua en la propia casa?

¿Cuándo los corsés estaban hechos de madera [...]?

¿Cuándo solo la mitad de los bebés conseguía llegar a la edad adulta?

(Hull 2000: 15).

Tomando como referencia estas cuestiones, y aunque teniendo siempre presentes los matices que en ellas pueden darse de acuerdo a la clase social de cada una, podemos concluir que, a las dificultades propias de la época, las mujeres tenían que enfrentarse a una sociedad que en gran medida no solo ignoraba sus derechos y sus opiniones sino que consideraba, como escribiría el líder protestante John Knox en 1558, que “la mujer en su más grandiosa perfección fue hecha para servir y obedecer al hombre” (Knox 1994: 12).

No es de extrañar, por tanto, que el principal objetivo de la educación de las niñas en el siglo XVI, como en épocas anteriores, no fuera otro que el que estas fueran capaces de manejarse con solvencia en la clase social a la que se incorporaran tras su matrimonio –la mujer asumía el estatus de su marido– así como, por supuesto, que supieran hacerse cargo de las labores relacionadas con el cuidado y la gestión del hogar que formarían al hacerse mayores. El Humanismo parecía abrir un nuevo horizonte respecto a la educación de las mujeres: el londinense Thomas More plantearía seriamente el asunto de la educación femenina por primera vez en su país, al tiempo que en el resto de Europa lo hacían voces como las de Juan Luis Vives o Erasmo de Rotterdam (Demers 2005: 27). Sus propuestas, que se verían reflejadas principalmente

en las muchachas de clase más pudiente, resultaban sin embargo bastante ambivalentes puesto que lo que pretendían era

que una joven estuviera lo suficientemente bien instruida como para que hiciera lo que hiciese, lo realizara con juicio e inteligencia, aunque no tuviera otra ocupación en la sociedad que la de madre o esposa [...] El último propósito de la educación era de carácter moral (García 2008: 149).

Una figura interesante en el debate sobre la educación femenina en la Inglaterra del siglo XVI es la de Richard Mulcaster, primer director de la Merchant Taylor's School de Londres, y quien defendía el derecho de las niñas a recibir una educación –adaptada, eso sí, a su naturaleza, más débil que la del varón. Tal y como ocurría con la mayoría de los tratados humanistas sobre educación de la época, solo uno de los 45 capítulos de los que consta el de Mulcaster (*Positions Concerning the Training Up of Children*, 1581) estaba dedicado a la educación de las niñas. Mulcaster basaba su argumentación a favor de la misma en la idea, por una parte, de que ya existía una cierta costumbre de transmitir una educación básica a las niñas y que, dado que finalmente se convertirían en madres y de ellas dependerá en cierta medida el futuro de la sociedad, esta era conveniente; y, por otra, en la certeza de que, como seres racionales que son, *algunas* ya habían demostrado que la educación invertida en ellas no caía en saco roto –el ejemplo de la entonces reina de Inglaterra estaba en la mente de todos (Wilcox 1998: 20).

Las recomendaciones de Mulcaster, eso sí, pasaban por una educación en casa y siempre y cuando esta no impidieran a las jóvenes desarrollar otras labores propias de su sexo, como la costura. La defensa de una educación femenina en esta época, por tanto, no implicaba una gran consideración hacia las capacidades mentales o morales de la mujer, sino que más bien era una forma más de controlar a un sexo considerado defectuoso para evitar que se rebelara. Como explica Ferguson, para estos hombres, el concepto de escritora pasaba por el de una mujer que era capaz de manejar la pluma siguiendo dócilmente las instrucciones del varón, y que se dedicaba principalmente a reproducir las palabras de los hombres (o de la Biblia) (Ferguson 1998: 154).

2.2 Mujeres escritoras en la Inglaterra de los siglos XVI–XVII.

En el año 2012, la prestigiosa Folger Shakespeare Library de Washington D.C. presentaba una exposición titulada “Shakespeare's Sisters: Voices of English and European Women Writers, 1500–1700”, en la que se recopilaba la obra de 50 mujeres inglesas y del resto de Europa que escribieron en los siglos XVI y XVII. En dicha exposición, comisariada por Georgianna Ziegler, se planteaba lo siguiente:

Virginia Woolf tenía una visión sombría de la escritura femenina en la época de Shakespeare, en gran parte porque desconocía cuántas mujeres escribían [...] ya que muchas de sus obras circularon en manuscrito y nunca se publicaron. Entre las mujeres acerca de las que había leído estaban la diarista e historiadora del siglo XVII Lady Anne Clifford, las mujeres de los Salones franceses, y Mary Sidney y Mary Wroth. Pero de esas otras mujeres que escribieron sobre el amor y romances heroicos; mujeres que escribieron obras de teatro para ser leídas y representadas; mujeres que tradujeron textos religiosos... de esas no sabía nada.⁷

Como se vio en el punto anterior, en las últimas décadas los avances en la investigación acerca de la historia, también la literaria, de las mujeres, han permitido que podamos completar la información con la que Woolf contaba cuando escribió *Una habitación propia*. Efectivamente, además de Mary Sidney –cuya elevada posición social (además del hecho de ser hermana de Philip y Robert Sidney, dos poetas de renombre en la corte) le permitió no solo ser una de las pocas privilegiadas que, además de la formación “propia de su sexo”, recibiría lecciones de literatura, teología, ciencias, e idiomas, sino también ser reconocida como escritora y traductora, así como por sus actividades de patronazgo– y Mary Wroth –sobrina de la anterior y la primera mujer que publica una secuencia de sonetos y una obra en prosa– hubo otras inglesas que también escribieron y publicaron su obra en el Renacimiento.

Elizabeth Cary, la que se convertiría en Vizcondesa Falkland mediante su matrimonio con Sir Henry Cary, fue la primera dramaturga que conseguiría publicar su obra sin pseudónimo en Inglaterra: *The Tragedy of Mariam* (1613), en la que denunciaba la tiranía del patriarcado. Fue una mujer muy culta gracias a que sus padres promovieron su pasión innata por el aprendizaje y la lectura, al parecer tan voraz que su madre tuvo que prohibir a los sirvientes que le proporcionaran velas durante la noche. A esta

⁷ La información sobre dicha exposición está disponible en:

[http://folgerpedia.folger.edu/Shakespeare's Sisters: Voices of English and European Women Writers, 1500-1700](http://folgerpedia.folger.edu/Shakespeare's%20Sisters%20Voices%20of%20English%20and%20European%20Women%20Writers%201500-1700)

podemos añadir nombres como el de la poeta e historiadora Anne Dowriche, la religiosa católica Mary Ward, o la poetisa Anne Askew, condenada a la hoguera por herejía. Ya más entrado el siglo XVII estarían, además, Margaret Cavendish –aristócrata y, además de escritora, la primera mujer en ser recibida en la Royal Society londinense–, Katherine Philips –quien publicó su obra bajo el pseudónimo Orinda y creó una organización de mujeres llamada La sociedad de la amistad– o Aphra Behn –a quien se ha considerado la primera escritora profesional de Inglaterra. La mayoría de ellas recibió críticas por parte de la sociedad, que consideraba que la escritura no era una actividad propia de las mujeres de clase alta, y menos aún si estas firmaban sus obras con su verdadero nombre.

Al comienzo de su Prefacio a la antología *Women Writers in Renaissance England*, Christina Luckyj plantea que, con la información que tenemos hoy acerca de la literatura escrita por mujeres durante el Renacimiento, no tiene demasiado sentido que sigamos identificando a las escritoras de este periodo con la Judith Shakespeare de Woolf, puesto que se trataba de mujeres generalmente de clase alta, integradas en círculos literarios, que nunca habrían querido que sus obras fueran representadas en teatros públicos y que, añade, habrían rechazado la idea de ser consideradas “hermanas” de Shakespeare puesto que el estatus social y la profesión de este no estaban a su altura (Martin 2014: ix). Aunque, como hemos visto, era esta la normal general (de las anteriormente mencionadas podríamos excluir, quizá, por su origen más humilde, a Aphra Behn, si bien esta desarrolló su carrera ya en la Restauración y su éxito se debió en parte a su trabajo como espía para el rey Carlos II, con quien se cree que además mantuvo una relación amorosa) podemos encontrar algunas excepciones.

En este sentido, podemos destacar la figura de otras dos pioneras que escribieron en la Inglaterra del siglo XVI y cuyos orígenes humildes sí eran similares a los de Shakespeare. La primera de ellas, Isabella Whitney, será recordada como la primera mujer inglesa que publicó poesía seglar en Inglaterra. En sus poemas relacionaba el hecho de dedicarse a la poesía a su soltería y a haber perdido su puesto de sirvienta si bien, en todo caso, debemos tener en cuenta que fue hermana del poeta Geoffrey Whitney, lo que podría haber facilitado su acceso al mundo de la literatura. La segunda es Margaret Tyler, quien trabajó como sirvienta de una familia aristocrática (aunque la formación que muestra en sus escritos no parece propia de una sirvienta). Fue la primera inglesa que tradujo y publicó un romance español en su país; lo hizo, además, sin modificar el texto original, lo que no deja de ser llamativo puesto que “en el

Renacimiento inglés el género se consideraba frívolo y amoral, ya que la literatura española era muy liberal respecto a las mujeres, y los traductores hombres a menudo alteraban los textos para adaptarlos a la decencia sexual de la época” (Taillefer 2008: 17). Fue, además, muy crítica con la ideología patriarcal y los prejuicios de la época, y defendió abiertamente un trato igualitarios de mujeres y hombres, a cuyos escritos, sostenía, debía darse la misma importancia.

En el extremo opuesto, mención especial merece en este contexto la reina Isabel I de Inglaterra. La que venciera a la Armada Invencible enviada por el español Felipe II, fue también una gran protectora de la cultura, creando las condiciones adecuadas para que se diera un periodo de florecimiento literario (especialmente teatral) que daría lugar a obras como las de Shakespeare. Pero su relación con la literatura va más allá: también ella puede contarse entre el discreto número de escritoras renacentistas que nos dejaron sus textos. Además de algunas traducciones, cartas y poemas, Isabel I escribía sus propios discursos reales; sirva como ejemplo el celebrado discurso que dirigió a sus tropas en Tilbury antes de que estas se enfrentaran a la Armada española en 1588, del que reproducimos un fragmento a continuación:

Sé que soy dueña de un débil y frágil cuerpo de mujer, pero tengo el corazón y el estómago de un rey, más aún, de un rey de Inglaterra, y considero con esquiva repugnancia el que Parma o España, o cualquier soberano de Europa, se atreva a invadir las fronteras de mi reino; lo cual, si sucediera, antes que una mancha caiga sobre mi honor por mi culpa, yo misma empuñaré las armas, yo misma seré su caudillo y su juez, y sabré recompensar sus virtudes en el campo de batalla.

Resulta, en todo caso, un tanto problemático considerar a la reina una “hermana de Shakespeare”. Por mucho que fuera una mujer, por mucho que viviera en los mismos años, por mucho que consiguiera escribir a pesar de sus múltiples obligaciones –que, aunque en otra escala, no difieren demasiado de las de cualquier mujer, puesto que ella misma se proclama “señora, esposa y madre”, en su caso, del pueblo inglés (Moreira 2011: 68)–, las suyas son unas condiciones (en cuanto a educación, estatus, poder, etc.) demasiado específicas para poder ser comparada con casi ninguna otra (posible) escritora de su tiempo.

¿Cómo es posible, entonces, que Woolf no mencionara la existencia de ninguna de ellas? Una de las razones, quizá la principal, la apuntan Cuenca et al.:

Woolf, siguiendo su meditación sobre las mujeres artistas, escudriñando con creciente decepción aquellas bibliotecas donde no encontraba obras teatrales escritas por mujeres, llegó a la conclusión de que incluso si las hubieran escrito, jamás habrían osado a firmarlas. Conclusión sorprendente quizás, porque Aphra Behn (1640–1689), a la que Woolf admiraba por sus hazañas y aventuras –fue viajera irreprimible y espía al servicio del rey– también escribió obras dramáticas. Pero Woolf no la menciona como posible descendiente de la ficticia Judith Shakespeare, como tampoco habla de otra dramaturga inglesa, Susana Centlivre (1669–1723), cuyas comedias fueron aclamadas por sus contemporáneos. Será porque en 1929 las múltiples voces de las obras dramáticas de estas dos mujeres, tan populares en sus tiempos, habían sido silenciadas por las generaciones posteriores (Cuenca et al. 2005: 15).

Aunque no podemos pasar por alto que las dramaturgas aquí mencionadas nacieron décadas después de la muerte de Shakespeare, por lo que el momento histórico en el que vivieron no es exactamente el mismo que el de Judith, es cierto que, como hemos ido viendo, sí existieron coetáneas del autor que consiguieron escribir e incluso publicar su obra; aunque recientemente recuperadas, durante mucho tiempo la Historia se encargó de hacerlas desaparecer, quitándoles así el mucho o poco reconocimiento del que durante su vida pudieron disfrutar.

Cabría preguntarse, sin embargo, hasta qué punto lo expuesto anteriormente invalida la tesis de Woolf. Es decir, ahora sabemos que existieron algunas hermanas de Shakespeare cuya experiencia vital fue bastante más venturosa que la de Judith pero, ¿de cuántas estamos hablando? El hecho de que podamos mencionar unas cuantas excepciones –cuyo mérito fue, sin duda, notable, pero que cuantitativamente representan una proporción prácticamente insignificante respecto al número de varones escritores–, no hace más que confirmar que la inquietud por la escritura siempre ha estado presente en el género femenino, pero que para la inmensa mayoría ha sido muy difícil, si no imposible, desarrollar una carrera como escritora.

2.3 Las mujeres de la familia de William Shakespeare

Hagamos ahora un breve repaso por la biografía de algunas de las mujeres que formaron parte de la vida de Shakespeare para acercarnos un poco más al entorno familiar y social en el que habría nacido Judith. Antes de comenzar, debemos apuntar que los datos que nos han llegado son escasos: algo natural teniendo en cuenta que se trata de personajes que no han pasado a la historia más que por haber pasado por la vida del poeta, pero cuyo anonimato se ha visto acrecentado por su condición de

mujeres. El hecho de no haber tenido una profesión ni una vida pública, unido al escaso interés que la Historia ha mostrado por el género femenino, lo explican: sabemos más de John Shakespeare (el padre de William) que de Mary Arden (su madre); más de John Hall (su yerno) que de su hija Susanna; etc. A las mujeres en la época de Shakespeare, como dice Woolf:

Se las entrevé un instante en las vidas de los grandes hombres, desapareciendo en seguida en la distancia, escondiendo a veces, creo, un guiño, una risa, quizás una lágrima (76).

2.3.1 Mary Arden: su madre.

Mary Arden (c.1537–1608) perteneció a una familia Católica, de cierto prestigio en el condado de Warwickshire (del que forma parte Stratford-upon-Avon, el pueblo natal de Shakespeare). Como explica Wells, parece que Mary fue una mujer bien dotada intelectualmente puesto que su padre, Robert Arden, la eligió como albacea de su testamento en lugar de a alguna de sus siete hermanas mayores o de sus hermanastras y hermanastros pese a ser ella todavía muy joven (2007:27), además de nombrarla heredera de su granja en Wilmcote. No sabemos si aprendió a leer; probablemente no, teniendo en cuenta que en la Inglaterra de la época alrededor del 70% de los hombres y del 90% de las mujeres eran analfabetos, si bien estos porcentajes mejoraban notablemente en las clases sociales más altas. Contrajo matrimonio con John Shakespeare, un fabricante de guantes que ocuparía varios cargos municipales y que también, en algún momento, fue procesado por comerciar con lana y por usura. Ambos tuvieron cuatro hijas y cuatro hijos, varios de los cuales murieron jóvenes.

A partir de aquí, si leemos cualquier biografía de Mary veremos que nos hablan, más que de ella, de quien apenas tenemos más datos, de los hombres que la acompañaron a lo largo de su vida; no solo de su hijo William, sino también del resto de su descendencia, de su esposo John y de su familia paterna. La mujer queda así reducida a su papel de hija, esposa y madre, y solo a través del análisis de este entorno masculino y de su relación con el mismo podemos llegar a intuir algo acerca de su propia vida.

2.3.2 Joan, Margaret, Joan y Anne Shakespeare: las verdaderas hermanas de Shakespeare.

Como acabamos de ver, William tuvo cuatro hermanas y tres hermanos; de las primeras, Joan y Margaret murieron con apenas unos meses y Anne solo llegó a cumplir siete años. La más longeva de todos los hermanos, y la única que sobrevivió al Bardo, fue una segunda Joan Shakespeare. ¿Qué sabemos de ella?

Joan (1569–1646) se casó con William Hart (fue, de hecho, la única de los hermanos de Shakespeare que contrajo matrimonio, los tres varones murieron solteros), un sombrerero con el que tuvo tres hijos y una hija: William, el promogénito, que siguió los pasos de su tío y trabajó como actor, llegando a formar parte de los *King's Men*; Mary y Michael, quienes murieron siendo aún pequeños; y Thomas, cuyos descendientes fueron propietarios de la casa natal de Shakespeare hasta principios del siglo XIX.

Aunque se trata de una biografía más o menos fantasiosa, nos parece oportuno reproducir este fragmento de *1599: un año en la vida de William Shakespeare*, en el que aparece una de las pocas referencias a Joan que podemos encontrar, ya que da algunas pistas sobre cuáles debieron ser sus preocupaciones:

Joan, de treinta años, contrajo matrimonio [...] Para el padre y la madre de Shakespeare, que tenían a la sazón alrededor de setenta, una edad avanzada para la época, el matrimonio de Joan debió de tener sus pros y sus contras, pues vivía con ellos en su casa de Henley Street y ahora tendría que atender las necesidades de ambos y las de su esposo y pronto las de su hijo (los recién casados se mudaron a la parte oeste de la vivienda). Sin duda Joan tenía mucho apego a la casa; William, que heredó esta, le permitió permanecer en ella el resto de su vida por una cantidad simbólica de doce peniques al año (Shapiro 2007: 282).

En resumen: la hermana de carne y hueso de Shakespeare, la que de verdad existió, se casó siendo ya algo mayor para su época, con lo que sus padres probablemente se sintieran un poco disgustados; quizá ya contaban con ella para que les cuidara a tiempo completo y ahora solo tendría para ellos los ratos que el cuidado de su esposo y sus hijos le permitieran. Afortunadamente, todos compartirían la misma casa –la cual, sin embargo, pasaría a ser propiedad de William, aunque este se la cediera a Joan– con lo que esta podría atender las necesidades de todos. No parece, en todo caso, un contexto demasiado propicio para que la hermana de Shakespeare pudiera desarrollar una carrera literaria, si es que este hubiera sido su deseo.

2.3.3 Anne Hathaway: su mujer.

Como escribe Bill Bryson en su biografía del poeta inglés, “sabemos bastante poco acerca de la esposa de Shakespeare y absolutamente nada sobre su carácter, su inteligencia, sus creencias religiosas o cualquier otra cualidad personal” (Bryson 2009: 63). Anne Hathaway (1556–1623) nació en Shottery, una pequeña villa al oeste de Stratford, hija de un agricultor terrateniente. Cuando se casó con Shakespeare ella tenía 26 años y él 18; el matrimonio se produjo de manera algo precipitada, lo que se ha explicado por el hecho de que para entonces Anne ya estaba embarazada de su hija mayor, Susanna⁸, a la que seguirían dos años más tarde los gemelos Judith y Hamnet. Poco después del nacimiento de estos, Shakespeare se marcharía a Londres en busca de un futuro en el teatro. Si bien no podemos constatar si se trató de una separación forzosa o hasta qué punto fue consensuada (de forma más o menos feliz) por ambas partes (Wells 2007: 49), lo cierto es que el matrimonio apenas tuvo tiempo de hacer vida de pareja y que, mientras que una se quedó en casa cuidando de la familia, el otro gozó de la libertad que le permitiría demostrar su enorme talento como escritor.

Durante casi 20 años Shakespeare viviría lejos de su casa pero, aunque no tenemos documentos que prueben si pudo o no asistir al funeral de su hijo Hamnet en 1596 o al de su madre en 1608, ni tampoco sabemos con qué frecuencia visitaría a su familia (Maguire y Smith 2013: 94), sí tenemos constancia de que durante todo este tiempo los mantuvo económicamente y de que no perdió del todo el contacto con su pueblo natal: en 1597 compró New Place, una de las mejores casas de Stratford, a la que se retiraría años más tarde y en la que viviría rodeado de la compañía y los cuidados de los suyos –también, ahora sí, de Anne– hasta su fallecimiento en 1616. En su testamento únicamente mencionaría a su mujer para legarle la “segunda mejor cama”, algo no tan extraño en esa época pero cuyo significado sigue generando debate entre la crítica shakespeariana.

⁸ Retomaremos el asunto del primer embarazo de Anne más tarde, cuando comentemos la obra de Manuel Molins.

2.3.4 Susanna y, ahora sí, Judith Shakespeare: sus hijas.

La primogénita del matrimonio formado por Anne y William fue Susanna (1583–1649). De ella conservamos su firma, aunque no sabemos si era capaz de leer y escribir con solvencia; el hecho de que en su epitafio se la defina como “Ingeniosa más allá de su sexo”, no obstante, hace pensar que quizá sí tuviera alguna formación. Su educación, en todo caso, debió llevarse a cabo en el hogar, puesto que la única escuela que existía en Stratford-upon-Avon en aquella época y a la que había asistido William no permitió el acceso a las niñas hasta el año 2013. A los 24 años contrajo matrimonio con John Hall, un reputado médico ocho años mayor que ella, para lo que su padre le otorgó una importante dote, y del cual nació una única hija, Elizabeth. Ambos recibieron la mayor parte de la herencia de la herencia de Shakespeare.

Y por fin llegamos, para terminar, a la mujer que en la vida real llevó el nombre del personaje que nos ocupa (al menos hasta su matrimonio, a partir del cual pasó a apellidarse Quiney): Judith Shakespeare (1585–1662), la hija menor del dramaturgo. Ya en sus primeros años de vida, el fallecimiento de su hermano gemelo Hamnet a los once años debió de suponer un duro golpe para ella, y también para sus padres y abuelos, que perdían así a su único descendiente varón. Pasaría su juventud sin salir de Stratford, en la casa que compartía con su hermana, su madre y su abuela hasta que la primera se independizó. La Judith real posiblemente no contara con el genio de Shakespeare, pero en cualquier caso ni si quiera se dio la ocasión de que sus padres le dijeran, como al personaje de Woolf, que no perdiera el tiempo con libros cuando la veían leyendo unas cuantas páginas: casi con total seguridad nunca aprendió a leer o escribir, puesto que se conservan documentos en los que dibujó una marca (una especie de J bocabajo y en cursiva) en lugar de escribir su firma.

Tras el próspero matrimonio de Susanna, empezaría a sentir la presión del paso de los años hasta que, al cumplir los 31, decide casarse con un tabernero llamado Thomas Quiney. Poco después de la fecha de su matrimonio –que se produjo, además, en un momento del año en el que estaba prohibido casarse sin una licencia especial, el periodo de Cuaresma, por lo que fueron excomulgados temporalmente– Quiney fue condenado por un tribunal eclesiástico por haber dejado embarazada a otra mujer, que moriría al dar a luz al hijo de ambos. Mucho se ha comentado acerca del escándalo que este suceso pudo causar, hasta el punto de que algunos creen que precipitó la muerte de William Shakespeare, que falleció semanas después tras modificar su testamento

con la intención de proteger la herencia que pertenecía a su hija de Quiney (Boyce 1990: 529). Del matrimonio entre Judith y Thomas nacieron tres hijos: Shakespeare, que no llegó a cumplir su primer año, y Richard y Thomas, que fueron enterrados con solo 9 días de diferencia, a los 21 y 19 años de edad respectivamente. Posiblemente tenga razón Kate Pogue cuando escribe al comienzo del apartado que dedica a Judith en su libro *Shakespeare's Family* que es difícil no sentir lástima por ella: “tuvo la vida más larga pero también la más difícil de todos los miembros de la familia Shakespeare” (2008: 76).

3. Shakespeare (la mujer silenciada). Análisis de la obra de M. Molins.

Cualquier mujer que escribe es una superviviente

TILLIE OLSEN

Pese a ser la biografía de Shakespeare una de las mejor documentadas en comparación con las de la gran mayoría de sus coetáneos, algunos vacíos en torno a su figura (amén de la consideración por parte de algunos de que no era un hombre lo suficientemente formado, viajado, o de un nivel social lo bastante alto como para que su creación pudiera alcanzar tales cotas de genialidad) han propiciado numerosos intentos de demostrar que no fue él quien escribió la obra que se le atribuye, llegando a defenderse la autoría de Christopher Marlowe, el conde de Oxford, Francis Bacon o incluso de la reina Isabel I. Aunque en la actualidad todas estas teorías han sido desestimadas por la inmensa mayoría de la crítica, no son pocos los autores y autoras de ficción que han recurrido a ellas para contar sus historias.

Si nos limitamos a España, a la última década del siglo XX, y al terreno dramático, nos encontramos con *La última noche de William Shakespeare* (1993), de Fernando H. Guzmán; *La estancia* (1996), de Chema Cardeña; y *El otro William* (1998), de Jaime Salom. Mientras que las dos primeras se sumaban a la teoría Marlowiana, la última proponía al conde de Derby como el verdadero Shakespeare. Y es también en estos años cuando Manuel Molins escribe la obra que nos ocupa: *Shakespeare (la mujer*

silenciada) (2000), un largo monólogo en el que una (ficticia) hermana de Shakespeare nos desvela en primera persona y con una mezcla de humor y desencanto que toda la obra atribuida a William en realidad fue escrita por ella misma. Por primera vez, la hermana de Shakespeare de la que ya nos hablaba Woolf en 1929 toma el papel protagonista y relega al genio inglés a un (nada favorecedor, como veremos) segundo plano.

Shakespeare (la mujer silenciada) es obra del dramaturgo Manuel Molins (1946), quien fuera fundador del Grup 49 de teatro independiente que en los años setenta tendría como objetivo la recuperación de una cultura y una lengua propias de la Comunidad Valenciana, y cuyo compromiso social cargado de elementos subversivos lo convertiría en objetivo de la censura (post)franquista. A lo largo de su carrera, Molins ha ganado diversos premios (*Ciutat d'Alcoi*, *Ciutat de Granollers*, *Ciutat de València*, o el *Premi de la Crítica dels Escriptors Valencians* en varias ediciones), presentando un catálogo de personajes femeninos que, a menudo supeditados a la voluntad de aquellos que ostentan el poder que el patriarcado les concede, permiten una reflexión acerca del papel de la mujer en la sociedad a lo largo de la historia así como sobre la importancia de que esta recupere el dominio sobre su propia individualidad.

En este sentido, y además de nuestra *Mujer silenciada*, cabe destacar a otras mujeres creadas por la pluma de Molins como pueden ser Brigitte, Jasmina y la Actriz (*Abú Magrib*, 2002), las dos Elis as coprotagonistas de *Elisa* (2003), la Ofelia de *Una altra Ofèlia* (2003) –que deja además patente el interés del autor por Shakespeare y sus mujeres– o María Callas (*Combat*, 2006). En todas ellas queda reflejada en mayor o menor medida la preocupación por parte de Molins en relación a la discriminación sufrida por cuestión de género, que también queda claramente evidenciada en estas palabras que reproduzco a continuación:

Ni me inquieta la idea de que su autor [el de la obra de William Shakespeare] sea un solo hombre ni mucho menos que pueda ser de extracción popular. El talento no tiene clases ni géneros. La educación sí y por eso me gustó la idea de la hermana: para denunciar que hemos perdido mucho talento y mucha sensibilidad a lo largo de la historia negando la educación libre y académica de la mujer. La mujer recibía una educación, cierto; pero era una educación para servir al marido, a los hijos, la casa... La invisibilidad. Eso siempre me ha parecido un escándalo y por eso escribí *LA SILENCIADA*.

Además, era una idea y un texto para una actriz en paro: otra injusticia.

Esta es la respuesta de Molins cuando, en una entrevista privada (17/02/2013), pedíamos que nos hablara sobre si, efectivamente, creía posible que la obra atribuida a William Shakespeare no hubiera sido escrita por él mismo. Dejando a un lado la última frase –la cual, no obstante, nos parece interesante incluir, puesto que es precisamente su deseo de que la actriz en cuestión pueda representar este texto lo que hace que, por primera y única vez hasta el momento, escriba una obra en castellano– Molins no solo explica que el hecho de que se trate de una producción prácticamente sobrehumana no debería (en principio) decirnos nada sobre el perfil de su autor/a, sino que aprovecha para incidir en el asunto de la desigualdad vivida por las mujeres y en las consecuencias que la falta de acceso a la educación ha tenido para estas (y para el arte en general).

Ahora que conocemos cuál fue el principal objetivo de Molins al recuperar la figura de Judith Shakespeare se nos plantea otra cuestión: ¿por qué el dramaturgo recurre al monólogo en lugar de crear una obra de teatro al uso, en la que además de la Mujer aparecieran su hermano, su tía, Marlowe, o cualquier de los que forman parte de su relato, sin que por esto dejara ella de ser el personaje principal? Posiblemente porque el monólogo teatral es el único género capaz de recrear sobre las tablas el tipo de escritura autobiográfica, cercana al testimonio, que durante siglos –aunque especialmente a partir de la segunda mitad del XX– ha permitido a las mujeres “el recobro de sus múltiples vivencias, sean recuerdos compartidos, puntos de vista expresados, o denuncias impostergables sacadas del deseo de justicia personal o social” (Lavrin 2003: 100), y cuyo fin tanto se asemeja al que pretende Molins por medio de su personaje.

A través el monólogo testimonial que es *La silenciada*, su autor da voz a una mujer que mediante una relación de autobiografemas distintivos denuncia una situación vivida no ya por ella sino también por muchas otras –¿por todas?– y que, como la Judith de Woolf, se convierte en representante de un género que necesita verse identificado con el pensamiento de quien le habla desde los libros:

La llamada literatura testimonial o confesional [...] despierta la avidez de las lectoras, que buscan en ella lo que no hallan en la mayor parte de los ejemplos de literatura de ficción; autobiografías, memorias, crónicas, diarios y epistolarios, entre otras variantes, permiten huir de la tercera persona y refugiarse en la primera para, a su través, descubrir el mundo que por otro lado les es negado: el mundo real, el que también incluye el pensamiento femenino, no el mundo demediado, el que en un ejercicio excluyente y prepotente privilegia el pensamiento masculino (Cabré 2013: 91).

Este tipo de literatura resulta, por tanto, reveladora para las lectoras, pues les permite mirarse en un espejo que les devuelve una imagen que se corresponde en mayor o menor medida con la suya, frente a la especularización masculina que las reduce a “aquello que queda de un espejo investido por el sujeto (masculino) para reflejarse a sí mismo” (Irigaray en Guerra 1995: 150); pero también para la propia escritora, puesto que:

Si es verdad, como sostiene Lejeune, que el tema profundo de la autobiografía es el del nombre propio, para las mujeres, que no poseen la facultad de transmitir el propio nombre ni la propia genealogía, el espacio literario, incluido el autobiográfico, señala la posibilidad de crearse un nuevo nombre y una nueva genealogía (Arriaga 2001: 55).

La obra que nos ocupa, no obstante, constituye una muestra de literatura autobiográfica un tanto particular, por dos motivos. En primer lugar, porque estaríamos ante un ejemplo (en versión, repetimos, dramática, no narrativa) de lo que Manuel Alberca ha denominado *autobiografía ficticia* o *memorias ficticias*: se trata de una autobiografía fingida que, en apariencia, intenta “hacer pasar como referencial un texto que, en realidad, es ficticio” (Alberca 2007: 93) pero cuya mera presentación “está señalando la impostura desde el momento en que en su portada el relato aparece firmado por un autor, que le disocia por fuerza de cualquier posible identificación con el autobiógrafo ficticio (Alberca 2007: 94). Es por esto que, pese a que el mismo hecho de elegir este particular subgénero literario sugiere una cierta intención por parte de quien escribe de mantenerse en un segundo plano, debemos tener muy en cuenta que existe otra persona detrás del personaje que nos cuenta su historia (un personaje que además, en este caso, es también ficticio) y cuyas ideas probable pero no necesariamente coincidirán –aunque en esta ocasión, como hemos visto, sí parece que se da esta identificación ideológica entre ambos.

En segundo lugar, y en estrecha relación con el punto anterior, estaríamos ante una obra peculiar porque su autoría pertenece a un hombre y no a una mujer, algo que no deja de sorprender dado lo delicado de su empresa: no solo recupera a un personaje considerado por muchas casi una “figura mesiánica” (Goldman 2006: 103), sino que hace que sea ella quien, por primera vez, nos hable –y esto teniendo en cuenta que en la gran mayoría de ocasiones, incluso en los casos en los que mujeres que han querido contar su propia historia no han podido hacerlo por ellas mismas, han sido otras mujeres quienes han contribuido a su escritura. Se trata, en todo caso, de un claro ejemplo de literatura disidente respecto a la identidad, si entendemos la feminización de la escritura

de la misma manera que lo hace la chilena Nelly Richard, quien citando a Diamela Eltit se refiere a esta como:

Aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario, más allá de que sus cultores sean hombres o mujeres generando creativamente sentidos transformadores del universo simbólico establecido (citado en Richard, 1994: 133).

Shakespeare (la mujer silenciada) comienza con una acotación que nos sitúa la escena a finales de abril de 1616, justo después de la muerte de William Shakespeare, y en una taberna a las afueras de Londres, donde la Mujer, “borracha de cerveza, vino, marginación, tabaco y soledad, repite su discurso ante la indiferencia, la burla o el fastidio de otros clientes y bebedores” (9).⁹ Un punto de partida este interesante si tenemos en cuenta lo que implica, por una parte, en cuanto a la apropiación de un espacio público tradicionalmente masculino (más aún cuando se trata de una mujer sola, que no está acompañada de ningún varón) y, por otra, respecto a la actitud de aquellos que la rodean y que, lejos de interesarse por lo que cuenta, se debaten entre posiblemente las dos formas de desprecio más duras para quien intenta que su verdad sea escuchada: indiferencia y burla.

Un elemento de esta presentación con el que juega Molins a la hora de plantear esta historia y que, en principio, puede resultar clave es el hecho de que la Mujer esté ebria, no solo de sus propias circunstancias sino también de alcohol, con lo que esto implica respecto a la veracidad de los hechos que narra: ¿los borrachos (y las borrachas) y los niños (y las niñas) siempre dicen la verdad? ¿O siempre mienten y, además, se creen su propia mentira? Aunque seguramente esta duda que se crea sea útil para Molins, ya que contribuye al misterio respecto al asunto de la autoría (evidentemente se trata de ficción, pero ni siquiera a través de ella podemos intuir el posicionamiento de Molins en este debate), según vamos oyendo su relato comprendemos que los hechos concretos son lo de menos: lo que ella cuenta son verdades incontestables, puesto que en el fondo no son más que una manera de ilustrar la situación de subordinación en la que tantas mujeres se han visto obligadas a desarrollar su existencia –y esta sí que es, desgraciadamente, una realidad indiscutible.

⁹ En este capítulo, cuando indiquemos únicamente un número de página nos estaremos refiriendo no ya a *Una habitación propia* sino a *Shakespeare (la mujer silenciada)*. Cuando volvamos a citar la obra de Woolf, lo indicaremos entre paréntesis.

Mientras que Woolf decide llamar Judith a esta mujer imaginaria –nombre que remite, por una parte, a la Judit bíblica (una viuda de gran belleza y educación que, de acuerdo a la Sagrada Escritura, decapitó a Holofernes para conseguir la libertad de Israel) y, por otra, a la verdadera Judith Shakespeare, la hija menor del escritor de la que ya nos hemos ocupado brevemente– Molins la llama, sencillamente, “Mujer” al introducir su parlamento. De este modo no solo destaca el carácter anónimo de su existencia sino que la convierte en representante de todas aquellas mujeres que, independientemente de sus aptitudes o incluso de sus logros, nunca pasarán a la historia.

En todo caso, y ahora que conocemos el planteamiento del que parte Molins y hemos dejado constancia de su enfoque manifiestamente feminista, evocaremos a Roland Barthes para proclamar la muerte (temporal) del autor, y dejaremos que sea la Mujer quien hable.

“Flores... flores para los muertos...”. Con estas palabras, puestas en boca de John Falstaff, a quien interpreta frente a aquellos que se encuentran en la taberna, comienza el largo monólogo de esta Mujer; unas palabras que, lejos de ser irrelevantes, aportan una gran cantidad de información acerca del personaje y de sus circunstancias.¹⁰ En primer lugar, conviene tener en cuenta que, en un contexto estrechamente unido a la obra de Shakespeare, flores y muerte inmediatamente nos hacen pensar en el personaje de Ofelia. La joven prometida del atormentado príncipe Hamlet, cuya identidad y voluntad han sido manipuladas por los hombres a los que de acuerdo a la sociedad de la época debe obedecer (su padre Polonio y su hermano Laertes, puesto que aún está soltera), termina enloqueciendo tras la muerte de Polonio a manos de Hamlet, quien además había rechazado su amor:

OPHELIA [*canta*]
Su ataúd descubierto va,
ay, nony, nony, no, nony, no,

¹⁰ Además de las referencias al universo shakespeariano sobre las que se reflexiona en los párrafos siguientes, hay que señalar que las palabras “Flores para los muertos” son también las que el dramaturgo Tennessee Williams pone en boca de la vendedora mexicana cuyo pregón funciona como coro a la confesión de Blanche DuBois en la novena escena de *Un tranvía llamado deseo* (1947), y que años más tarde recupera Edward Albee en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1962).

y en la tumba le lloran ya.

Adiós, mi paloma

[...] Esto es romero, para recordar. Acuérdate, amor. Y esto pensamientos, para pensar.

LAERTES

La lección de la locura: ajusta el pensamiento y el recuerdo.

OPHELIA

Esto es hinojo, para vos, y aguileña, Y esto ruda, para voz; y un poco para mí. Los domingos la llamamos hierba de la gracia. ¡Ah, vos llevad la ruda por otro motivo! Esto es otra margarita. Os daría violetas, pero todas se mustiaron al morir mi padre; dicen que tuvo buena muerte.

[Canta] Pues Robin el guapo es mi ilusión.

LAERTES

Pesadumbre y tristeza, dolor, el infierno,
ella los convierte en dulzura y canto.

OFELIA [canta]

¿Y ya nunca volverá?

¿Y ya nunca volverá?

No, no, no, muerto está,

y tú muere ya,

pues él jamás volverá. (*Hamlet*, IV.v.)

Estas son las flores que Ofelia –quien, tras una vida como abnegada hija, ahora quizá solo sepa expresar su dolor pero también su libertad a través de esta locura– regala a los muertos; pero también son las flores que la acompañarán en su propia muerte: mientras cuelga en las ramas de un sauce “coronas caprichosas de ranúnculos, ortigas, margaritas, y orquídeas”, una de ellas se parte “y los aros de flores cayeron con ella al río lloroso” (IV.vii), donde termina por morir ahogada.

Aunque no nos detendremos a detallar el significado simbólico de cada una de las flores, sí resulta interesante reproducir una de las muchas lecturas que de la locura de Ofelia y su relación con las flores se han publicado:

Todas estas convenciones daban un doble mensaje sobre la feminidad y la locura. La mujer con el pelo suelto suponía una ofensa contra el decoro, y mostraba una sensualidad indecorosa. Las flores de Ofelia, además, tenían relación con la iconografía renacentista sobre la sexualidad de la mujer; al repartirlas, se “desflora” simbólicamente. Incluso su muerte por ahogamiento tiene conexiones con lo femenino y lo irracional, ya que el agua es el símbolo orgánico de la fluidez femenina: sangre, leche, lágrimas (Elaine Showalter en Gentry 2006: 41).

Las flores para los muertos relacionan así a la protagonista con lo todas estas connotaciones comúnmente unidas a lo femenino, y subrayan la similitud entre esta y Ofelia: ambas se encuentran, en cierto modo, liberadas del yugo patriarcal tras la reciente pérdida de una figura masculina a la que amaban y por la que eran sometidas

a partes iguales, y ambas tratan ahora de encontrar la manera de expresarse pese a que quienes las rodean no tomen en serio sus palabras.

Por otra parte, y aunque quizá resulte evidente, no por ello deja de ser relevante lo siguiente: en una época en la que las mujeres inglesas tenían prohibida la profesión de actriz y en la que son niños o varones adolescentes los encargados de pronunciar los parlamentos de los personajes femeninos (la incorporación de la mujer a escena no se daría hasta varias décadas más tarde, con la Restauración de Carlos II en 1660), es la Mujer quien da voz a uno de los personajes masculinos más memorables de los creados por Shakespeare, y además lo hace para denunciar la ingratitud sufrida y permitirle la despedida que William le había negado.

Para situarnos: John Falstaff es un personaje de ficción que aparece en varias obras de Shakespeare (las dos partes de *Enrique IV*, *Las alegres comadres de Windsor* y *Enrique V*, si bien en esta última únicamente se describe su muerte), caracterizado como un hombre gordinflón, bebedor, fanfarrón, vividor y corrupto y que, sin embargo, es quizá el más popular de los personajes cómicos shakespearianos –tanto es así que la misma reina de Inglaterra pidió a su creador que lo presentara en otra obra tras ver el *Enrique IV*, lo que llevó a Shakespeare a convertirlo en personaje principal en *Las alegres comadres* (resultando su caracterización bastante más plana en esta ocasión, quizá por las prisas del encargo). Falstaff, que durante años ha sido amigo y mentor del príncipe Hal, es finalmente rechazado por este una vez que se convierte en el rey Enrique V y reniega de su pasada vida disipada. Así lo cuenta el propio Falstaff por boca de la Mujer:

Si durante la vida nos abrazamos al vino, cuando el tiempo se cumple y comienza el juicio hemos de abrazarnos también a las flores... Los que van a morir os saludan, Flores; sed benignas con ellos y aromadles el tránsito... Por eso, os acaricio ahora... Ahora que siento que la vida me deja, que se escapa y se va como un traidor nocturno por causa de ese príncipe altivo y desconsiderado [...] Yo lo eduqué y lo traté como a un hijo. Le enseñé las artes de la vida, a respetar a los pobres y a beber con ellos y como ellos; a querer a las mujeres y a enfrentarse con ladrones y pícaros... [...] Todo se lo enseñé yo a mi rey [...] Pero él me ha repudiado públicamente [...] Me equivoqué; sí, me equivoqué. Y ahora me digo a mí mismo, pobre Falstaff; soñaste un sueño de fidelidad e igualdad, de alegría y justicia entre los hombres sin más diferencias que las que provienen de su propia verdad... Qué gran error. Ingratitud, este es el pecado nefando que destruye nuestro tiempo (11).

Al igual que Falstaff, la Mujer se siente traicionada (los motivos los iremos desgranando más adelante) por la persona a la que ha entregado lo mejor de sí misma; si el primero

transmitió al príncipe las enseñanzas que había adquirido a lo largo de su vida –fueran o no estas las más recomendables–, la segunda hizo que su hermano se convirtiera en uno de los más brillantes escritores gracias a su propio talento. Es, en cierto modo, una reivindicación todas esas personas (mujeres, principalmente) que permanecen a la sombra enseñando, acompañando y cuidando a los suyos sin recibir no ya el reconocimiento de la sociedad sino en ocasiones ni siquiera el agradecimiento de aquellos directamente beneficiados.

Al terminar el parlamento de Falstaff, que es en realidad una especie de despedida antes de morir –y recordemos aquí que, pese a tratarse de un personaje de cierto interés, es paulatinamente ignorado hasta el punto de que es la señora Quickly, ya en *Enrique V*, quien nos advierte de su inminente fallecimiento (“El rey le ha roto el corazón” , 2.1.78), sin que este llegue a aparecer en escena–, la Mujer explica cuál es el origen del texto y la razón por la cual jamás vio la luz:

Era un buen final para ese barrigudo tripón, ese tonel de palabras y muecas que se llamó Falstaff. Un personaje extraordinario [...] Ese era el final que yo había pensado para la muerte de Falstaff, flores para los muertos... Pero él, mi hermano Will, el rico William Shakespeare, dijo que no. [...] Era *La vida del rey Enrique V* y yo ya tenía preparado el parlamento, pero Will no me dejó. Era un cabrón, mi hermano Will; un cabronazo y un celoso... (14).

Justo después de este parlamento, la Mujer sacará por primera vez a la luz la que según ella es la verdad que hay detrás de toda la obra atribuida a William: que él no escribió casi nada o, mejor dicho, que se limitaba a transcribir las palabras que ella le dictaba;¹¹ los personajes, las ideas, las historias salían de su cabeza y hasta le impedían dormir por las noches. Él simplemente anotaba “y vendía las obras, claro, porque yo no podía; yo no soy más que una mujer y las mujeres...” (14). Es por esto, porque, en realidad, era a través de su hermano la única manera de que sus obras pudieran llegar a los demás, por lo que Falstaff no tuvo la despedida que quizá se merecía: “Tuve que ceder, he tenido que ceder tantas veces...” (14).

¹¹ Heminge y Condell, quienes editaron el *First Folio* con la obra de Shakespeare en 1623, aseguraban que el autor nunca tachó un verso en sus manuscritos; así lo explica la Mujer: “¿Cómo iban a tener tachaduras si era yo quien pensaba y dictaba cada verso? ... Me pasaba el día leyendo y escuchando, me inventaba las réplicas de los personajes y las fijaba aquí, sí, aquí, en mi corazón y mi cabeza y mi oído” (44).

Una idea recurrente en toda la obra es precisamente esta, la de tener que *ceder*; una palabra que hoy nos recuerda a la famosa frase que, en diferente contexto pero con el mismo trasfondo de injusticia y discriminación, siglos más tarde escribiría Rosa Parks: “La única cansada era yo, cansada de ceder”, y que en el caso de la Mujer tiene un doble sentido: a pesar de su enorme talento e incluso a pesar de su rebeldía, nuestra Judith se ha visto obligada a claudicar, primero, ante un patriarcado que ha hecho de ella una desconocida pese a su talento; y, segundo, ante el hombre de quien, en cierto modo, ha dependido durante buena parte de su vida pero el cual, por su parte, también le debe a ella casi todo lo que es.

Unido al concepto de ceder está también el de callar. Una característica común de buena parte de los trabajos autobiográficos escritos por mujeres es el hecho de que tienden a admitir que no cuentan todo lo que podrían contar ni expresan todo lo que sienten o han sentido. Aunque quizá la biografía de la Mujer oculte muchas más luces y sombras de las que nos deja conocer a través de su monólogo, su discurso nace precisamente del deseo de destapar todo lo que tanto tiempo se ha mantenido oculto. Silenciada durante décadas por una sociedad que solo le ha permitido hacernos llegar sus historias oculta tras el nombre de su hermano ha decidido que, ahora que ya ni siquiera cuenta con este y que, en cierto modo, no tiene nada que perder, es el momento de hablar por ella misma. Y es ahora que ha recuperado una voz tanto tiempo acallada, cuando está dispuesta a contarle todo, también lo que nadie quiere –o a nadie le interesa– escuchar:

¿Que me calle? ¿Dices que me calle?... ¿Por qué?... ¿Que me calle de una puta vez?... Pues no quiero. No me da la gana, ¿entiendes? No me da la gana. No; no me callo. ¡Que no me callo! Hablaré cuanto me salga del higo. Diré todo lo que me dicte el coño. ¿Por qué me voy a callar? (15).

La protagonista ya no está dispuesta ni a callar ni a ceder más. Sin embargo, recurre de nuevo a la intertextualidad para, a través de un fragmento de *Ricardo III*, demostrar que en ocasiones las mujeres se han visto obligadas a aceptar representar el papel que la sociedad espera de ellas para conseguir, al menos de manera parcial, sus objetivos: efectivamente la Mujer ha tenido que mantenerse oculta tras la figura masculina de William, pero probablemente esa era la única manera de poder llevar una vida al menos parecida a la que había soñado y, además, hacer que las obras que había creado no solo llegaran a representarse sino también pasaran a la posteridad.

Como decíamos, la hermana de Shakespeare reproduce en mitad de su monólogo uno de los más discutidos pasajes de la obra Ricardo III, la segunda escena del acto primero. En dicha escena, Lady Ana comienza por despreciar y maldecir a Ricardo, el asesino de su esposo y su suegro, pero termina por ceder al cortejo de este y aceptar el anillo que le ofrece, según él, como prueba de su arrepentimiento. Tradicionalmente interpretada como una prueba de las dotes de manipulación y persuasión de Ricardo, esta escena que no dejaba en el mejor de los lugares a Ana es, según la Mujer, resultado de un equívoco del que culpa a William y que ahora nos aclara:

Os estremece Ricardo y ella, Lady Ana, os parece, como a él, una viuda regida por oscuros instintos; débil y quebradiza como una caña al viento que ahora grita y maldice y luego se pliega a los deseos del verdugo [...] Y ¿por qué?, digo yo; ¿por qué si todo es traición e ingratitud, ella, Lady Ana, habría de ser fiel al cadáver de su esposo? ... ¿Por qué le exigís lo que no reclamáis de Ricardo ni de ningún asesino? ... ¿Y si en lugar de ser él quien la engaña y seduce fuese ella ... ¿Qué os parece?... Os cuesta de entender, ¿no?... Pues es ella, sí, ella quien le hace creer a aquel deforme hijodeputa que es hermoso... Es ella, Lady Ana, quien aquí consigue engañarle y hacerle ver lo que no es para darse un respiro y pensar lo que más le conviene... [...] Ella finge, también finge, para salvar su cabeza y su ambición... ¿Y por qué no? Todo es pura representación y fingimiento; una escena de payasos, ya os lo digo... (43).

Rechaza así la idea de que si una mujer actúa de un modo que no consideramos éticamente correcto lo hará no como resultado de una reflexión racional sino movida por una inestabilidad psicológica o emocional fácilmente manipulable por el varón. Bien al contrario, en este caso es ella la que, tristemente entrenada para ocultar y fingir, consigue engañar a un personaje cuyo nombre pasará a la historia unido, precisamente, al crimen y el engaño:

Frente a las palabras de menosprecio de Richard, «Por mi vida que las mujeres más parecen salidas del capricho de algún diablo idiota, que moldeadas por las mismas manos de Dios. Y si él las hizo es evidente que se equivocó», la Mujer intenta contraponer la capacidad de seducir de Lady Anne y por lo tanto del sexo femenino en general para reconducir la situación hacia caminos que le son más ventajosos; la sutileza de las mujeres se opone de este modo a la habitual prepotencia masculina que, a menudo, puede rozar la estupidez. Así, para la protagonista de *Shakespeare (la mujer silenciada)*, en muchas ocasiones, la inteligencia de la mujer se encuentra en la capacidad de saber fingir, de interpretar el papel que se espera de ella, como si de una obra teatral se tratara (Marcillas 2006: 4).

Otra de las características más comunes de las autobiografías escritas por mujeres es su interés por recuperar una genealogía, un linaje. En el caso que nos ocupa, la Mujer comienza recordando la alegría con la que su familia recibió el nacimiento de

William, el primer varón después de dos niñas (que, además, habían muerto con apenas unos meses: “Eran dos niñas preciosas como todas las niñas que se mueren porque, según decía mi madre, siempre se mueren las más hermosas” [17]) para una madre que había tenido siete hermanas y ningún hermano:

Mi padre estaba que no cabía en sí de gozo y mi madre, aunque era muy religiosa y de una antigua familia católica, pensó que, por fin, se había roto el maleficio de la familia con tanta chica... (18).

Todo esto se contrapone con el momento de su propio nacimiento; no se trata solo de lo terrible de que se celebre la llegada de uno mientras que la de otras se considera prácticamente una maldición, sino de que ya desde antes de ver la luz el destino de la Mujer se encuentra marcado por la ocultación. Y es aquí donde se desvela el secreto que explica la existencia de esta hermana de William: su madre se quedó embarazada de ella antes de que se hubiera casado con su padre y, cuando no le fue posible esconderlo más, le contó su situación a un cura cercano quien ideó un plan “para salvar tu vida y el honor de la familia” (21). No entraremos a discutir por qué el honor de una familia puede considerarse en peligro por un embarazo ni a qué podía referirse el sacerdote con “salvar tu vida” para no desviar el relato de su tía Margaret, una figura protectora durante la infancia y juventud de la Mujer que le habla por primera vez, en un nuevo guiño a la obra shakespeariana, de Titania. La Reina de los Sueños y las Hadas sería la encargada de proteger a la Mujer cuando recién nacida la dejaron sola en el bosque para que su madre pudiera fingir que acababa de encontrársela entre las flores poco tiempo después. Tras un embarazo en el que fingiría estar enferma con la colaboración de un médico que le diagnostica “un extraño desarreglo de los humores y exigiría reposo y aislamiento absolutos” (21), la madre adopta a su propia hija.

Un momento clave en la vida de ambas Judiths, pues permitirá que emprendan su viaje a Londres poco después con mayor o menor fortuna, es aquel en que deciden rebelarse ante unos padres que planean casarla con quien ellos consideran oportuno sin tener en cuenta sus deseos (y será precisamente aquí cuando Margaret decida revelarle a la Mujer que sus padres no son adoptivos sino biológicos, al oírla defenderse alegando que no podían obligarla a casarse puesto que no eran sus “padres de verdad” [19]). Si recordamos, primero, a la Judith de Woolf, nos encontramos con un padre que primero “le pegó con severidad” (Woolf 2005: 79) para más tarde pedirle con lágrimas en los ojos “que no le hiriera, que no le avergonzara con el motivo de esta boda” (Woolf

2005: 79) y ofrecerle obsequios con el fin de convencerla. Bastante similar aunque algo más detallada es la descripción de los hechos que hace la Mujer:

Yo era hermosa y muy alegre y los chicos me buscaban; pero no me gustaba ninguno y menos aquel granjero idiota de Snitterfield, la aldea de mi padre, con quien habían decidido casarme. Así que dije, no; no me caso. No quiere casarme con ese ni con ningún otro, aunque sea de Stratford. Quiero ser libre; solo quiero ser libre, vivir mi vida y amar intensamente cuando el amor me llame... Mi padre se enfureció y mi madre lloró. Mi casa parecía un valle de iras y lágrimas. Pero yo no di mi brazo a torcer. Ni las amenazas de mi padre ni los llantos de mi madre me hicieron cambiar. Ella me repetía, qué será de ti, qué será de ti, si nosotros faltamos. Tienes que ser sensata; tienes que ser más sensata. Te queremos como a una hija y nos preocupamos por tu futuro. Cásate, vamos; cástate. El amor vendrá después... Pero yo, nada; estaba decidida y era muy cabezota y rebelde... (19).

La violencia y las lágrimas del padre de Judith están en el caso de la Mujer repartidas entre ambos progenitores. Es el padre el que se muestra enfadado y violento mientras que es la madre quien llora; además, esta no habla de vergüenza como hacía el padre de Judith, sino que trata de hacerla recapacitar haciéndole ver que su intención es que tenga quien cuide de ella cuando ellos ya no puedan hacerlo. Aunque la intervención de la madre añade algunos matices que quizá nos haga empatizar más fácilmente con la posición de los padres, en ambos casos queda patente la presión a la que las jóvenes se veían sometidas, máxime teniendo en cuenta las escasas posibilidades de llevar a cabo un proyecto de vida de manera independiente.

A pesar del sufrimiento que le produce “romperle el corazón” a su padre al desobedecerle y de las dificultades a las que debería enfrentarse, Judith se atreve a dar el paso de abandonar a su familia empujada por “la fuerza de su talento”: “Hizo un paquetito con sus cosas, una noche de verano se descolgó con una cuerda por la ventana de la habitación y tomó el camino de Londres” (Woolf 2005: 80). Mientras que, como ya hemos visto, la aventura londinense de la Judith de *Una habitación propia* dura el tiempo que la protagonista puede soportar un embarazo no deseado en un entorno que además le es hostil, la de la Mujer resulta mucho más extensa a pesar de la tormenta que los recibe a su hermano Will y a ella nada más pisar la capital y que ya presagiaba las numerosas dificultades a las que tendrían que enfrentarse (especialmente, claro, ella).

Una de las razones para comprender por qué la historia de Judith y la de la Mujer son tan diferentes una vez que ambas llegan a Londres resulta evidente: mientras que la primera lo hace sola, lo que precipita su desgraciado final, la segunda va acompañada

de un varón. William funciona como una figura paternal que por una parte la protege y por otra le da acceso –manteniéndola siempre, eso sí, en la sombra– a ámbitos en los que posiblemente no le habrían permitido entrar de haberlo intentado sin compañía. No podemos obviar, no obstante, que, como estamos viendo, una vez que la figura de su hermano desaparece de la vida de la Mujer esta sigue moviéndose en ese mismo terreno eminentemente masculino, en parte porque ya se encuentra lo bastante empoderada para tomar las riendas de su vida, en parte porque siente que ya tiene poco que perder. En cualquier caso, la Mujer describe sus primeros momentos en Londres, en los que se sentía, quizá por primera vez, libre, con emoción, y recuerda cómo era ella la que animaba a su hermano a besar “el fango de estas calles que nos darán la gloria” (29) y a correr a emborracharse en las tabernas de Shoreditch. En esos momentos daba comienzo una aventura que ambos llevaban años planeando.

Desde que consiguieran vender a unos actores itinerantes una de las historias que la Mujer ideó mientras les veía ensayar, tanto ella como Will comenzaron a plantearse abandonar su pueblo e iniciar, juntos, una nueva vida en la capital. Sin embargo, el embarazo de Ana Hathaway llevaría a la pareja a un matrimonio precipitado que haría que el sueño de los dos hermanos se viera pospuesto –de los sueños de Ana, claro, nada sabemos. La Mujer confiesa haber sentido a partir de entonces una gran animadversión hacia la que se convertiría en su cuñada, y a quien consideraba culpable de haber hecho todo lo posible –también quedarse embarazada– por retener a su hermano: “Ah, cómo la detestaba. Siempre odié a esa granjera de Shoterly, ocho años mayor que Will, porque creía que se había abierto de piernas para llevarse al muchacho...” (27).

Aunque ya hemos hablado brevemente de la Anne Hathaway real con anterioridad, me parece interesante hacer aquí un pequeño paréntesis para referirnos a la imagen de esta que nos ha llegado a través de la ficción y de las descripciones que de ella han hecho algunos de los biógrafos de Shakespeare. Uno de los fragmentos más conocidos al respecto pertenece al *Ulises* de James Joyce, en el que, tras un episodio en el que Eglinton advierte que muchos biógrafos calificaron el matrimonio de Shakespeare como un error que solo pudo enmendar marchándose a Londres, Stephen trata de demostrar que no se trató de un error por su parte – los genios no cometen errores– sino que fue Anne quien consiguió seducirlo con malas artes:

—Tenía su buen maravedí de ingenio —dijo Stephen—, y una memoria nada infiel ... ¿Creen que el autor de Antonio y Cleopatra, apasionado peregrino, tenía los ojos en la nuca para elegir a la putilla más fea de todo Warwickshire y acostarse con ella? Bueno: la dejó y ganó el mundo de los hombres. Pero sus mujeres—muchachos son las mujeres de un muchacho. Sus vidas, pensamientos y habla se los prestan los varones. ¿Elegió mal? Fue elegido, me parece. Si otros se salen con la suya, Ann hath a way, se las arregla. Qué demonios, ella tuvo la culpa. Ella le metió la sonda, dulce y de veintiséis años. La diosa de ojos grises que se inclina sobre el mozo Adonis, humillándose para conquistar, como prólogo a la hinchazón del acto, es una descarada moza de Stratford que revuelca en un trigal a un amante más joven que ella (Joyce 1984: 323).

Se trata, claro, de una novela, y por lo tanto estaríamos hablando del pensamiento de un personaje, pero no deja de reflejar ciertas ideas no poco extendidas. Si nos centramos, por ejemplo, únicamente en biografías publicadas en el ámbito español, podemos encontrar frases como las que siguen: “Shakespeare, literalmente, no puede aguantar a su mujer. Ha pagado caro su ligereza juvenil” (Alcalá–Galiano 1916: 19); “No es de sorprender que la vida aldeana de Stratford, al lado de una mujer que le llevaba ocho años y que le regalaba hijos a pares [...] le pareciese una cárcel insufrible” (González 1945: 30); o, en palabras del último de sus biógrafos españoles, Enrique Sordo:

Pero, entonces, ¿cómo era Ana Hathaway? Varios contemporáneos suyos nos la retratan muy poco favorecida. Algunos la presentan como una especie de tarasca o harpía, llena de acidez y mal carácter, a quien nunca pudo dominar su marido a pesar de haber escrito –o de escribir luego– la fierecilla domada. Otros disculpan la huida y el desamor de William alegando que su esposa no era capaz de dominar su hogar, y todos coinciden en pintarla como poco amable y con escasas prendas personales. Y algo de cierto debe de haber en estos juicios negativos, porque el padre de Ana, que murió en fecha muy próxima al matrimonio de esta, unos meses antes, no la menciona para nada en su testamento (Sordo 1967: 11).

Teniendo en cuenta que se trata de un personaje que ninguno de estos biógrafos llegó a conocer y de quien apenas tenemos información, de sus escritos se desprende un desprecio difícilmente justificable por mucho que comprendamos el intento por favorecer (si es que fuera necesario) la imagen del poeta.

Si bien es cierto que existen ciertas excepciones que reconocen que la situación –no ya solo el matrimonio forzado, sino la posterior marcha del marido a la ciudad poco tiempo después– no debió de ser fácil para Hathaway (Echegaray, por ejemplo,

menciona que “esta *inconstancia*¹² de los sentimientos masculinos –de los sentimientos del poeta cuando menos– debió de ser funesta para Ana Hathaway” [1933: 8]) en general son pocos los que van más allá, limitándose a hablar de una separación más o menos forzosa. Como explica Germain Greer en *Shakespeare's Wife* (2007), donde de forma imaginativa trata de hacer justicia al personaje de Hathaway, existe una idea prácticamente inconsciente extendida entre la crítica según la cual para que un genio pueda desarrollar todo su potencial este debe desentenderse de su mujer. Y, en todo caso, parece que Shakespeare le envió dinero durante sus años de ausencia y volvió con ella al final de sus días, así que quizá, a pesar de todo, la amaba...

Volviendo a nuestro texto: aunque, como hemos visto, dejándose llevar por una sociedad machista que tiende a poner a la mujer en el punto de mira ante este tipo de situaciones así como por sus intereses personales, al principio percibe a su cuñada como una enemiga, la Mujer termina por admitir que esta fue más bien una víctima de William:

Luego, con el tiempo, supe que no, que había sido el muchachito quien había tumbado a la solterona para hacerse con la herencia ya que, en aquella época, a nuestro padre no le iban nada bien los negocios... (27).

Aunque la idea de que Shakespeare estaba obsesionado con el dinero ha sido parcialmente desestimada por investigaciones recientes (Honan 1998: 204), en este caso nos encontramos con un personaje inspirado en el Shakespeare de Samuel Schoenbaum, que es capaz de tomar las decisiones más importantes de su vida por razones económicas: si uno de los dos hermanos realmente amaba el teatro esa era la Mujer; a William también le gustaba, claro, pero desde que siendo aún pequeños se escapaban para asistir a las representaciones de los actores que acudían al pueblo, él no perdía la ocasión de preguntarles si se ganaban bien la vida con su oficio.

A través de los comentarios y las descripciones de la mujer, conocemos a un William Shakespeare al que, de alguna manera, le preocupa más ser reconocido como escritor, con todo lo que ello conlleva tanto social como económicamente, que la literatura en sí. La Mujer, que no puede acceder a ese tipo de reconocimiento, por el

¹² La cursiva es mía. Me parece sintomático el hecho de que, si bien a continuación se trata de especificar refiriéndose únicamente a Shakespeare, se justifique la falta de compromiso masculina de una forma esencialista.

contrario, trata de acercar su experiencia vital lo más posible a la de sus personajes, y defiende las historias que crea ante aquellos que las consideran poco apropiadas por cuestiones de decoro: “A la mierda con todas las reglas de su arte académico y amanerado. ¡El teatro no es eso! El teatro no es más que lo que nos sale del coño, aquello que alimenta nuestros sueños... (45). Se trata, quizá, de una división de lo masculino racional frente a lo femenino pasional algo tradicional. Sin embargo, no podemos perder de vista el hecho de que hablamos de una mujer que no solo ha escrito algunas de las obras teatrales más complejas de la historia de la literatura sino que es capaz de reflexionar sobre la situación de la mujer de la forma en que lo hace a través de este monólogo; en su caso encontramos, por tanto, un equilibrio perfecto entre lo intelectual y lo emocional.

Sin embargo, no serán estas diferencias en relación al teatro, ni tan siquiera la ventajosa posición de William respecto de la de la Mujer, lo que desencadena la mala relación entre los hermanos. O al menos no directamente. Será, en todo caso, el sufrimiento por el amor “robado” lo que hace que, finalmente, la Mujer reaccione y se rebele ante Will: “Que Dios no le perdone ni le dé ningún descanso por haberme robado tantas cosas, pero sobre todo por haberme quitado aquella luz... mi luz...” (47). La luz de la que habla la protagonista no es otra que un muchacho al que se refiere como “el Señor de mi Amor” y que evidentemente puede identificarse como el *fair lord* destinatario de la primera parte de los *Sonetos* (1609) shakespearianos. Los problemas comienzan cuando, por miedo a perderle, la Mujer le cuenta al joven que su hermano es el poeta William Shakespeare, quien podría ayudarle a trabajar en el teatro si este deseaba ser actor:

Él ya había oído hablar de Will, claro, porque en aquella época mi hermano se pavoneaba como un cuervo presuntuoso... Ganábamos mucho dinero y Will ahorra e invertía en tierras y propiedades en Stratford. Pero cuando le presenté a mi nuevo amor se transfiguró... Yo lo noté en seguida. Y aunque seguía disimulando su afección por los muchachos, yo lo conocía demasiado bien como para no percibir que mi amor le había atrapado a él también... Me sentí incómoda y celosa, me sentí rabiosa; pero nunca creía que me lo arrebataría. No, eso no; estaba demasiado segura de mí misma, pero me equivoqué. Sí, me equivoqué... Él, Will, me lo quitó; lo arrancó de mi lecho y de mis brazos, me lo sacó de entre las piernas y el corazón para metérselo en el culo... (47).

La pelea entre hermanos terminará con una terrible discusión en la que la Mujer, completamente borracha, se corta los dedos con el cuchillo que, según nos cuenta, iba destinado a hundirse en el corazón de Will. Pese a todo, y aunque ya nada sería como antes, la relación entre ambos perdurará algo más, puesto que existe una dependencia

mutua: si él quiere contar con nuevas obras que presentar bajo su nombre, necesita que ella le cuente nuevas historias; ella, por su parte, “no le hubiese dictado ni una sola palabra más, pero no sabía hacer otra cosa y con estos dedos...” (48).

Pero volvamos un momento a la cita anterior. Pese a la evidente injusticia que supone que sea Will quien reciba toda la gloria y que además haga alarde de un éxito que no le pertenece, lo más doloroso para la Mujer resulta que este, valiéndose precisamente de ese estatus de poder al que ella jamás podrá acceder, consiga también lo único en lo que ella, como mujer heterosexual, se siente con ventaja: el amor de un hombre, también en principio heterosexual. Es por todo esto que decide vengarse con la única arma que tiene en su mano: publicar todos los sonetos que ha ido dedicando al Señor de su Amor, como siempre, con el nombre de su hermano: “Lo hice para que todo Londres supiera que él, William Shakespeare, aunque lo ocultara, también era un bujarrón peor que Marlowe y un fingidor” (47).¹³ El hecho de utilizar la orientación sexual de su hermano en su contra, que en principio dice poco a favor de la Mujer, podría resultar comprensible si tenemos en cuenta no solo las circunstancias sino sobre todo que, en realidad, lo que pretende denunciar no es que su hermano tenga relaciones con otros hombres, sino que sea “un fingidor”. Entendemos que, aunque hay aquí una crítica a la falta de claridad en todos los terrenos, también en el sexual, no es precisamente su orientación lo que realmente está denunciando la Mujer cuando habla de fingir.

Más claro aún queda esto último cuando conocemos la relación de la Mujer con quien fuera su primer gran amor, al que define como “un hombre verdaderamente libre” (29): se trata, precisamente, del ya mencionado Christopher Marlowe. Cuando, en mitad de su monólogo en la taberna, la protagonista enumera las virtudes, tanto literarias como personales, del dramaturgo, se ve obligada a interrumpir su discurso:

¿Qué te ocurre ahora, Shadow? Ya veo que murmuras; no disimules... Puedes mascullar lo que te dé la gana, pero dilo en voz alta, joder; vamos, que te oigan todos... Ten al menos los cojones de hablar claro... Marlowe fue un bujarrón... No

¹³ El hecho de que estos sonetos fueran dirigidos a un joven (al que tradicionalmente se ha identificado con el Mr. W.H. que aparece en la dedicatoria de los mismos y cuya identidad se postulan los condes de Southampton y de Pembroke) abrió entre la crítica el debate sobre la orientación sexual del poeta. Solo tenemos conocimiento de que tuviera relaciones sexuales con mujeres, pero es cierto que estos poemas, que entendemos como la obra más personal del autor, demuestran un afecto e incluso un deseo hacia el joven que fácilmente podrían haberse visto traducidos en una relación homosexual.

lo ocultes, vamos, porque él nunca lo ocultó. Marlowe fue un bujarrón tan limpio como sus versos... Y eso aún lo hacía más atractivo (30).

La Mujer se siente fuertemente atraída por él sin importarle su orientación sexual –“eso aún me seducía más y me empujaba a él con más fuerza” (30)–, entre otras cosas porque en cierto modo encarna aquello que ella anhela: es alguien que, pese a su origen humilde, consigue graduarse en Cambridge gracias a su talento, y que además se siente lo suficientemente libre para llevar exactamente el tipo de vida que desea. Por todo esto, traza un plan con el que pretende poder pasar, al menos, una noche de amor con él: se vestirá de paje y se presentará ante su amado como un muchacho desconocido.

Con esta anécdota, recordamos a tantos personajes teatrales femeninos que en algún momento de las obras a las que pertenecen se disfrazan de hombre para tener acceso a algo que como mujeres les resultaría mucho más complicado, si no imposible lograr: Julia, Porcia, Rosalinda, Viola o Imogen, si pensamos únicamente en personajes shakespearianos. Este tipo de papeles, conocidos como *breeches roles* en referencia a los pantalones que en estos casos vestían los personajes femeninos, cobrarían un nuevo interés en Inglaterra con la incorporación de las mujeres a los escenarios, puesto que con este atuendo los espectadores podían intuir de forma más clara la silueta de las actrices. El potencial de estos papeles para subvertir los roles de género al demostrar su performatividad se vería, no obstante, en gran medida empañado por el trasfondo sexista que les acompaña –especialmente si tenemos en cuenta que, como apunta Theresa D. Kemp, generalmente estos personajes terminaban mostrando cuál era su verdadero sexo (a menudo enseñando los pechos) y volviendo a ocupar el puesto que “les correspondía” de acuerdo a su género (2010: 118).

Pese a que todo el mundo en la taberna a la que la Mujer va a buscar a Marlowe nadie parece reconocerla, su plan no sale del todo bien:

Christopher se acercó a mí, me observó con descaro y soltó una carcajada. Nadie entendió por qué se reía de aquella manera. Yo me puse más roja que un tomate ya que, a pesar de mi disfraz, me había descubierto... Me besó tiernamente en una mejilla y me dijo: “Gracias por quererme tanto, pues siempre hay que agradecer cualquier amor sincero; pero lo siento, aunque pareces un paje te falta lo principal, el espadín”... Nos abrazamos y declaramos el engaño. Todos rieron a mi costa, sí, todos rieron; pero no me importó en absoluto porque, en cierto sentido, ya había conseguido lo que buscaba, ser el centro de la atención de Christopher.... No se separó de mí en toda la noche y me trató como a un auténtico amigo (31).

Marlowe la descubre y le deja claro que no está interesado en ella sexualmente, pero a cambio le ofrece algo seguramente aún más valioso para ella: la trata como a su igual. Christopher le propone que escriba una obra en la que, como ella había hecho, una mujer se traviste para conseguir a un hombre: “escribe esta comedia y tendrás éxito” (32); y no solo concibe con naturalidad que sea una mujer quien lo haga, sino que la relación de camaradería continúa y se proponen escribir una tragedia a cuatro manos. Pero entonces Marlowe muere en una pelea –“Pero la muerte que le arrancó de entre nosotros con solo veintinueve años, le coronó también de flores... Flores y vino para los muertos.... “(33)– y la Mujer, que quizá había atisbado por fin una existencia en la que no dependiera directamente de su hermano, tiene que seguir “viviendo y bebiendo para soportar este desfile de crímenes y muertos que es Inglaterra” (33), ahora sufriendo también el dolor por la primera pérdida importante de su vida. La segunda, aunque bien distinta, fue la del Señor de su Amor. Y la última...

Si en los primeros 126 sonetos Shakespeare se dirigía al joven conocido como *fair lord*, los siguientes los dedicaba a una mujer que pasaría a la posteridad como *dark lady* y de la cual únicamente sabemos que su piel, cabello y ojos eran oscuros. Aunque han sido varias las candidatas para ser reconocidas como el personaje real que inspiró los *Sonetos* (Emilia Lanier o Mary Fitton, entre otras), en los últimos años la crítica parece haber apostado –de acuerdo con la reciente teoría del investigador y académico de la *Universidad de Chichester* Duncan Salkeld– por Black Luce, una conocida prostituta del barrio londinense de Clerkenwell. La Mujer, por su parte, describe a la destinataria de sus poemas como “la negra más hermosa que jamás haya conocido Londres” (49), y cuando recuerda su relación con ella utiliza términos que no tienen demasiado que ver con los que empleaba para sus otros dos amores no correspondidos: en este caso habla de canciones, de risas, de pasión y, sobre todo, de alguien que, por primera vez, la encuentra bella y la escucha no solo con respeto como ya hacía Marlowe sino también con admiración. Sin embargo, ahora es la Mujer la que, en sus propias palabras, “no podía corresponderle; lo intentaba, pero no podía” (49). Ahora que es ella la que se encuentra en el lugar que había ocupado antes Marlowe, se sincera y le cuenta a la Dama Oscura cómo se vistió de paje para conquistar al escritor. Las dos se ríen, pero de nuevo la tragedia:

Intentaron violarla entre cinco bastardos sedientos de sus carnes, pero ella se negó... Les plantó cara y la mataron... Sí; le cortaron los pezones, le abrieron el corazón y luego la arrojaron al río... La encontraron flotando sobre el Támesis como una orquídea negra... (50).

En su caso, la violencia ejercida desde el heteropatriarcado resulta mucho más radical que la que sufre la protagonista, puesto que a su condición de mujer de clase baja se suman su raza, su profesión (si entendemos que se trata de una prostituta, aunque esto no queda claro en el texto) y, quizá, su orientación sexual. La imagen de su cuerpo flotando en el agua inevitablemente nos lleva de nuevo a Ofelia, a lo que contribuye la Mujer al imaginarla rodeada de flores y con el alma bailándole al despertar al ritmo de una de sus canciones favoritas: “Mañana es la fiesta / de san Valentín; / al toque del alba / vendré por aquí” (50). Se trata, concretamente, de los cuatro primeros versos de una balada que canta Ofelia en *Hamlet* IV.v y que habla, en resumen, de cómo los hombres aprovecharán cualquier oportunidad de acostarse con una mujer pero rechazarán casarse con ellas una vez estas hayan dejado de ser vírgenes.

Y, por última vez, “flores... flores y vino para los muertos” (51), y también para las muertas y para quienes están a punto de morir:

Los que van a morir os saludan [...] Porque todos, todos, están muertos, incluso él, el ingrato de Will, a quien yo inculqué el amor al teatro y el sueño de las flores... Todo se lo enseñé a mi hermano y ahora él también ha muerto y lo siento... Lo siento a pesar mío porque le quise; sí, le quise de verdad... Lo he sabido por unos actores que esta mañana marchaban hacia Startford... Los actores están locos, todos locos, aunque gracias a su locura yo aún vivo y seguiré viviendo bajo la impostura del nombre de William Shakespeare porque cuando se juegue una de sus escenas, se jugará conmigo... (51).

Frente a la muerte física de la Judith de Woolf, la Mujer experimenta una muerte simbólica: ahora que ya ha perdido casi todo lo que le importaba (su amor, su hermano y, con él, la posibilidad de seguir vendiendo sus obras) parece que el alcohol y recordar su historia una y otra vez son su único consuelo. Existe en sus palabras el resquemor amargo de quien ha vivido mucho pero siente que la vida no ha sido justa con ella; esa sensación de desilusión que Simone de Beauvoir resumía con la frase “*j’ai été flouée*” (“me han estafado”). Sin embargo, también deja lugar a la esperanza: primero para ella, que seguirá encontrándose en sueños

con Titania y tía Margaret... Con Falstaff y Ricardo y Lady Ana... Y con Marlowe y el Señor de mi Amor y la brillante Negra que se llevó la mar... Y con Willy... Sí, con Willy también [...] Nadie puede arrancarme mis sueños... Y mientras sueño, vivo, porque soy mi sueño... Vosotros en cabio, aunque gritéis, estáis muertos... (53).

Para ella que, al menos, cuenta con una mente más libre que la de muchos otros que han contado con una libertad real que no han sido capaces de aprovechar; para ella cuya voz, además, será siempre recordada aunque nadie sepa quién es. Pero también para las que vendrán. *Shakespeare (la mujer silenciada)* resulta una estupenda muestra de literatura feminista puesto que no solo denuncia las injusticias vividas por las mujeres a causa de las imposiciones de género perpetuadas por la sociedad patriarcal, sino que además asume que ya en la Inglaterra del siglo XVI-XVII pudieron existir mujeres que, como la protagonista de la obra, eran capaces de expresar “su particular grito de libertad” (Marcillas 2008: 4):

Reíos... No me importa que os ríais de mí... [...] Pero sé que algún día, dentro de dos o trescientos años, las mujeres ya no habrán de ocultarse más y se mostrarán abiertamente como lo que sean, poetisas o putas, brujas o negras... Sí, reíos; seguid riendo... (52).

V. Conclusiones

La de Judith no deja de ser la “historia de un fracaso previsible y previsto por la historia y en la historia de las mujeres” (Rampello 2009: 78), que tantas veces se repetirá en el terreno de lo literario y en tantos otros. Como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, si tenemos en cuenta el papel de las mujeres en la Inglaterra isabelina en la que habría vivido esta hermana de Shakespeare, las posibilidades de que esta hubiera podido desarrollar una carrera como escritora eran, si no nulas como creía Woolf, desde luego francamente escasas.

Pero a través del mito de Judith Shakespeare hemos podido comprobar también que, aunque con los matices propios de cada época, muchas de las vivencias de este personaje en relación al desarrollo de sus inquietudes literarias han sido y son compartidas por muchas otras mujeres que, aun hoy en día, desean dedicar su vida profesional a la escritura o, por extensión, a cualquier tipo de trabajo que requiera un importante esfuerzo intelectual (disminuyendo así el tiempo disponible para las labores consideradas tradicionalmente femeninas) y que típicamente haya sido copado por varones. Si no conocemos un equivalente femenino a Shakespeare la razón, desde luego, no tiene ninguna relación con las capacidades de las mujeres como creadoras sino que, como de forma clara y concisa resume Ángeles Caso en *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras* (2005):

Evidentemente, la única razón por la cual la presencia de las mujeres en cualquiera de los campos de la creación ha sido muchísimo menor que la de los hombres es la misma por la cual la presencia de las mujeres ha sido muchísimo menor que la de los hombres en cualquier otra actividad pública, prestigiosa y capaz de proporcionar dinero: la opresión masculina (citado en Cabré 2013: 208).

El monólogo teatral *Shakespeare (la mujer silenciada)* nos ha permitido imaginar cuáles son los sentimientos de aquellas a las que representa Judith, y conocer sus propias reflexiones al respecto; aunque se trate, evidentemente, de un trabajo de ficción, la recuperación del personaje a comienzos del siglo XXI demuestra la vigencia de las ideas que planteaba Virginia Woolf a comienzos del siglo pasado.

Woolf concluía *Una habitación propia* vaticinando el (re)nacimiento de una Judith no ya simbólica, sino real, en un periodo de cien años:

Yo creo que esta poetisa que jamás escribió una palabra y se halla enterrada en esta encrucijada vive todavía. Vive en vosotras y en mí [...], porque los grandes poetas no mueren; son presencias continuas; sólo necesitan la oportunidad de andar entre nosotros hechos carne. [...] En cuanto a que venga si nosotras no nos preparamos, no nos esforzamos, si no estamos decididas a que, cuando haya vuelto a nacer, pueda vivir y escribir su poesía, esto no lo podemos esperar, porque es imposible. Pero yo sostengo que vendrá si trabajamos por ella, y que hacer este trabajo, aun en la pobreza y la oscuridad, merece la pena (Woolf 2005: 189).

Ahora que falta poco para que este periodo se cumpla, y gracias a los logros de la lucha feminista, que siguen calando poco a poco en la mayoría de los ámbitos de la sociedad, nos encontramos, efectivamente, bastante más cerca de conseguir para ella el mundo que necesitará para que pueda explotar su talento. Todavía, sin embargo, deberá hacer frente a algunos obstáculos que sus colegas varones no encontrarán en el camino. Es nuestro deber (el de todas y todos) seguir trabajando de forma conjunta para recibir a la Judith que está por venir.

VI. Referencias bibliográficas

ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ALCALÁ–GALIANO, A. (1916): *Shakespeare. El hombre y el artista*. Madrid: Rivadeneyra.

BEAUVOIR, S. DE (1968). *El segundo sexo* (P. Palant, trad.). Buenos Aires: Siglo veinte. (Obra original publicada en 1949).

BOYCE, C. (1990). *Shakespeare A to Z*. New York: Roundtable Press.

BRYSON, B. (2009). *Shakespeare. The Illustrated Edition*. London: Harper Collins.

CABRÉ, M. A. (2013). *Leer y escribir en femenino*. España: Aresta.

CITRON, M. J. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press.

CUENCA, I., B. OZIEBLO & J. A. PERLES. "Preludio. El espacio escénico de la mujer: Teoría y práctica". En M.D. Narbona–Carrión & B. Ozieblo (Eds.), *Otros escenarios: La aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano*. Barcelona: Icaria.

DEMERS, P. (2005). *Women's Writing in English: Early Modern England*. Toronto: University of Toronto Press.

DÍAZ–DIOCARETZ, M. & I. M. ZAVALA (Coords.) (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol I. Teoría feminista: discursos y diferencia. Barcelona: Anthropos.

ECHEGARAY, L. J. (1933). *Shakespeare*. Barcelona: Hymosa

EZELL, M. J. M. (1990). "The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature". *New Literary History*, Vol. 21, nº 3, 579–592.

- GENTRY, D. S. (2006). *The Art of Dying: Suicide in the Works of Kate Chopin and Sylvia Plath*. New York: Peter Lang Publishing.
- FERGUSON, M. W. (1998). "Renaissance concepts of the 'Women Writer'". En H. Wilcox (Ed.), *Women and Literature in Britain, 1500–1700*. Cambridge: Cambridge University Press, 143–169.
- FREIXAS, L. (2015). *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*. Barcelona: Aresta.
- GARCÍA, N. (2008). "Las voces del humanismo y la educación de la mujer en el Renacimiento: entre el pro-feminismo y la misoginia". En A. Ortiz de Zárate y M. Arriada (Eds.), *Feminismos e interculturalidad*. Sevilla: ArCiBel, 145–158.
- GUERRA, L. (1995). *La mujer fragmentada: Historias de un signo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- GILBERT, S. & S. GUBAR (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. (C. Martínez, trad.). Madrid: Universitat de València e Instituto de la Mujer. (Obra original publicada en 1979).
- GOLDMAN, J. (2006). *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GREER, G. (2007). *Shakespeare's Wife*. London: Bloomsbury.
- GWALTNEY, D. (1995). *Shakespeare's Sister*. Virginia: Hampton Roads Publishing Company.
- HONAN, P. (1998). *Shakespeare: A Life*. Oxford: Oxford University Press.
- HULL, S. W. (2000). *Women According to Men: The World of Tudor–Stuart Women*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- JOYCE, J. (1984). *Ulises* (Vol. I) (José María Valverde, trad.). Barcelona: Lumen. (Obra original publicada en 1922).

- KEMP, T. D. (2010). *Women in the Age of Shakespeare*. Santa Barbara: ABC–CLIO.
- KNOX, J. (1994). *John Knox: On Rebellion*, R. A. Mason (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- LAVRIN, A. (2003). “La literatura testimonial en Latinoamérica como experiencia de mujeres”. En J. Hidalgo (Ed.), *Actas del 51º Congreso Internacional de Americanistas*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- MAGUIRE, L. & E. SMITH (2013). *30 Great Myths about Shakespeare*. Oxford: Wiley–Blackwell.
- MARCILLAS, I. (2006). “L’imaginari femení en el teatre de Manuel Molins”. Ponencia presentada en el I Simposi Internacional d’Arts Escèniques: El Teatre de Manuel Molins, 9–11 novembre 2006. Disponible en:
<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4344/3/ImaginariFemen%C3%ADManuelMolins.Rua.pdf>
- MARQUETTE, K. (2011). *Shakespeare's Sister*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- MARTIN, R. (Ed.) (2014). *Women Writers in Renaissance England. An Annotated Anthology*. Londres & NY: Longman.
- MOI, T. (2008). “I am not a woman writer”. *About Women, Literature and Feminist Theory Today. Feminist Theory* 9 (3), 259–71.
- MOLINS, M. (2000). *Shakespeare (la mujer silenciada)*. Guipúzcoa: breveSkene.
- MOREIRA, H. (2011). *Mujeres sin marido: ficción, género y cultura*. Montevideo: Trilce.
- NEWMAN, H. (1996). *Virginia Woolf and Mrs. Brown: Towards a Realism of Uncertainty*. NY & Londres: Garland.

- POGUE, K. (2008). *Shakespeare's Family*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- RAMÍREZ, H. (2013). *Shakespeare tuvo una hermana*. Disponible en:
< <https://www.youtube.com/watch?v=9XsT1Qm5Vg4> >
- RAMPELLO, L. (2009). *Virginia Woolf: La vida en la escritura*. Madrid: Narcea Ediciones.
- RICHARD, N. (1994). “¿Tiene sexo la escritura?”. *Debate Feminista*, 9, 127- 139.
- SÁNCHEZ, B. (2009). *Literatura y feminismo: una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*. Sevilla: ArCiBel.
- SALOMONE, A. (2006). “Virginia Woolf en los Testimonios de Victoria Ocampo: Tensiones entre feminismo y colonialismo”. *Revista chilena de literatura*, (69), 69–87. Disponible en:
<http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071822952006000200004&script=sci_artt_ext#8>
- SCHOENBAUM, S. (1987). *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*. Oxford: Oxford University Press.
- SEGARRA, M. & A. CARABÍ (Eds.) (2000). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.
- SHAPIRO, J. (2007). *1599: un año en la vida de William Shakespeare*. Madrid: Siruela.
- SHAKESPEARE, W. (2007). *Hamlet*. (A. L. Pujante, trad.). Madrid: Espasa.
- SORDO, E. (1961). *Shakespeare. Su vida y sus obras*. Barcelona: De Gassó Hnos.
- TAILLEFER, L. (2008). *Orígenes del feminismo: Textos ingleses de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Narcea.

WELLS, S. (2007). *Is It True What They Say About Shakespeare?* Ebrington, Gloucestershire: Long Barn Books.

WILCOX, H. (Ed.) (1998). *Women and Literature in Britain, 1500–1700*. Cambridge: Cambridge University Press.

WOOLF, V. (2005). *Una habitación propia* (L. Pujol, trad.). Barcelona: Seix Barral (Obra original publicada en 1929).