

## LA IDEOLOGÍA DE LA FEMINIDAD EN LAS OBRAS HISTÓRICAS DE SHAKESPEARE

*Pilar Hidalgo*  
*Universidad de Málaga*

The new Renaissance discourses which, beginning in the early 1980s, have dominated Shakespeare studies in the last decade, privilege questions of power and gender relations in the Shakespearean text. With some exceptions, gender has been absent from discussions of the history plays, where the emphasis on patrilineal descent, dynastic legitimacy and raw power appears to marginalize women. But the construction of masculinity in the histories is bound up with an ideology of femininity which sustains but also potentially threatens those male bonds essential in the struggle for power. Just as significant as the surface role of women in the *Henriad* are the underlying assumptions about the power of women to endanger male achievements (i.e., English conquests in France) or undermine male self-esteem (witness the subtext of sexual humiliation in *Henry V*).

*But let us make no bones about it: in the  
end femininity is not —and ought never to  
become— a feminist question.*  
*Toril Moi*

### **1. *Our strong possession and our right for us:* Los nuevos discursos sobre el Renacimiento inglés**

En la escena primera del acto primero de *King John*, el rey defiende su derecho al trono inglés frente al pretendiente Arthur Plantagenet (hijo de su hermano Geoffrey) con la frase citada más arriba y que recibe esta interesante respuesta de la madre del rey:

Your strong possession much more than your right,  
 Or else it must go wrong with you and me:  
 So much my conscience whispers in your ear,  
 Which none but heaven, and you, and I, shall hear.  
 (I. i. 40-3)<sup>1</sup>

La contraposición entre *possession*, el ejercicio del poder, y *right*, la legitimidad dinástica, con la que se abre *King John* tiene un eco curioso en la crítica contemporánea de las obras históricas de Shakespeare. Aun a riesgo de simplificar, se podría decir que la crítica ahora denominada humanista, cuyo máximo representante es E. M. W. Tillyard, lee las dos tetralogías que Shakespeare dedicó a la historia de la Inglaterra del siglo XV como un esfuerzo unitario en el que la deposición y asesinato de Ricardo II inicia una secuencia trágica de crimen y expiación que sólo se resuelve con el triunfo de Richmond sobre Ricardo III y la instauración de los Tudores. A pesar de la acumulación de crímenes, crueldades y perjurios, la intención última del ciclo sería providencialista y estaría en consonancia con los intereses políticos de la dinastía reinante. Desde una perspectiva hostil, Leonard Tennenhouse resume así las líneas interpretativas hasta hace poco dominantes:

For over fifty years these plays have been read in one of three ways: as overtly political texts which one can interpret by reference to the historical source material; as dramatic entertainments to be classed as an aesthetic genre comparable with comedy, tragedy or romance; or as part of a process of Shakespeare's personal development which accompanied his youthful comedies and preceded the grand metaphysical tragedies and the mature vision of his lyric romances. (1986, 2)

La historización y politización que han caracterizado los estudios shakespearianos (y en general renacentistas) en la década de los ochenta, aunque obviamente no ha estado limitada a las piezas históricas, ha valorizado las estrategias retóricas que el poder asume en el teatro isabelino y el uso mismo del teatro como instrumento simultáneamente de la

<sup>1</sup> Todas las citas de las obras de Shakespeare son a "The Arden Shakespeare". 1,2,3 *Henry VI* (Ed. Andrew S. Cairncross), *Richard III* (Ed. Antony Hammond), *Richard II* (Ed. Peter Ure), 1,2 *Henry IV* (Ed. A.R.Humphreys), *Henry V* (Ed. J.H. Walter), *King John* (Ed. E.A.J. Honigmann).

exhibición del poder y de contención de posibles (o más bien imposibles) desafíos. Siguiendo a Walter Cohen, situó el comienzo de esta etapa en 1980, año en que se publicaron los que él llama “volúmenes inaugurales” de las dos escuelas críticas que más han incidido en esta politización: *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, ensayos compilados por Carolyn Lenz, Gayle Greene y Carol Thomas Neely (1980), y el libro de Stephen Greenblatt *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (1980). Aunque, desde una perspectiva europea, el conflicto entre nuevo historicismo y feminismo tiene bastante que ver con la competitividad profesional de las universidades de élite norteamericanas, no por ello deja de poseer interés para los estudios shakespeareanos en general. En su trabajo ya citado, Cohen matizaba su presentación crítica del nuevo historicismo con la afirmación de que “no other group of male Shakespeareans has taken problems of gender as seriously or produced work with as great a potential utility for feminism”. (1987, 37)

Que esta utilidad en potencia de que habla Cohen no ha resultado tan fácil de llevar a la práctica se hace evidente de un repaso a la bibliografía sobre el tema. En un comentario acerca del congreso de la “Shakespeare Association” celebrado en Boston en 1982, Lynda E. Boose señala la reproducción de la vieja división entre esferas masculinas y femeninas:

What feminist scholars did *not* want to happen, however, is exactly what there is by now reason to fear is subtly happening: that the putative “microcosm” of marriage, family and gender relations...be tacitly turned into an academic ghetto, a “little world of woman” where feminist issues could be progressively contained and re-marginalized while male scholarship returned under the name of new methodologies to its old study of power and court politics and effectively reconstructed a 1980s version of the Elizabethan World Picture that Renaissance scholars had, but a few years earlier, set out to deconstruct. (1987, 727)

La excesiva atención que el nuevo historicismo presta al poder masculino encarnado en la figura y la corte de Jacobo I es una crítica que se hace con frecuencia, y no sólo desde una perspectiva feminista. Carol Thomas Neely destaca como prácticas características de los neohistoricistas la puesta en discurso de textos marginales, práctica que contribuye de forma perversa a borrar las cuestiones de género: “These ‘new’ texts do not much concern themselves with women, sexuality, gender relations,

marriage and the family, and when they do, their concern is to master women". (1988, 8) Y esta devaluación o supresión de lo femenino se extiende también al estudio de las piezas de Shakespeare: "Cordelia virtually disappears from discussions of *King Lear*, and Francis acquires more prominence than Mistress Quickly in *1 Henry IV*". (1988, 8). En un extenso y revelador análisis de las premisas del nuevo historicismo, Carolyn Porter pasa por alto la elisión de las cuestiones de género o la virtual desaparición de los personajes femeninos de los estudios de obras concretas para centrarse en dos aspectos de la práctica neohistoricista: la metodología por un lado, y la conceptualización del poder por otro, esta última, como señala Porter, de indudable alcance político.

Porter toma como objeto principal de su análisis las dos versiones del trabajo de Greenblatt "Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion". En la primera versión, publicada en 1981 en *Glyph*, Greenblatt parte de la historia de Menocchio comentada por Carlo Ginzburg en *The Cheese and the Worms*. Para Ginzburg, la heterodoxia religiosa de Menocchio, que le llevaría a morir en la hoguera, revelaba la existencia de una cultura campesina radicalmente materialista en la Europa del siglo XVI. Para Greenblatt, sin embargo, es más probable que el lector renacentista encontrara nociones subversivas dentro de un texto aparentemente ortodoxo. La cuestión de si la subversión (una subversión intelectual) fue posible en el Renacimiento va a ser central en muchas de las polémicas en torno al nuevo historicismo. En este ensayo, la argumentación de Greenblatt tiende a demostrar que lo que parece subversivo resulta no serlo, y para ello, como advierte Porter, comienza desplazando el lugar de la subversión de la sociedad a los textos del discurso dominante. Así, en la segunda versión del ensayo, incluida en *Political Shakespeare* (Dollimore y Sinfield 1985), la historia de Menocchio desaparece y Greenblatt estudia la paradoja de cómo un texto ortodoxo produce y a la vez contiene la subversión. El texto en cuestión es *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* (1588), de Thomas Harriot. En la descripción que el científico isabelino hace de la primera colonia inglesa en América, especialmente de la relación de los colonos con los indios, Greenblatt disecciona la manera en que el poder produce y contiene la subversión mediante un proceso de poner a prueba (*testing*) una hipótesis subversiva (en este caso la de Maquiavelo sobre el origen de la religión), de registrar (*recording*) las voces o interpretaciones extrañas (aquí las de los indios americanos) y finalmente de explicar (*explaining*)

el valor moral de una forma de poder determinada cuando las circunstancias lo hacen necesario.

La segunda parte del ensayo de Greenblatt y el comentario de Porter son de gran interés para los estudios shakespearianos. Se pasa ahora del *Brief Report* de Harriot a *1 Henry IV*, y el primer objetivo de Greenblatt es identificar en el texto de Shakespeare los tres modos, “testing, recording and explaining” mediante los cuales el poder producía y contenía la subversión en Harriot. Como señala Porter, el método de Greenblatt es analógico; la relación del Príncipe con Falstaff equivaldría a la de Harriot con los indios: “Both Prince Hal and Harriot participate in a recording act which serves the same function —to produce and contain subversion— and which creates the same effect in each text —of ‘yoking the unstable and the inevitable’”. (1988, 762) De este modo, la radicalidad potencial del teatro renacentista deja paso a un teatro que es el lugar de uno de los modos esenciales del poder: “What is excluded is the possibility that literature might well —at least occasionally— act as an oppositional cultural agent in history. It is this kind of possibility that has been foreclosed by the reading of Foucault at work in Greenblatt’s analysis”. (1988, 765)

El *locus classicus* de la conceptualización del poder en Foucault está en el capítulo “Method” de *The History of Sexuality*, y no es difícil detectar la conexión a la que se refiere Porter:

But the word power is apt to lead to a number of misunderstandings- misunderstandings with respect to its nature, its form, and its unity. By power I do not mean “Power” as a group of institutions and mechanisms that ensure the subservience of the citizens of a given state. By power, I do not mean, either, a mode of subjugation that, in contrast to violence, has the form of the rule... The omnipresence of power: not because it has the privilege of consolidating everything under its invincible unity, but because it is produced from one moment to the next, at every point, or rather in every relation from one point to another. Power is everywhere; not because it embraces everything, but because it comes from everywhere. (1976/78, 92-3)

Este concepto del poder se puede prestar a una interpretación esencialista que desemboque en el quietismo político que algunos detectan en el nuevo historicismo y que Cohen atribuye a factores biográficos: la experiencia de la izquierda norteamericana en los últimos veinticinco años (1987, 36).

En cualquier caso, la práctica crítica de Greenblatt y, en un plano secundario, la de otros neohistoricistas, llevan a Porter a la siguiente conclusión: "The analysis they have delivered of how a dominant discourse works to neutralize opposition is certainly critically necessary. But it is not sufficient". (1988, 781)

Porter repite sus argumentos en "History and Literature: 'After the New Historicism'" pero creo que lo indicado más arriba da idea de los puntos en los que el nuevo historicismo difiere de otros enfoques críticos que intervinieron en la politización de los estudios renacentistas en la década de los ochenta. En su ensayo "Rewriting the Renaissance, Rewriting Ourselves", Peter Erickson analiza la tensión entre feministas y neohistoricistas desde una perspectiva algo distinta de la de Porter. Para Erickson el lado menos satisfactorio de la obra de Greenblatt está, no en su apropiación de la teorización del poder de Foucault, sino en la separación rígida entre pasado y presente y el silencio sobre la situación política contemporánea: "Renaissance scholarship involves two historical moments; the past we are studying and the present in which we are writing. Historicism, when fully historicized, implies historical consciousness of our immediate context as well as of the Renaissance; the latter does not reduce to the former but the two are inextricable". (1987, 336)

Desde una perspectiva británica, se advierte cierta irritación ante la tendencia norteamericana a asimilar dentro del nuevo historicismo a corrientes neomarxistas como el materialismo cultural. De hecho, el materialismo cultural comparte con el feminismo el interés por cuestiones políticas actuales pero, igual que el nuevo historicismo, suele eludir el género o, cuando le presta atención, se centra en relaciones homosociales. Jonathan Dollimore sitúa la diferencia central entre ambas escuelas en la capacidad de resistencia frente al poder que cada una percibe (o deja de percibir) en la cultura renacentista: "In fact, the two movements have differed over just this: it is new historicism which has been accused of finding too much containment, while cultural materialism has been accused of finding too much subversion". (1990, 472)

La confusión entre nuevo historicismo y materialismo cultural a que se refiere Dollimore no es un hecho aislado. Carol Thomas Neely ha acuñado el término "cult-historicism" para referirse a ambas escuelas porque, desde una perspectiva feminista, las semejanzas son más significativas que las diferencias (1988, 6). Y en un trabajo confuso en algunos puntos y perspicaz en otros, Edward Pechter enmarca a los

neohistoricistas dentro de la nueva crítica marxista, agrupando a figuras tan dispares como Greenblatt (cuya preeminencia dentro del nuevo historicismo nadie cuestiona), Fredric Jameson, Althusser, Jonathan Goldberg, Catherine Belsey y Jonathan Dollimore, de las que sólo dos (Greenblatt y Goldberg) son neohistoricistas en una definición rigurosa del término, representando además los dos polos del movimiento. El interés del trabajo de Pechter reside en el tipo de preguntas que se hace y en algunas observaciones precisas. Advierte, por ejemplo, que la crítica neohistoricista tiende a eludir los momentos de las obras de Shakespeare en los que la capacidad afectiva está más marcada (la reconciliación entre Lear y Cordelia o la muerte de Cleopatra), y llama la atención sobre un problema metodológico del que el propio Greenblatt se muestra consciente: la negociación del paso del texto social al texto literario. Para Pechter, lo que define al nuevo historicismo es “its detachment from the text” (1987, 298), consecuencia inevitable cuando se considera que el texto está generado por los intereses políticos dominantes en un periodo del pasado lejano. Pero en última instancia la crítica de Pechter es ideológica, como él mismo declara abiertamente; su objeción a la práctica neohistoricista se asienta en la visión del mundo que ésta propone:

They all view history and contemporary political life as determined, wholly or in essence, by struggle, contestation, power relations, *libido dominandi*... I myself do not find it useful to believe that human activity is essentially determined by the will to power, because it is hard to base much of a future on that belief. (1987, 292, 301)

En el trabajo ya citado, Peter Erickson destacaba a Louis Montrose como un nexo posible entre nuevo historicismo y feminismo (1987, 335). El artículo de Montrose “‘Shaping Fantasies’: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture” merece un estudio detallado por lo que tiene de paradigmático y porque, como indica el título, es uno de los pocos análisis neohistoricistas de la primera mitad de los ochenta que se ocupa del género. Frente a la tradición que afirma que Isabel I asistió a la primera representación de *A Midsummer Night's Dream*, Montrose se propone demostrar que la *presencia cultural* de la Reina fue una condición de la posibilidad imaginativa de la pieza shakespeariana. En un gesto característico, Montrose comienza analizando un sueño que Simon Forman recogió en su diario el 23 de enero de 1597. En el sueño de Forman, la

Reina aparece como una anciana vestida de blanco y el paseo del súbdito y la soberana concluye con un juego de palabras inequívocamente sexual. Para Montrose, el subconsciente de Forman revela la contradicción que rige la sociedad isabelina:

With one vital exception all forms of public and domestic authority in Elizabethan England were vested in men: in fathers, husbands, masters, teachers, magistrates, lords. It was inevitable that the rule of a woman would generate peculiar tensions within such a 'patriarchal' society...Bottom's dream, like Forman's, is an experience of fleeting intimacy with a powerful female who is at once lover, mother, and queen. (1983, 64, 65)

La dialéctica entre la imagen pública y la imagen privada del poder y el género, o la anomalía de una mujer en la pirámide de una sociedad patriarcal, aparece en el texto shakespeariano en el relato que hace Theseus de su victoria sobre Hippolyta. Montrose estudia la presencia de las Amazonas en textos isabelinos, desde *The Faerie Queene* hasta los relatos de viajeros, y ve en ella un reconocimiento irónico dentro de una cultura androcéntrica de la dependencia real de los hombres respecto a las mujeres, no sólo en aspectos biológicos como el nacimiento y la crianza, sino en otros de índole cultural e ideológica como la confirmación de la virilidad. Montrose pasa luego a las cuestiones de género reales en *A Midsummer Night's Dream*: el amor de Hermia y Helena por Lysander y Demetrius en detrimento de la amistad entre las dos mujeres, la opresión patriarcal de Egeus y la conspicua ausencia de la madre, característica por lo demás de las comedias. Como apunta Montrose, la única madre biológica de la pieza es la devota ("votaress") de Titania que murió al dar a luz a un varón. La fantasía de partenogénesis masculina implícita en el discurso de Theseus (I. i. 47-51) se corresponde con la descripción que Titania hace de la maternidad de su devota. Puesto que no se puede negar el dato natural de que las mujeres traen al mundo a los hombres, y el dato cultural de que los lazos de afinidad entre los hombres se establecen a través de las mujeres (madres, esposas, hijas), la fantasía autogénica, como la mezcla de atracción y repulsa en la representación de las Amazonas, actúan a modo de compensación por la percepción de la situación de dependencia masculina: "*A Midsummer Night's Dream* dramatizes a set of claims which are repeated throughout Shakespeare's canon: claims for a spiritual kinship among men that is unmediated by women; for the procreative powers of men; and for the autogeny of men". (1983, 72)



Tras un análisis de la imagen pública de Isabel I en momentos significativos de su reinado (la famosa aparición en Tilbury en vísperas de la Invencible, por ejemplo), y de las complicadas relaciones de la Reina con sus súbditos más poderosos, Montrose dirige su atención al momento en *A Midsummer Night's Dream* en que se produce una referencia específica a Isabel en la visión de Oberon en la escena primera del acto segundo. El contraste entre la virginidad de la Reina y la celebración del matrimonio con la que concluye la obra (y que implica el sometimiento de las nuevas esposas a la autoridad del marido) contribuye a la compleja red de resonancias culturales que Montrose desentraña en *A Midsummer Night's Dream* y que queda expuesta en la reflexión final: “*A Midsummer Night's Dream* is, then, in a double sense, a creation of Elizabethan culture: for it also creates the culture by which it is created, shapes the fantasies by which it is shaped, begets that by which it is begotten”. (1983, 86)

A pesar de la brillante disección de la tensión genérica en la Inglaterra isabelina y en *A Midsummer Night's Dream*, el trabajo de Montrose ha recibido críticas de especialistas feministas desde dos frentes: por un lado, debido a la excesiva concentración en el monarca y la corte, y en general en los varones de clase alta (que en otros neohistoricistas se aplica a Jacobo I (Jonathan Goldberg) o a los seis personajes (Tomás Moro, William Tyndale, Sir Thomas Wyatt, Spenser, Marlowe y Shakespeare) objeto del análisis de “self-fashioning” en Greenblatt). Por otro, el que el análisis deje al descubierto estrategias retóricas y teatrales para el sometimiento de las mujeres. En mi opinión, este tipo de críticas responde a un voluntarismo político excesivo; al empeño por encontrar personajes y situaciones subversivos (y subversivos en un sentido grato a determinados parámetros ideológicos actuales) en un contexto histórico y cultural poco propicio para ello. Es éste el momento de centrar el análisis del nuevo historicismo en el creador del término y máximo exponente de la práctica.

Creo que el énfasis en la práctica neohistoricista es apropiado; como señala Greenblatt: “I shall try if not to define the new historicism, at least to situate it as a practice —a practice rather than a doctrine, since as far as I can tell (and I should be the one to know) it's no doctrine at all”. (Greenblatt 1990/1992: 146) Aunque es innegable que la crítica neohistoricista está informada por la actividad teórica de los últimos veinticinco años, Greenblatt marca las distancias frente al marxismo y el posestructuralismo, reconoce la

deuda con Foucault y diversos antropólogos y analistas culturales (especialmente Clifford Geertz) y niega la imputación de que el nuevo historicismo presente los procesos históricos como inevitables: “Indeed if there is any inevitability in the new historicism’s vision of history it is this insistence on agency, for even inaction or extreme marginality is understood to possess meaning and therefore to imply intention... Agency is virtually inescapable”. (1990/92, 164) Greenblatt rechaza de plano la acusación de que, en la lectura del nuevo historicismo, el poder co-opta todos los lugares de resistencia y, refiriéndose a la polémica suscitada por “Invisible Bullets”, reafirma su conclusión de que la estructura formal y la estrategia retórica de *Henry IV* y *Henry V* dificultan el que el público (espectador o lector) se resista ante el triunfo del Príncipe Hal. Es interesante señalar que, desde una perspectiva materialista-feminista, Kathleen McLuskie llegue a una conclusión semejante respecto al final de *King Lear*: “At this point in the play the most stony-hearted feminist could not withhold her pity even though it is called forth at the expense of her resistance to the patriarchal relations which it endorses”. (1985, 102)

Con el estilo inimitable que le caracteriza, y que convierte cualquier intento de sintetizar sus planteamientos en un empeño lleno de frustraciones, Greenblatt rechaza como “vacía e insostenible” la esencia humana que Pechter opone frente a la voluntad de poder que los neohistoricistas detectan, y al mismo tiempo se niega a participar en la ilusión, característica de la izquierda académica, de que la percepción de las múltiples ironías codificadas en las piezas históricas de Shakespeare es inherentemente liberadora: “In general I find dubious the assertion that certain rhetorical features in much-loved literary works constitute authentic acts of political liberation; the fact that this assertion is now heard from the left, where in my college days it was more often heard from the right, does not make it in most instances any less fatuous and presumptuous”. (1990/92, 166)

Aunque Greenblatt no responde al modelo corriente de “especialista en Shakespeare”, y sus trabajos sobre la cultura renacentista demuestran un interés especial por la construcción europea del Nuevo Mundo (legado quizás de su tesis doctoral sobre Sir Walter Raleigh) que se ha acentuado en su libro más reciente, *Marvelous Possessions* (The Wonder of the New World) (Greenblatt 1991/92), ningún estudioso que se asome a las obras históricas de Shakespeare puede pasar por alto las intuiciones de Greenblatt. Bien entendido que no se trata de “lecturas” e “interpretaciones” más o menos novedosas o estrafalarias, sino de la puesta en contacto de elementos

ideológicos de la cultura renacentista en apariencia dispares. Si en “Invisible Bullets” se pasaba del análisis del “testing, recording and explaining” de la hipótesis de Maquiavelo sobre el origen del poder y la función de la religión en el *Brief Report* de Harriot a la presencia de un proceso análogo en la actuación del Príncipe en *Henry IV*, en “Murdering Peasants: Status, Genre, and the Representation of Rebellion”, incluido en *Learning to Curse* (Greenblatt 1990/92: 99-130), el Manual de pintura de Durero es el punto de partida de una exploración que, a través de la *Arcadia* de Sidney y el libro 5 de *The Faerie Queene*, desemboca ya en las últimas páginas del ensayo en la representación de la rebelión de Jack Cade en *2 Henry VI* y, de hecho, en la creación shakespeariana de un nuevo género dramático: la obra histórica.

Que la brillante intervención de Greenblatt en las piezas históricas de Shakespeare borre a las mujeres y el género no es sorprendente si recordamos que algo similar sucede en su tratamiento de *Othello* y *King Lear*, obras que son a primera vista más resistentes a esta clase de eliminación. Se puede argüir, y se ha hecho con bastante frecuencia, que las dos tetralogías son un lugar poco propicio al examen crítico de cuestiones de género. La exclusión de las mujeres de las ocho piezas dramáticas que tratan de los conflictos dinásticos y la guerra con Francia de 1399 a 1485 se ha convertido en un lugar común del que no escapa la crítica feminista. La formulación de Claire McEachern es bastante típica a este respecto: “To identify the place of women in Shakespeare is frequently to describe the controlling artistic and patriarchal forms. Women are celebrated (if domesticated) in comedy; marginalized (if excused) in history; empowered (if destroyed) in tragedy —and are a subversive presence in each mode”. (1988, 287) En la misma línea, Walter Cohen explica la ausencia del género de estudios marxistas recientes sobre las obras históricas porque se trata de piezas en las que las mujeres están relegadas a los márgenes. (1987, 27)

Que las obras históricas de Shakespeare carecen de interés para una crítica feminista y genérica sólo es defendible si se entiende esta práctica, en palabras de McLuskie, como “special pleading on behalf of female characters” (1985, 106). Si los personajes femeninos tienen menos papel dramático que en los ambientes domésticos y familiares de las comedias y tragedias, ello no quiere decir que la construcción patriarcal de la feminidad esté ausente de un mundo dominado por la lucha descarnada por el poder. Si acaso, la falta del argumento del amor romántico heterosexual y de los elementos estetizantes que lo rodean (canciones, danza, disfraz, ritual, equívocos del

lenguaje) deja al descubierto la visión de una masculinidad en oposición radical a la feminidad. Hasta cierto punto (pero sólo hasta cierto punto), los personajes de las dos tetralogías son “hombres sin mujeres” entregados a la tarea masculina de la guerra y la consecución y mantenimiento de la legitimidad dinástica. Pero esta actividad masculina no sólo se apoya en una concepción de lo femenino que excluye a las mujeres de la esfera pública, sino que también está sujeta a brotes recurrentes de inseguridad. Como advierte Sinfield, uno de los pioneros del análisis genérico de *Henry V*: “The most persistent alarm is not that women will intrude upon the state and its wars, but that the men will prove inadequate”. (1992, 130)

Como espero demostrar en las páginas que siguen, las piezas históricas de Shakespeare están informadas por una ideología de la feminidad de gran alcance en el plano político e individual. Si recordamos el análisis del trabajo ya citado de Montrose sobre la dependencia de los hombres respecto a las mujeres, no sólo en el aspecto biológico (nacimiento y primer sustento), sino en la articulación de las relaciones con otros hombres, es evidente que esta dependencia no por suprimida es menos crucial al tratarse de cuestiones dinásticas y de la sucesión nobiliaria y real de padres a hijos. La imposibilidad que existía hasta nuestros días de comprobar la paternidad biológica está en la raíz de buena parte de la legislación sobre el matrimonio y sin duda determina ciertas actitudes patriarcales. Como observa el historiador de la familia inglesa Lawrence Stone:

In the first place, in a society in which birth defined status and in which property and title were transferred from father to children, it was of critical importance that the inheritors should be the genetic offspring of their legal fathers. But as the Roman jurist Gaius observed, ‘maternity is a fact, paternity is a matter of opinion’, which is why there were such constant fears of a wife imposing a bastard upon the family as heir to its property and title. (1990/2, 7)

El interés por preservar la estirpe es un factor poderoso en la ideología de la feminidad de la aristocracia feudal que desempeña un papel dominante en las tetralogías (sobre todo en la primera); simultáneamente, la feminidad sirve de contrapunto a unos valores masculinos identificados con el ideal guerrero. Dicho esto, es obvio que el análisis de la feminidad en los textos shakespearianos exige la opción por un modelo teórico de entre los que operan en la crítica feminista. La versión más extendida, la de la feminidad

como un constructo patriarcal destinado a mantener a las mujeres sometidas, aunque posee el atractivo de lo fácil y obvio, presenta diversos problemas. Como ha observado Sara Mills: “the notion of social construct is so rigid that it does not admit to the possibility of change or resistance, but instead portrays women as passive recipients”. (1992, 273) Mills introduce una corrección importante al señalar que las mujeres también participan en la construcción de la feminidad, y al defender la posibilidad no sólo del cambio, sino también de que la feminidad sea susceptible de interpretaciones distintas en contextos diferentes.

El concepto de feminidad más extendido dentro de la teoría francesa es inevitablemente negativo, dada su dependencia de Lacan y su teorización de la mujer como esencialmente falta o ausencia. Los intentos de hacer de la feminidad constituida en el lenguaje el lugar potencial de la liberación (no sólo de las mujeres) no deben oscurecer el dato esencial de que la feminidad aparece como algo dado e impuesto dentro del Orden Simbólico, y por lo tanto inalterable.

Mills ve una posible salida de la conceptualización rígida de la feminidad en la teoría del discurso de Foucault, de la que diversas feministas se han apropiado, y en la que percibe tres ventajas. En primer lugar, las reglas discursivas incorporan la noción de constreñimiento (*constraint*), pero también la de habilitación (*enablement*), lo cual hace posible la intervención. En segundo lugar, la teoría del discurso permite describir las discontinuidades dentro de la feminidad, y en tercero y decisivo lugar, los conceptos de poder y discurso en Foucault acarrear la noción de *resistencia*. (1992, 277) En palabras de Dorothy Smith:

To explore femininity as discourse means a shift away from viewing it as a normative order, reproduced through socialisation, to which women are somehow subordinated. Rather femininity is addressed as a complex of actual relations vested in texts. (Citada en Mills 1992: 278)

Me parece evidente que un modelo que no teorice la posibilidad del cambio o al menos la resistencia, y no sólo transhistóricamente sino dentro de un mismo periodo, tiene poco que aportar al análisis de los textos literarios, sobre todo cuando los textos presentan un mundo tan complejo e inestable como el de Inglaterra (y Francia) en las dos tetralogías, sin olvidar la presencia inquietante de Gales e Irlanda en los márgenes.

## 2. *Whoever got thee, there thy mother stands:*

### El género y el poder en la primera tetralogía

La escena primera de *1 Henry VI* no sólo introduce dos temas esenciales (la pérdida de las posesiones francesas y las disputas entre los nobles ingleses), sino que presenta en el momento solemne del funeral por Enrique V una jerarquía de valores que se sustenta en la sucesión patrilineal, las virtudes guerreras y el culto a la memoria del héroe. La enumeración que Gloucester hace de las hazañas de su hermano muerto da paso a las imputaciones de Exeter sobre las posibles causas de la temprana desaparición del monarca:

What! Shall we curse the planets of mishap  
That plotted thus our glory's overthrow?  
Or shall we think the subtle-witted French  
Conjurers and sorcerers, that, afraid of him,  
By magic verses have contriv'd his end? (I. i. 23-7)

Es la primera, pero no la última vez, que los enemigos de los ingleses en las dos tetralogías aparecen investidos de características relacionadas con lo femenino y las artes de la hechicería. No menos significativo resulta que la disputa entre Gloucester y Winchester se inicie con la acusación que el Lord Protector del Reino durante la minoría de Enrique VI lanza al obispo en el sentido de que la Iglesia hubiese preferido en lugar de Enrique V a “un príncipe afeminado” a quien hubiera sido fácil dominar. Igual que otras ceremonias de las piezas históricas, ésta se ve interrumpida por la llegada de mensajeros que anuncian derrotas inglesas en Francia acompañadas de la heroicidad de Talbot y la cobardía de Falstaff. Con una notable economía de medios, esta primera escena pone en marcha los mecanismos dramáticos y psicológicos centrales de *1 Henry VI*: el recuerdo del rey desaparecido y las hazañas del héroe vivo, Talbot, amenazados ambos por la figura antipatriarcal de Juana de Arco.

La importancia de tres personajes femeninos en una pieza dominada por la actividad masculina de la nobleza feudal no ha pasado desapercibida. En un breve trabajo de título revelador (“The Domineering Female in *1 Henry VI*”), David M. Bevington sitúa la presentación de los peligros de la supremacía femenina en la tradición de la misoginia medieval y renacentista y de las interpretaciones de las historias de Marte y Venus,

el jardín de Adonis, y Circe. Bevington realza el dato de que Shakespeare amplió y elaboró el tema añadiendo episodios que no estaban en las crónicas, por ejemplo, el encuentro de Talbot y la condesa de Auvergne o la captura de Margarita de Anjou por Suffolk. Si tenemos en cuenta la fecha de publicación, no es extraño que Bevington se mueva todavía en los parámetros tillyardianos y vea en la supremacía (momentánea) de las mujeres en *1 Henry VI* un síntoma más del desorden moral y político que la muerte de Enrique V y las rencillas entre los nobles han introducido en Inglaterra (Bevington 1966). Bevington alude a la riqueza de las alusiones iconográficas en la presentación de las mujeres, un aspecto que Gabriele B. Jackson analiza brillantemente en un trabajo más cercano a nosotros, y no sólo en el tiempo. Jackson sitúa la pieza en el marco de la polémica en torno a la naturaleza de las mujeres, la cual, siguiendo el uso medieval, acudía a los *exempla* de origen clásico y bíblico en defensa de una u otra postura y observa luego que: “Of the women alluded to in *1 Henry VI*, eleven appear as *exempla* in the formal controversy”. (1988, 48)

Aunque reconoce la deuda con el estudio exhaustivo que Linda Woodbridge realizó sobre el tema (Woodbridge 1984), Jackson sostiene que la influencia de la polémica se advierte todavía en obras teatrales escritas en las dos últimas décadas del siglo XVI. Al analizar la iconografía de Juana de Arco en *1 Henry VI* Jackson se centra en las figuras de las Amazonas, de Debora y de Astrea, y en el dato de que Juana se viste de guerrero, como había hecho la reina Isabel I en 1588 con ocasión de la visita a las tropas inglesas en Tilbury en vísperas de la Invencible. Que Juana comparta ciertas referencias iconográficas con la reina es un elemento más en la compleja representación del personaje. Aunque encuentro algunos de los puntos de vista de Jackson discutibles (por ejemplo, la “subversión” que atribuye a Falstaff, que tiene más que ver con el Falstaff de *Henry IV* que con el personaje de *1 Henry VI*), la conclusión a la que llega en su trabajo me parece un punto de partida excelente para el estudio de la ideología de la feminidad en la primera tetralogía:

In my reading of *1 Henry VI*, the disjunctive presentation of Joan that shows her first as numinous, then as practically and subversively powerful, and finally as feminized and demonized is determined by Shakespeare’s progressive exploitation of the varied ideological potential inherent in the topically relevant figure of the virago. Each of her phases reflect differently upon

the chivalric, patriarchal males in the play, especially Talbot, who also have topical references outside the drama. At no stage is the allocation of value clearcut. (1988, 64-5)

Efectivamente, en su primera aparición en I.ii. Juana declara su origen humilde (del que renegará de manera humillante en el acto quinto) y atribuye su misión de salvar a Francia e incluso su belleza física ("I was black and swart before") a la intervención divina. La comparación que el Delfín hace con las Amazonas, con Debora y con Elena, madre del emperador Constantino, dignifican la figura de Juana, a quien Shakespeare asigna aquí la visión profética del final de las victorias inglesas en Francia:

Glory is like a circle in the water,  
Which never ceaseth to enlarge itself  
Till by broad spreading it disperse to nought.  
With Henry's death the English circle ends;  
Dispersed are the glories it included.  
Now am I like that proud insulting ship  
Which Caesar and his fortune bare at once. (I. ii. 133-39)

Esta imagen de Juana comienza a cambiar a partir de su encuentro con el héroe inglés Talbot, quien introduce las insinuaciones de tipo sexual y la acusación de brujería que van a marcar la evolución del personaje (I. iv. 4-7). El papel de Talbot como paradigma de la masculinidad inglesa (el adjetivo tiene tanto peso como el sustantivo) se acentúa con su participación en el episodio de la condesa de Auvergne. Al aceptar la invitación de la dama francesa, Talbot pone el acento en la diferencia sobre la que se apoyan las ideologías de la feminidad y masculinidad:

for when a world of men  
Could not prevail with all their oratory,  
Yet hath a woman's kindness over-rul'd. (II. ii. 48-50)

Aunque la condesa es una de las tres mujeres francesas que ponen en peligro el legado de las conquistas de Enrique V, el episodio se resuelve en tono de comedia. No así la relación con Juana, a la que Talbot identifica constantemente con la brujería y los espíritus infernales: "witch", "sorceress", "hag", etc. En el acto tercero, sin embargo, Juana conserva todavía la dignidad que Shakespeare le había otorgado en su primera aparición,



como creo que se desprende de las palabras con las que intenta persuadir al duque de Borgoña para que abandone la alianza con los ingleses:

Look on thy country, look on fertile France,  
 And see the cities and the towns defac'd  
 By wasting ruin of the cruel foe;  
 As looks the mother on her lowly babe  
 When death doth close his tender dying eyes,  
 See, see the pining malady of France;  
 Behold the wounds, the most unnatural wounds  
 Which thou thyself hast given her woeful breast. (III. iii. 44-51)

Hay que señalar que el uso del dolor maternal como correlativo de los horrores de la guerra no es exclusivo de Juana; en las numerosas profecías de catástrofes bélicas que figuran en las dos tetralogías, el sufrimiento de las esposas y madres aparece repetidas veces como una de las primeras consecuencias de la guerra. Lo que es interesante del parlamento de Juana, además del tono racional y humano que contrasta con las imputaciones de Talbot, es que por primera y única vez en *1 Henry VI* asistimos a una referencia concreta a los efectos de las hazañas inglesas en Francia. La doncella de Orleans desmitifica así el mundo patriarcal y feudal al que temporalmente se ha unido. Es significativo a este respecto el comentario de Juana cuando Lucy enumera de manera grandilocuente los títulos y honores (“Lord of Falconbridge, Knight of the noble Order of Saint George, Great Marshal to Henry the Sixth”, etc.) que Talbot, muerto en combate, había acumulado en vida:

Here is a silly-stately style indeed!  
 The Turk, that two and fifty kingdoms hath,  
 Writes not so tedious a style as this.  
 Him that thou magnifiest with all these titles,  
 Stinking and fly-blown lies here at our feet. (IV. vii. 72-6)

Phyllis Rackin ve en las palabras de Juana un ejemplo más de la oposición francesa (singularmente de las mujeres) al proyecto historiográfico de los ingleses: “Joan’s reductive, nominalistic attack has an obvious appeal for an audience: her vigorous language, tied to the material facts of earth, threatens to topple the imposing formal edifice Lucy has constructed with his tower of names”. (1990/1, 153) Bien es verdad que la victoria retórica de Juana sobre la construcción de la memoria patriarcal es momentánea, y que

en el acto quinto se produce un vuelco en la presentación del personaje. Las acusaciones de brujería, hasta ahora puestas en boca de los ingleses, adquieren realidad en la invocación de Juana a los espíritus infernales. La inspiración divina del acto primero da paso a la relación demoníaca y, abandonada por el Maligno, Juana es hecha prisionera por York.

Como Gabriele Jackson apuntaba en el trabajo ya citado, la demonización de Juana de Arco en el acto quinto va acompañada de su feminización, precedida por la humillante negación de su padre. Inevitablemente el proceso de feminización de la mujer-guerrero que en el primer acto había derrotado al Delfín en combate singular y luchado con el mismo Talbot incide en la diferencia biológica básica entre hombres y mujeres. Aunque Juana ha proclamado siempre su virginidad, el temor a la hoguera la hace decir que está embarazada. El comentario sarcástico de York: "Now heaven forfend! The holy maid with child!" (V. iv. 65) completa la derrota y humillación de Juana, si bien, de acuerdo con la práctica de Shakespeare en las tres primeras piezas de cada una de las tetralogías, se ha introducido ya lo que será tema central en la pieza siguiente, en este caso el desastroso matrimonio de Margarita de Anjou con Enrique VI. Si en las últimas apariciones de Juana se resaltan sus conexiones demoníacas y su fealdad ("See how the ugly witch doth bend her brows,/ As if, with Circe, she would change my shape!", V. iii. 34-5), la entrada de la futura reina de Inglaterra está marcada por el efecto que su belleza produce en Suffolk.

Ya hemos visto cómo la empresa característicamente patriarcal (sustentada en los conceptos de sucesión, patrimonio, honor, valor, y "male bonding") de los ingleses en Francia está amenazada por Juana de Arco y Margarita de Anjou; no es menor la importancia de las mujeres en el establecimiento de lazos entre los hombres. Cuando el joven John Talbot decide luchar (y finalmente morir) junto a su padre, el argumento que emplea aparecerá bajo formas diferentes en las dos tetralogías. Si un hombre (inglés) da muestras de cobardía, está deshonrando a su madre, ya que la cobardía sólo es explicable si el hijo es adulterino. Esta es la respuesta del joven Talbot cuando su padre le pide que se retire de una batalla en la que la derrota inglesa será segura al no haber enviado York y Somerset los refuerzos necesarios por causa de sus rencillas personales:

Is my name Talbot? and am I your son?  
And shall I fly? O, if you love my mother,  
Dishonour not her honourable name,

To make a bastard and a slave of me!  
 The world will say, he is not Talbot's blood  
 That basely fled when noble Talbot stood. (IV. v. 12-17)

Como señalaba Stone, en una sociedad en la que la cuna determina la posición de los individuos, y en la que el nombre familiar acumula el legado material y espiritual de los antepasados (dentro naturalmente de la clase dirigente), la pureza de sangre está en manos de las esposas y es susceptible de alimentar el desasosiego masculino. Es esto algo que subyace en toda la obra de Shakespeare, pero que se hace más evidente en las piezas históricas por el indudable alcance político que en ellas tienen los conceptos de *sucesión*, *estirpe* y *legitimidad*. La cuestión de la legitimidad, que domina las dos tetralogías y *King John* (*Henry VIII* es la única obra histórica de Shakespeare en la que la legitimidad del rey no está cuestionada) se pone en marcha en la última escena del acto segundo de *1 Henry VI* cuando el moribundo Mortimer transmite a su sobrino Ricardo Plantagenet (futuro duque de York) la pretensión histórica de su casa a la corona de Inglaterra como herederos legítimos de Ricardo II. La imagen de sucesión patriarcal del tronco/tallo (*stock/stem*) que reaparece en las tetralogías distrae la atención de un dato crucial: el derecho al trono de la familia Mortimer y su transmisión al duque de York y a sus descendientes (los futuros Eduardo IV, Eduardo V y Ricardo III) se apoya en dos mujeres: la hija del duque de Clarence y la propia madre de York. Aunque Mortimer expone con claridad la línea sucesoria que legitima las aspiraciones de York (II. v. 63-96), esta dependencia material de las mujeres queda suprimida en las continuas intrigas que marcan el reinado de Enrique VI hasta el estallido de la guerra civil en el último acto de *2 Henry VI*. Y en el terreno ideológico, los valores de los guerreros tienen como contrapunto una ideología de la feminidad generalmente implícita que sale a la superficie en momentos significativos.

Que la pérdida de las posesiones francesas conquistadas por Enrique V se atribuye en parte a las mujeres es algo que se hace evidente en la escena primera de *2 Henry VI*. El contrato de matrimonio entre Enrique VI y Margarita consagra la entrega del ducado de Anjou y el condado de Maine al padre de la novia; ésta además no aporta dote alguna. Las acciones heroicas de Enrique V y sus nobles no han servido de nada ante el deseo que Suffolk ha provocado en el joven monarca con sus alabanzas de la belleza de Margarita. En un intenso parlamento, (I. i. 77-81, 94-102) Gloucester define

los efectos perniciosos desde el punto de vista inglés de esta unión, y tras referirse al valor y al esfuerzo del rey muerto y de la aristocracia, sitúa en primer plano la eliminación del registro histórico y la memoria de las naciones del recuerdo de las hazañas inglesas en Francia, enlazando así sutilmente con las líneas memorables de Juana de Arco en *1 Henry VI* (I. ii. 133-39) que ya he citado más arriba. No es extraño que York se refiera a Margarita de Anjou como “England’s dear-bought queen” (I. i. 253) y que la pobreza de la reina sea un estribillo que se deja oír a lo largo de toda la primera tetralogía.

Del mismo modo que Margarita de Anjou ocasiona pérdidas a los ingleses en Francia, en la escena que sigue otra mujer pone en peligro al mismo Lord Protector. Eleanor, duquesa de Gloucester, ambiciona para su marido el trono de Inglaterra e, igual que Juana en la pieza anterior, recurre a la brujería para conseguir sus propósitos. Se va estableciendo así un patrón de argucias femeninas (la belleza en Margarita, las artes mágicas en Juana y Eleanor) que socava la autoridad patriarcal. Eleanor expresa el deseo (siempre fatal en una mujer en Shakespeare) de ser hombre para poder así hacerse con la corona, y aunque la escena de despedida de los esposos, una vez que se descubre la conspiración y la duquesa parte al destierro, resulta conmovedora, no cabe duda de que Eleanor ha puesto en marcha el mecanismo que desembocará en el asesinato de su marido.

El papel que Eleanor desempeña en la caída en desgracia de Gloucester palidece en comparación con la actuación de la reina en *2 Henry VI* y en la pieza siguiente. Hay que resaltar desde el principio que la presentación de Margarita de Anjou en la segunda y tercera parte de *Henry VI* es uno de los logros dramáticos del primer Shakespeare. La evolución psicológica de la joven desposada pasa por su enemistad hacia Eleanor, su pasión por Suffolk (que Shakespeare exagera considerablemente partiendo de una breve alusión en las crónicas) y el predominio creciente en la corte inglesa debido a la debilidad y espíritu piadoso de su marido. Sin duda la pretensión a la corona de York no debe nada a la presencia de Margarita, puesto que las raíces se remontan a los sucesos del reinado de Ricardo II, pero es innegable que la intriga amorosa con Suffolk debilita la posición del rey, y por implicación la de su heredero, en un mundo en el que la inquietud masculina ante la incertidumbre de la paternidad sale a la superficie en los momentos más inesperados. Así ocurre, por ejemplo, en la disputa verbal entre Suffolk y Warwick, que se inicia cuando el primero acusa al segundo de ser producto del adulterio de su madre con un plebeyo y Warwick responde en términos parecidos (III. ii. 211-14, 221-2).

En *2 Henry VI* Margarita no es todavía la mujer enérgica y en ocasiones cruel que de hecho dirige las fuerzas de la casa de Lancaster en la lucha contra York en *3 Henry VI*; sin embargo, su participación en las intrigas de la corte es ya decisiva y contrasta con la pasividad del rey. Podía hablarse de una masculinización de Margarita de Anjou y de una feminización de Enrique VI; el monarca, por ejemplo, se desmaya al descubrirse el asesinato de Gloucester, del que la reina ha sido cómplice. Con todo, la reina aparece a veces en situaciones característicamente femeninas, como es el caso del largo parlamento en el acto tercero en el que se queja de la frialdad del rey, quien sospecha que su esposa ha tenido que ver con la muerte del Lord Protector. Las líneas que Shakespeare pone en boca de Margarita inciden en el tema de la mujer que abandona su propio hogar para unirse al esposo en tierra extranjera (tema que, por cierto, Shakespeare volverá a tocar en la presentación mucho más favorable de otra reina extranjera en Inglaterra: Catalina de Aragón en *Henry VIII*). Lo que resulta curioso en el discurso de Margarita es la referencia final a Dido, una figura de mujer que aparece en los márgenes de varias obras shakespearianas y que es la encarnación de la mujer traicionada, si bien la comparación no es del todo favorable para Margarita, ya que la mención de Suffolk sitúa en primer plano la cuestión de la probable infidelidad:

How often have I tempted Suffolk's tongue—  
 The agent of thy foul inconstancy—  
 To sit and witch me, as Ascanius did  
 When he to madding Dido would unfold  
 His father's acts, commenc'd in burning Troy?  
 Am I not witch'd like her? thou false like him? (III. ii. 113-18)

Que una mujer adopte rasgos de conducta considerados masculinos no altera el sustrato ideológico de la feminidad y la masculinidad. La reina llama a Suffolk “coward woman and soft-hearted wretch” (III. ii. 306) cuando éste acepta el destierro que le ha impuesto el rey; en el acto primero la duquesa de Gloucester se refiere a la corte como el lugar en el que “most master wear no breeches” (I. iii. 146). Como suele suceder en las oposiciones binarias, los intentos de subvertirlas que privilegian un polo frente a otro no hacen sino confirmarlas. En *2 Henry VI* incluso el episodio de la rebelión de Jack Cade (un ensayo grotesco, con ciertos matices genuinamente subversivos, de la rebelión de York) plantea cuestiones de género. Cade apoya sus pretensiones al trono en una supuesta descendencia de Eduardo III

por la línea femenina. Y Clifford apela al principio patriarcal de sucesión cuando intenta persuadir a los seguidores de Cade para que se pasen a las filas del rey: "Is Cade the son of Henry the Fifth,/ That thus you do exclaim you'll go with him?" (IV. viii. 34-5)

Si seguimos a Greenblatt y vemos en la confrontación entre Jack Cade y Alexander Iden en el jardín de este último en Kent el paso de unas relaciones sociales basadas en la cuna (características de los intereses de Sidney y Spenser) a otras cimentadas en la propiedad (Greenblatt 1990/92: 124-26), no hay duda de que el papel de la mujer sigue siendo primordial como transmisora de padre a hijo. Pero el episodio en el jardín de Iden, aunque apunta hacia el futuro, es todavía marginal en el universo de la primera tetralogía. La violencia fratricida que la memoria de Enrique V y la presencia del Lord Protector habían logrado contener, se desborda ahora y culmina en la orgía de sangre de *3 Henry VI*.

El primer intento de poner fin a la guerra en *3 Henry VI* se asemeja irónicamente al que se llevará a cabo en el acto quinto de *Henry V*: el rey nombra sucesor a York y deshereda así a su hijo el príncipe Eduardo. La reacción de los nobles que combaten junto a la casa de Lancaster resalta la falta de entereza viril que caracteriza a Enrique VI: "faint-hearted and degenerate king" (I. i. 189), "unmanly deed" (192). Aún más significativa es la inmediata decisión de los nobles de informar a la reina y la enérgica reacción de ésta. Margarita se refiere en esta escena a su condición de madre para echar en cara al rey su cobardía:

Hadst thou but lov'd him half so well as I,  
Or felt the pain which I did for him once,  
Or nourish'd him as I did with my blood,  
Thou would'st have left thy dearest heart-blood there,  
Rather than made that savage duke thine heir,  
And disinherited thine only son. (I. i. 227-32)

De ahora en adelante el liderazgo de la reina es indiscutible en el bando de Lancaster y culmina en la terrible escena de la muerte de York en la que la reina coloca en la cabeza del duque una corona de papel y le enseña el pañuelo empapado en la sangre de Rutland, el hijo menor de York, presentado en la obra como un niño. Aunque la fuerza retórica y el sarcasmo de Margarita en esta escena son espléndidos, su crueldad hace que quizás por primera vez la simpatía del espectador pase a York. El parlamento con el que el duque responde a las provocaciones de la reina, aunque sigue el modelo retórico de

la invectiva clásica, se apoya en la ideología de la feminidad en su denuncia de Margarita. Comenzando por la famosa imprecación "She-wolf of France" (que, como señala el editor de Arden, puede abarcar el sentido latino de *lupa* = prostituta), York sitúa claramente el ataque contra la reina en el hecho de que ésta rompa con el paradigma aceptado de la feminidad:

How ill-beseeming is it in thy sex  
 To triumph like an Amazonian trull  
 Upon their woes whom Fortune captivates! (I. iv. 113-5)

Además de la inevitable referencia a la pobreza de la familia de Margarita de Anjou, York alude a su escasa belleza (en contradicción con el testimonio de Suffolk en *1 Henry VI*) y achaca la extremada crueldad de la reina a la falta de cualidades femeninas. La capacidad de invectiva dirigida contra Margarita no es exclusiva del duque de York. Los insultos de su hijos se centran en la condición de mujer de Margarita más que en su papel político en la guerra civil, y es significativo que sea Ricardo (a quien Shakespeare delinea cuidadosamente en esta obra en preparación de su papel electrizante en *Richard III*) quien más despectivo se muestre respecto a la reina. Cuando en el acto primero de *3 Henry VI* se anuncia la proximidad del ejército real, Ricardo comenta: "A woman's general; what should we fear?" (I. iii. 68)

En la entrevista del acto segundo de los hijos de York con los reyes y el príncipe heredero, en la que como es habitual la reina lleva la voz cantante del lado de los Lancaster, Ricardo replica a una intervención del príncipe con la línea que sirve de título a esta sección: "Whoever got thee, there thy mother stands; / For well I wot thou hast thy mother's tongue". (II. ii. 133-4). Y no contento con la acusación, típica de la misoginia de Ricardo, de adúltera y lenguaraz que su hermano ha lanzado contra la reina a través del príncipe, Eduardo recurre a la leyenda clásica para poner en entredicho al mismo tiempo la belleza (la reina no es tan hermosa como Elena de Troya) de Margarita y su fidelidad conyugal (pero su marido es como Menelao), para a continuación hacer una acusación mucho más grave contra la esposa de Enrique VI: el haber provocado con su orgullo la rebeldía de York y la guerra civil (acusación que la actuación del duque a partir de *1 Henry VI* no justifica en absoluto). Ricardo volverá a insistir en el último acto en la anomalía que supone el carácter resuelto de la reina: "That thou might still have worn the petticoat/ And ne'er have stol'n the breech from Lancaster." (V. v. 23-4)

El énfasis en la fortaleza masculina de Margarita hace mucho más dramático el desplome de la reina cuando tiene que presenciar el asesinato de su hijo. La brevedad inicial de su respuesta ("O, kill me too!" V. v. 41) da paso a un parlamento tan emotivo como el que York había pronunciado en situación semejante en el acto primero y que, dentro del diseño general de la primera tetralogía, adelanta no sólo la función de Némesis que la ex-reina tendrá en *Richard III*, sino también el cumplimiento de su maldición en la última pieza. Inmediatamente después de que Margarita le desee a quien ya es Eduardo IV un destino similar para él y los suyos, el nuevo monarca de la casa de York expresa el deseo de partir hacia Londres para ver si su esposa ha dado ya a luz a un hijo. Hijo que tendrá en *Richard III* un destino todavía más cruel que el que el hijo de Margarita de Anjou ha tenido en *3 Henry VI*.

Resulta evidente que en la última obra de la primera tetralogía el equilibrio de poder entre los sexos se decanta claramente del lado masculino. Como es lógico tratándose de arte dramático, esta preponderancia viene dada en términos teatrales; el personaje de Ricardo, definido en muchos aspectos como un actor y dotado de extraordinaria energía psíquica, domina completamente un escenario en el que los personajes femeninos tienen una función de coro que profetiza, lamenta y maldice. El ejemplo más obvio de lo anterior es la transformación de Margarita de Anjou. De ser la vigorosa y hasta cruel dirigente de la casa de Lancaster pasa a una sombra vengativa que sólo puede oponer la fuerza verbal de sus maldiciones contra los asesinos de su esposo e hijo. Las restantes mujeres de la pieza (la duquesa de York, la viuda de Eduardo IV y Lady Anne) están completamente definidas por sus papeles de esposas y madres de una manera que no sucedía en las piezas anteriores. Que esta anulación de la influencia femenina la lleve a cabo un hombre a quien la deformidad física le ha hecho renunciar, no sólo al amor de las mujeres, sino a los lazos familiares de hijo, hermano y tío que los hombres establecen a través de las mujeres, es un dato significativo susceptible de diversas interpretaciones. Una de las más audaces es la de Janet Adelman, para quien *Richard III* marca el rechazo del cuerpo materno, rechazo que se mantendrá en las piezas posteriores de Shakespeare hasta su irrupción problematizada en *Hamlet*. Adelman sitúa el inicio de este aspecto de *Richard III* en un parlamento de Gloucester en *3 Henry VI* en el que atribuye su persecución obsesiva del poder al origen deforme en el vientre de la madre:



Why, Love forswore me in my mother's womb:  
 And, for I should not deal in her soft laws,  
 She did corrupt frail Nature with some bribe,  
 To shrink mine arm up like a wither'd shrub;  
 To make an envious mountain on my back,  
 Where sits Deformity to mock my body. (*3 Henry VI*, III. ii. 153-8)

Adelman relaciona la fantasía de Ricardo sobre la supuesta malevolencia materna con el desasosiego masculino al que ya me he referido varias veces: "For Richard's fantasy of maternal malevolence is not his alone; it condenses and localizes a whole range of anxieties about masculine and female power in this sequence" (1992, 3). Sin necesidad de aceptar el enfoque psicoanalítico de Adelman, ni sobre todo su extensión a las piezas que van de *Hamlet* a *The Tempest* de un retorno del cuerpo materno cuya expulsión marca la imagen de contaminación uterina de Ricardo, es cierto que el triunfo de Gloucester que, como es lógico dentro de una sociedad patriarcal, es un triunfo sobre otros hombres (su hermano Clarence, los parientes de la viuda de Eduardo IV, Hastings, los hijos de su hermano), es también un triunfo de la misoginia de la que Ricardo había dado ya cumplida muestra en *3 Henry VI*.

El desprecio de Ricardo hacia las mujeres sigue patrones tradicionales. En primer lugar, y como ya vimos en sus referencias al papel preponderante de la reina en *3 Henry VI*, se sitúa su adherencia al principio de que la autoridad y el poder deben ser exclusivamente masculinos. En *Richard III* el último rastro de influencia femenina reside en los actos primero y segundo en la mujer de Eduardo IV, a quien Ricardo no duda cínicamente en achacar las maquinaciones contra su hermano Clarence que él mismo ha puesto en marcha:

Why, this it is, when men are rul'd by women:  
 'Tis not the King that sends you to the Tower;  
 My Lady Grey, his wife, Clarence, 'tis she  
 That tempers him to this extremety. (I. i. 62-5)

Están luego las referencias a la inconstancia femenina (que la obra parece confirmar en el caso de Lady Anne) cuando dos mujeres que tienen motivos suficientes para odiar a Ricardo ceden ante la fuerza persuasiva y la destreza retórica de sus argumentos. Curiosamente, el único elogio que Ricardo hace de otro personaje en las tres obras en las que aparece sirve para acentuar la falta de constancia de Lady Anne:

Hath she forgot already that brave prince,  
 Edward, her lord, whom I, some three months since,  
 Stabb'd in my angry mood at Tewkesbury?  
 A sweeter and a lovelier gentleman,  
 Fram'd in the prodigality of Nature,  
 Young, valiant, wise, and no doubt right royal,  
 The spacious world cannot again afford. (I. ii. 244-50)

Y un comentario despectivo de Ricardo, más breve pero con la misma intención, acoge la aparente aceptación por parte de la viuda de Eduardo IV (cuyos dos hijos Ricardo ha hecho asesinar) del ofrecimiento del nuevo rey como pretendiente a la mano de su hija, heredera ahora de Eduardo IV y sobrina de Ricardo. Además de estas líneas de ataque de la misoginia clásica, Ricardo no olvida las acusaciones de brujería (contra su cuñada y Mistress Shore), y la de adulterio, dirigida contra su propia madre con el único propósito de potenciar su candidatura al trono mediante la imputación de bastardía contra su hermano ya muerto y contra sus descendientes.

Otro ejemplo interesante de la devaluación de lo femenino en *Richard III* lo tenemos en el contraste entre el matrimonio de Ricardo y las bodas de Enrique VI y Eduardo IV. En los enlaces anteriores, el poder de atracción de la novia estaba presentado con notable cuidado y efecto dramático; en ambos casos el monarca rompía un compromiso políticamente ventajoso para unirse a la mujer que amaba. Por el contrario Lady Anne, tras su vigorosa intervención en la escena primera, se convierte en una pieza más en la partida de ajedrez de Ricardo, quien habla ya de deshacerse de ella antes de formalizar el matrimonio. Incluso el enlace entre Richmond y la hija de Eduardo IV, que se anuncia al final de la obra y que sellará la alianza ente las casas de Lancaster y York, es una mera transacción dinástica entre el futuro Enrique VII y la madre de la novia. En la misma línea están las arengas a sus tropas de los dos contendientes antes de la batalla de Bosworth. Shakespeare marca las diferencias entre el tono religioso y moral de Richmond y el desprecio sarcástico de Ricardo, pero ambos coinciden en el uso retórico que hacen de las mujeres. Richmond combina el instinto protector con el tradicional reposo del guerrero: "If you do fight in safeguard of your wives, / Your wives shall welcome home the conquerors." (V. iii. 260-1)

Ricardo, tras insultar a los soldados enemigos y a su general, recurre al temor atávico de sus hombres: "Shall these enjoy our lands? Lie with our wives? / Ravish our daughters?" (V. iii. 337-8). La reafirmación de

la ideología de la feminidad queda incorporada al proyecto restaurador de Richmond. En la segunda tetralogía, la relegación a los márgenes de las mujeres se mantiene en las tres primeras obras, dominadas por la rivalidad y emulación entre hombres, y deja paso en *Henry V* a un resurgir del desasosiego masculino.

### 3. *We band of brothers*:

#### La relegación de las mujeres en la segunda tetralogía

*Richard II* sitúa en primer plano el conflicto masculino que va a dominar la segunda tetralogía con la consiguiente relegación de las mujeres a los márgenes. De hecho, los tres personajes femeninos de la pieza asumen los papeles tradicionales de esposa (la reina), madre (la duquesa de York) y viuda (la duquesa de Gloucester) y la función teatral de la súplica y el lamento. En contraste con la participación activa, en ocasiones decisiva, que las mujeres habían tenido en los conflictos políticos y militares de la primera tetralogía, la construcción de la feminidad en *Richard II* concede a las mujeres el privilegio de solicitar la justicia y el perdón a sus parientes masculinos. En la escena segunda del acto primero, la duquesa viuda de Gloucester reclama de su cuñado Gaunt la venganza por el asesinato de su marido, y al mismo tiempo inicia el cúmulo de referencias a la genealogía patriarcal que será central en las cuatro piezas (I. ii. 11-3, 22-8).

*Richard II* se abre con el desafío entre Bolingbroke y Mowbray que desemboca en el destierro de ambos, y más adelante en la rebelión del primo del rey cuando Ricardo le desposee de la herencia paterna. Como le recuerda su tío el duque de York, al romper la sucesión padre-hijo de su primo Lancaster, Ricardo socava su propia legitimidad:

Take Herford's rights away, and take from time  
 His charters, and his customary rights;  
 Let not to-morrow then ensue to-day:  
 Be not thyself. For how art thou a king  
 But by fair sequence and succession? (II. i. 195-9)

La cuestión de la legitimidad, central en todas las obras históricas con la excepción de *Henry VIII*, no implica en *Richard II* el derecho dinástico del monarca reinante (sucesor directo de Eduardo III a través del

primogénito Príncipe Negro), sino más bien el uso que Ricardo hace de su poder de ungido. Cuando la sucesión patriarcal es indiscutible, esposas y madres pierden importancia; de ahí que la duquesa de York cumpla su función al arrodillarse ante Bolingbroke (convertido ya en Enrique IV) y suplicar el perdón para su hijo Aumerle. La súplica de las dos duquesas se complementa con el lamento de la reina, simbolizado en las lágrimas que el jardinero real se propone conmemorar:

Here did she fall a tear; here in this place  
I'll set a bank of rue, sour herb of grace.  
Rue, even for ruth, here shortly shall be seen,  
In the remembrance of a weeping queen. (III. iv. 104-7)

Harry Berger, Jr. ha teorizado, en mi opinión de forma poco convincente, acerca de la existencia solapada de un primer conflicto padre-hijo (Gaunt/Bolingbroke) en *Richard II* (Berger 1985). La emulación masculina que prevalece en la segunda tetralogía (curiosamente, nunca a causa de una mujer) se centra en *Richard II* en el rey y su primo Henry Herford y deja paso en las dos partes de *Henry IV* al conflicto entre el nuevo monarca y su hijo. A pesar de la inestabilidad política que marca el reinado de Enrique IV, cuyo origen parcial está en lo endeble de su derecho a la corona, la casa reinante de Lancaster logra contener la línea femenina alternativa que le disputará el trono indirectamente en el reinado de Enrique V, y de manera abierta y finalmente triunfal en el de Enrique VI.

Las dos piezas sobre el reinado de Enrique IV ponen a prueba la tradicional división genérica que atribuye a la comedia el marco dramático más apropiado para la representación de cuestiones de género. Tanto *1 Henry IV* como *2 Henry IV* se distinguen de las restantes piezas históricas de Shakespeare por el relieve que adquieren las escenas de la vida cotidiana en Eastcheap y Gloucestershire; de ahí el paralelismo revelador que traza Alexander Leggatt: "It is the drama Chekhov called for: 'A play should be written in which people arrive, go away, have dinner, talk about the weather, and play cards. Life should be exactly as it is, and people as they are— not on stilts'. By this standard, the scenes in Gloucestershire are the best Chekhov that Shakespeare ever wrote". (1988/92, 106)

Phyllis Rackin ha llamado la atención sobre la curiosa presencia de las mujeres en el Epílogo de *2 Henry IV* en el que el actor, siguiendo la tradición de solicitar la benevolencia del público, afirma que se arrodilla "to pray for the Queen"(17) y que "all the gentlewomen here have for-

given me” (22-3). Rackin observa el contraste entre la acción dramática que ha precedido al Epílogo (especialmente la escena de la coronación de Enrique V y el rechazo de Falstaff) y las referencias a las mujeres en éste:

In the marginal space of the Epilogue’s extradramatic address to the audience, the players defer to the economic power of their female customers and the authority of their queen, the present realities of female power and authority that hovered at the margins of their historical stage. In the central scene of historical representation, women have no place”. (1990/1, 146-7)

Efectivamente, en pocas piezas de Shakespeare, históricas o no, quedan las mujeres tan relegadas a los márgenes como en los dos *Henry IV*, a pesar de la existencia de varios personajes femeninos. En *1 Henry IV*, el énfasis en el honor guerrero y la emulación masculina, unido al contrapunto vital e ideológico que suponen Falstaff y sus compinches, genera la energía dramática, poética y emotiva de la obra. El que Shakespeare alterara la diferencia de edad que históricamente existió entre Hotspur y el Príncipe a fin de presentarlos como rivales, pone de relieve la importancia de la emulación masculina en la obra. Emulación que suple la falta de intriga amorosa, como creo muestra la descripción que Sir Richard Vernon hace a Hotspur de Hal y sus compañeros de armas antes de la batalla de Shrewsbury: “And gorgeous as the sun at midsummer; / Wanton as youthful goats, wild as young bulls.” (IV. i. 102-3)

Hotspur es el único de los cuatro personajes masculinos principales (los otros son el Rey, el Príncipe, y Falstaff) que tiene esposa, y su relación con ella acentúa su masculinidad, como se aprecia en la escena de la despedida antes de partir a una de sus múltiples batallas en II. iii. Aunque la ausencia de la esposa de Enrique IV es teatralmente plausible, no lo es tanto la total desaparición de referencias a la Reina. Irónicamente, el único en aludir a ella es Falstaff cuando asume el papel del Rey en confrontación con su hijo en la gran escena cómica del segundo acto. Destaca por el contrario la abundancia de connotaciones femeninas en las escenas galesas, connotación que justifica la hipótesis de Rackin: “The country of the Others, a world of witchcraft and magic, of mysterious music, and also of unspeakable atrocity that horrifies the English imagination, Wales is defined in terms very much like those that define the woman” (1990/91, 170). Es significativo que las atrocidades cometidas por las mujeres galesas (a las que Westmoreland se refiere en el acto

primero como “Such beastly shameless transformation, / By those Welsh-women done, as may not be/ Without much shame retold or spoken of.” (I. i. 44-6) implicasen la mutilación de los genitales de los cadáveres de los soldados ingleses. En cualquier caso, la localización de la amenaza contra la masculinidad inglesa en Gales (evidente también en el efecto que la esposa galesa de Mortimer tiene sobre su marido) deja el terreno libre a la heroicidad inglesa, con alguna excepción, como la del “popinjay” tan despectivamente descrito por Hotspur en I. iii. 30-68.

En medio de las intrigas, rebeliones, traiciones y envidias que configuran el poder en los dos *Henry IV*, se puede rastrear la concepción ideal del hermanamiento masculino que surgirá en Agincourt. Los términos en los que Vernon transmite a Hotspur el desafío del Príncipe de Gales inciden en esta concepción:

No, by my soul, I never in my life  
Did hear a challenge urg'd more modestly,  
Unless a brother should a brother dare  
To gentle exercise and proof of arms. (V. ii. 51-4)

Todas las relaciones centrales en los dos *Henry IV* son entre hombres: Hal-Hotspur, Hal-el Rey, Hal-Falstaff, el Rey- los nobles rebeldes, Falstaff-Shallow. Los temas del honor guerrero, la sucesión legítima e ilegítima, el remordimiento, las diferentes medidas del tiempo y la educación del Príncipe están presentados desde un ángulo masculino. No es necesario insistir en la importancia de la relación padre-hijo en ambas piezas, presentación que incluye la elocuente y amarga reflexión del Rey (“See, sons, what things you are”) en *2 Henry IV*, IV. v. 64-79. Es notable también la ausencia de energía erótica en la única escena potencialmente sexual (Falstaff y Doll Tearsheet en *2 Henry IV*, II. iv.). La fantasía de partenogénesis masculina que algunos críticos detectan en piezas de Shakespeare (Goldberg 1987: 259; Adelman 1992: *passim*) parece haberse hecho realidad. Resulta fascinante que una esposa-madre aparezca como figura retórica en un contexto de violencia doméstica. La imagen pertenece a uno de los largos parlamentos políticos normalmente recortados o suprimidos en la representación, en este caso el del arzobispo de York en la escena del bosque de Gaultree. El clérigo rebelde habla de la dificultad que tiene el monarca de castigar a sus enemigos, ya que éstos se encuentran mezclados con sus amigos:

So that this land, like an offensive wife  
 That hath enrag'd him on to offer strokes,  
 As he is striking, holds his infant up,  
 And hangs resolv'd correction in the arm  
 That was uprear'd to execution. (2 *Henry IV*, IV. i. 210-4)

Pero el triunfo de la relegación de la feminidad es momentáneo, y en la pieza siguiente, final de la tetralogía y del ciclo dedicado a la historia de Inglaterra en el siglo XV, la construcción de una masculinidad excluyente se revela como radicalmente inestable.

La escena segunda de *Henry V* muestra cómo el problema de la sucesión dinástica se ha desplazado a Francia. El largo parlamento del arzobispo de Canterbury, con su acumulación de nombres propios, dedica una sola línea al dato crucial de que la pretensión de Enrique V al trono de Francia deriva de una mujer (Isabella, esposa de Eduardo II). La apelación a la memoria histórica, central en las dos tetralogías, borra el origen femenino de la reclamación del monarca. Eliminadas de la línea de sucesión patriarcal, las mujeres aparecen en los lugares que tradicionalmente les asigna la ideología de la feminidad. Si en el discurso del arzobispo la falta de honestidad de las mujeres alemanas estaba en el origen de la Ley Sállica, cuando en la misma escena el monarca inglés le comunica al embajador francés la probabilidad de una guerra, la primera consecuencia que prevé es el dolor de las viudas por sus maridos y de las madres por sus hijos. Sufrimiento femenino que por supuesto no detendrá el proyecto patriarcal en Francia.

La segunda supresión de la línea femenina en la pieza se produce en un momento de gran interés ideológico: la conspiración de Scroop, Cambridge y Grey en el acto segundo. El Coro, fiel a su función de lo que Andrew Gurr califica en su edición de la obra para el "New Cambridge Shakespeare" de "the coercive Chorus" (6-16), se encarga de ofrecer la versión oficial de la conspiración: el énfasis en *treacherous crowns, corrupted men, guilt of France*, y *the sum is paid* (II. i. 22, 26, 33) hace de la conjura una mera empresa mercenaria. Sin embargo, emociones más hondas están en juego. Las crípticas palabras de Cambridge:

For me, the gold of France did not seduce,  
 Although I did admit it as a motive  
 The sooner to effect what I intended. (II. ii. 155-7)

aluden al hecho de que su intención era colocar en el trono a Mortimer, conde de March, descendiente de Philippa, hija del *tercer* hijo de Eduardo III, y por lo tanto con prioridad sobre la casa de Lancaster, descendientes del *cuarto* hijo del último monarca inglés que reinó sin problemas dinásticos. El motivo económico que el Coro imputa tan diligentemente a los conjurados tampoco resulta convincente en el caso de Scroop. Aunque es obvio que “bedfellow” no posee las connotaciones que tendría en la actualidad, la intensidad de la reacción del Rey (“thou cruel,/ Ingrateful, savage and inhuman creature! / Thou that didst bear the key of all my counsels,/ That knew’st the very bottom of my soul”. (II. ii. 94-7) deja al descubierto la energía emocional que los lazos masculinos ponen en circulación en la obra. El fracaso de la conspiración purifica la imagen ideal de camaradería que sostiene la pieza y que culmina en la “band of brothers” de Agincourt. Para Peter Erickson, esta camaradería es uno de los rasgos que configuran el contraste entre Inglaterra y Francia en *Henry V*:

*Henry V*, like *1 Henry VI*, portrays a sharp contrast between the English and the French, a contrast turning on manliness and the lack of it. Talbot in *1 Henry VI* exemplifies the approved image of manhood based on resistance to women and on allegiance to men. Henry V in a more complex way continues this tradition. The English/French contrast in *Henry V* makes possible two separate centers of male comradeship- one legitimate and manly, the other its opposite. (1985, 55)

A pesar de este contraste que apunta Erickson, el monarca francés utiliza en II. iv. los términos patriarcales (*strain, sire, seed, stem, stock*) recurrentes en las tetralogías. Ingleses y franceses comparten el desasosiego masculino que Sinfield identificaba en el análisis ya citado con el temor a que los hombres “will prove inadequate”. Y son las mujeres quienes, en el terreno simbólico, miden la insuficiencia masculina.

En dos momentos claves de la aventura bélica en Francia, las mujeres desempeñan un papel simbólico en la prueba del temple de los hombres. En la famosa escena del asedio de Harfleur, Enrique V se refiere claramente a la imposibilidad de comprobar la paternidad, y hace del valor de los hombres la patente del honor de sus madres: “Dishonour not your mothers; now attest / That those whom you call’d fathers did beget you.” (III. i. 22-3). Y el Delfín, por su parte, emplea la imagen de la bastardía en sentido diferente, pero siempre poniendo en juego el temple masculino:



Our madams mock at us, and plainly say  
 Our mettle is bred out; and they will give  
 Their bodies to the lust of English youth  
 To new-store France with bastard warriors. (III. v. 28-31)

La imagen más potente del temor masculino afecta, significativamente, a los franceses. Cuando, ante el predominio de los ingleses en Agincourt, el duque de Borbón intenta contraatacar, el símil que utiliza enlaza la cobardía de los hombres con la profanación de las mujeres. Que en este caso se trate de las hijas añade pavor a la imagen:

And he that will not follow Bourbon now,  
 Let him go hence, and with his cap in hand,  
 Like a base pandar, hold the chamber-door,  
 Whilst by a slave, no gentler than my dog,  
 His fairest daughter is contaminated. (IV. v. 12-6)

Es obvio que, puesto que la guerra se libra en territorio francés, son los franceses quienes están expuestos a la violación de sus mujeres. El momento clave de la asociación entre violencia sexual y guerra se produce en III. iii. en la exhortación de Enrique V ante las puertas de Harfleur. Los comentaristas han observado que la doctrina bélica que expone el monarca inglés está en consonancia con los tratadistas jurídicos y militares de la época. Pero es innegable que el énfasis que *Henry V* pone en los horrores específicamente sexuales de la guerra es algo propio de la obra de Shakespeare, y está ausente de situaciones semejantes, por ejemplo, en *Tamburlaine*. Tampoco se puede pasar por alto el que, inmediatamente después de la rendición de Harfleur, la princesa Katharine hace su primera aparición en la divertida escena de la lección de inglés, llena de *double entendre* de carácter sexual y que concluye con la princesa inocentemente repitiendo palabras obscenas. El que ésta sea una escena claramente cómica no es obstáculo para que prefigure lo que ha de ser el papel de Katharine en la “woeing scene” con Enrique al final de la obra.

Sinfield va demasiado lejos cuando percibe en la escena, supuestamente amorosa, casi una violación simbólica (1992, 137-9), pero es innegable que la posición de Katharine, que no domina el inglés y es la hija del monarca de un país invadido, anula cualquier pretensión de mutualidad entre los futuros esposos. La persistente relación de la sexualidad con la guerra en *Henry V* se deja sentir en la presentación que

Enrique V hace de sí mismo en tanto que hombre enamorado: insiste repetidas veces en su condición de soldado y en su falta de aptitud para los versos, la danza o la palabra fácil, y al mismo tiempo que profesa su amor, expone con franqueza su condición de guerrero victorioso:

No; it is not possible you should love the enemy of France,  
Kate; but, in loving me, you should love the friend of France,  
for I love France so well that I will not part with a village of  
it; I will have it all mine: and Kate, when France is mine and  
I am yours, then yours is France and you are mine. (V. ii. 176-  
82)

Los “quibbles” de tipo sexual de la escena la despojan de cualquier pretensión romántica, y cuando los reyes franceses, acompañados de los nobles franceses e ingleses se reúnen con los prometidos, las insinuaciones que Enrique cruza con el duque de Borgoña rayan en lo obsceno. Incluso el monarca francés participa en el juego, con una comparación característicamente bélica entre ciudades y doncellas (“for they are all girdled with maiden walls that war hath never entered.” V. ii. 339-41).

El subtexto de humillación sexual que acompaña a la aventura victoriosa de Enrique V ha sido reactivado por lecturas recientes, pero estuvo siempre en la obra de Shakespeare. A este respecto es interesante un breve relato de Rose Tremain, “The Crossing of Herald Montjoy”, que narra la actividad del heraldo francés inmediatamente antes y después de Agincourt. Tremain sigue con bastante fidelidad la versión de *Henry V* (si bien incluye a los arqueros que Shakespeare había eliminado) y redondea el personaje de Montjoy con “flashbacks” de su vida con anterioridad a la batalla. Que esta vida esté marcada por la humillación amorosa puede ser casual, o un reflejo por parte de Tremain del poderoso subtexto shakespeariano (1993, 32-5).

En contraste con la vulnerabilidad de los franceses, la masculinidad inglesa se consolida con la ausencia de las mujeres. Una vez descubierta y castigada la conjuración de Scroop, Cambridge y Grey, la unidad de la nobleza en torno a Enrique no presenta fisuras, y hay un esfuerzo consciente por agrupar a las diferentes secciones geográficas del país encarnadas en los capitanes galeses, irlandeses y escoceses. La asimilación no es sin embargo completa; la escena del rey con los soldados deja en el aire preguntas sin respuesta sobre la justicia de la guerra en Francia. Con todo, el momento inmediatamente anterior a la batalla marca la

apoteosis de la fantasía de la “band of brothers” igualitaria y libre de la dependencia de las mujeres. No es extraño que la intensidad emocional (ausente de la escena supuestamente amorosa entre el Rey y Katharine) se concentre en la exhortación del rey a su ejército y en el relato que hace Exeter de la muerte en combate de York y Suffolk:

He threw his wounded arm, and kiss'd his lips,  
 And so espous'd to death, with blood he seal'd  
 A testament of noble-ending love. (IV. vi. 25-7)

El coste de la comunidad masculina se revela cuando, una vez concluido el conmovedor relato de Exeter, el Rey ordena dar muerte a los prisioneros franceses ante la amenaza de un contraataque. En la escena siguiente tenemos la cómica comparación que Fluellen traza entre Enrique V y Alejandro Magno. Cuando el capitán galés recuerda que Alejandro mató a su mejor amigo, Cleito, Gower comenta: “Our king is not like him in that: he never killed any of his friends” (IV. vii. 42-3), afirmación que aunque literalmente cierta, resulta incómoda en una pieza que incluye el relato de la muerte de Falstaff y la observación anterior de Mistress Quickly: “The king has killed his heart” (II. i. 88). Tenemos además la rápida disolución de la hermandad igualitaria que exigía el concepto de “band of brothers” en el tratamiento de los muertos en la batalla. No es sorprendente que el heraldo francés insista en unas diferencias sociales que van más allá de la muerte:

To sort out our nobles from our common men;  
 For many of our princes —woe the while!—  
 Lie drown'd and soak'd in mercenary blood;  
 So do our vulgar drench their peasant limbs  
 In blood of princes. (IV. vii. 76-80)

Pero el mismo Enrique, al leer los nombres de los ingleses caídos en combate, comenta: “None else of name” (IV. viii. 107), mientras que los “brothers” del discurso de antes de la batalla vuelven a su condición anónima de “men”.

Espero haber mostrado algunas de las formas en que la construcción patriarcal de la feminidad participa del entramado dramático e ideológico de las dos tetralogías de Shakespeare. Me interesa destacar dos aspectos de mi análisis. En primer lugar, que las relaciones de género plasmadas

en la ideología de la feminidad son un aspecto importante de las piezas, lo cual no implica que las obras históricas “sean sobre” las relaciones de género (del mismo modo que tampoco creo que “sean sobre” la legitimidad dinástica, el nacionalismo inglés o el mito de los Tudores). Unas obras teatrales que abarcan episodios como la muerte de Talbot, la rebelión de Jack Cade, el jardín de Iden, las escenas de Eastcheap y Gloucestershire, el rechazo de Falstaff, Bosworth, Harfleur y Agincourt, y presentan personajes como Enrique VI, Margarita de Anjou, Juana de Arco, Ricardo III, Mistress Quickly, Falstaff, Pistol, Hal y Hotspur, no son susceptibles de una lectura unidimensional. En segundo lugar, si bien la ideología de la feminidad (como la de la masculinidad) es un producto de la sociedad patriarcal, el patriarcado no puede ser un concepto rígido e inmutable por encima de cambios históricos y matices individuales. Como observa Richard Levin en relación con las tragedias de Shakespeare:

While it is true that they would not have occurred in a non-patriarchal society, it is also true that they would not have occurred in a society that was even *more* patriarchal than the one we are shown— a society, for instance, where Juliet and Desdemona could not be married, or Ophelia be courted, without the consent of their fathers, or where Goneril and Lady Macbeth were completely subservient to their husbands (which is just another way of saying that each tragedy could only take place in the specific “world” depicted in that play). (1988, 128. La cursiva es de Levin.)

La politización de los estudios shakespearianos en los ochenta que analicé en la primera sección de este trabajo, ha producido una serie de lecturas que van desde lo deslumbrante a lo grotesco. Superados el concepto estático de la “world picture” isabelina y la ingenua puesta al día de “Shakespeare nuestro contemporáneo”, el Shakespeare de los años ochenta ha incorporado la complejidad cultural del Renacimiento europeo junto con perspectivas actuales sobre el sujeto, la representación, el poder, y las relaciones de género. Será interesante comprobar si estas lecturas de Shakespeare mantienen su hegemonía en los noventa, a pesar de dificultades metodológicas y teóricas evidentes, o si la crisis del estado de bienestar y del estado-nación en Europa genera una relectura de Shakespeare que privilegie al individuo autónomo frente al sujeto inestable, la autoridad frente a la subversión, y relegue de nuevo a las mujeres a los márgenes.

OBRAS CITADAS

- Adelman, Janet. 1992. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, 'Hamlet' to 'The Tempest'*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Berger, Harry, Jr. 1985. "Psychoanalyzing the Shakespearean Text: The First Three Scenes of the *Henriad*". *Shakespeare and the Question of Theory*. Eds. Patricia Parker y Geoffrey Hartman. Nueva York y Londres: Methuen. 210-29.
- Bevington, David M. 1966. "The Domineering Female in *1 Henry VI*". *Shakespeare Studies* 2: 51-8.
- Boose, Lynda E. 1987. "The Family in Shakespeare Studies; or- Studies in the Family of Shakespearians; or- The Politics of Politics". *Renaissance Quarterly* 40: 707-61.
- Cohen, Walter. 1987. "Political Criticism of Shakespeare". *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*. Eds. Jean E. Howard y Marion F. O'Connor. Nueva York y Londres: Methuen. 18-46.
- Dollimore, Jonathan. 1990. "Shakespeare, Cultural Materialism, Feminism and Marxist Humanism". *New Literary History* 21.3: 471-93.
- Dollimore, Jonathan, y Sinfield, Alan, eds. 1985. *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester U.P.
- Erickson, Peter. 1985. *Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama*. Berkeley, Los Angeles, Londres: U. California P.
- . 1987. "Rewriting the Renaissance, Rewriting Ourselves". *Shakespeare Quarterly* 38: 327-37.
- Foucault, Michel. 1976/78. *The History of Sexuality*, Vol. I. Harmondsworth: Penguin Books.
- Goldberg, Jonathan. 1987. "Speculations: *Macbeth* and Source". *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*. Eds. Jean E. Howard y Marion F. O'Connor. 242-64.
- Greenblatt, Stephen. 1980. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago y Londres: The U. Chicago P.
- . 1985. "Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion, *Henry IV* and *Henry V*". Eds. Jonathan Dollimore y Alan Sinfield. 18-4.
- . 1990/92. *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*. Nueva York y Londres: Routledge.
- . 1991/ 92. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon.
- Gurr, Andrew. 1992. Ed. "The New Cambridge Shakespeare" *Henry V*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Jackson, Gabriele B. 1988. "Topical Ideology: Witches, Amazons, and Shakespeare's Joan of Arc". *English Literary Renaissance* 18: 40-65.

- Leggatt, Alexander. 1988/92. *Shakespeare's Political Drama: The History Plays and the Roman Plays*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Lenz, Carolyn Ruth Swift, Greene, Gayle y Neely, Carol Thomas eds. 1980. *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana, Chicago, Londres: U. Illinois P.
- Levin, Richard. 1988. "Feminist Thematics and Shakespearean Tragedy". *PMLA* 103.2: 125-38.
- McEachern, Claire. 1988. "Fathering Herself: A Source Study of Shakespeare's Feminism". *Shakespeare Quarterly* 39.3: 269-90.
- McLuskie, Kathleen. 1985. "The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*". Eds. Jonathan Dollimore y Alan Sinfield. 88-108.
- Mills, Sara. 1992. "Negotiating Discourses of Femininity". *Journal of Gender Studies* 1.3: 271-85.
- Montrose, Louis Adrian. 1983. "'Shaping Fantasies': Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture". *Representations* 1.2: 61-94.
- Neely, Carol Thomas. 1988. "Constructing the Subject: Feminist Practice and the New Renaissance Discourses". *English Literary Renaissance* 18: 5-18.
- Pechter, Edward. 1987. "The New Historicism and Its Discontents: Politicizing Renaissance Drama". *PMLA* 102: 292-303.
- Porter, Carolyn. 1988. "Are We Being Historical Yet?". *South Atlantic Quarterly* 87.4: 743-86.
- . 1990. "History and Literature: 'After the New Historicism'". *New Literary History* 21: 253-72.
- Rackin, Phyllis. 1990/91. *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles*. Londres: Routledge.
- Sinfield, Alan. 1992. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Clarendon.
- Stone, Lawrence. 1990/92. *Road to Divorce: England 1530- 1987*. Oxford y Nueva York: Oxford U.P.
- Tennenhouse, Leonard. 1986. *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*. Nueva York y Londres: Methuen.
- Tremain, Rose. 1993. "The Crossing of Herald Montjoy". *The Independent on Sunday Review* (19 December). 32-5.
- Woodbridge, Linda. 1984. *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1540-1620*. Brighton: The Harvester Press.

