

Shakespeare y la *Querelle des femmes*: dinámicas de género en *Mucho ruido y pocas nueces*¹

María Soledad Blanco

Paola Andrea De Spirito

Universidad Nacional de Jujuy

msoledadblanco@gmail.com

Fecha de recepción: 25/02/2025

Fecha de aceptación: 12/05/2025

Palabras clave: Shakespeare, *Mucho ruido y pocas nueces*, *Querelle des femmes*, género

Resumen

La *Querelle des femmes* fue un debate literario y filosófico sobre la naturaleza y condición de las mujeres, que se dio entre los siglos XIV y XVII, en diferentes países de Europa. La disputa gira en torno a la condición de inferioridad de la mujer respecto del hombre, sus capacidades morales e intelectuales, sus posibilidades de acceso al saber, la legitimidad de su voz en el espacio público, entre otros aspectos, y se efectuó a través de cartas, panfletos, poemas satíricos, tratados científicos, discursos religiosos, etc. Figuras como Christine de Pizan, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella o Marie de Gournay ocupan un lugar destacado en este entramado discursivo.

En el caso de Inglaterra, el debate adquiere características específicas a fines del siglo XVI y principios del XVII, conformadas por factores como el prolongado reinado de Isabel I, los efectos culturales de la Reforma Protestante y el impacto de la imprenta como instrumento para la difusión y discusión de ideas. Es en este escenario que William Shakespeare escribe *Mucho ruido y pocas nueces* (1598–1599), una comedia que se permite interrogar —con ironía, ambigüedad y sutileza— ciertos supuestos sobre el lugar de la mujer en la sociedad.

Este artículo analiza las relaciones de género en esta obra shakesperiana a la luz de los discursos esgrimidos por la *Querelle*... Partimos de la hipótesis de que Shakespeare no permanece al margen de esta controversia, sino que dialoga con ella desde una posición ambivalente. Si

1 La traducción del título de esta comedia de Shakespeare *Much Ado About Nothing* plantea un interesante debate sobre los desafíos y las decisiones inherentes al proceso de traducción. Una primera opción, *Demasiado para nada*, busca mantener una fidelidad literal al título original, pero pierde el juego de palabras y el tono irónico presente en el original, ya que “nothing” en inglés isabelino también era un término coloquial que aludía a los genitales femeninos, añadiendo una capa de humor sexual (¿demasiado para acceder al coito?) que se pierde en la traducción literal. En cambio, *Mucho ruido y pocas nueces* opta por una adaptación más libre, utilizando un refrán popular en español que captura el espíritu cómico y satírico de la obra, pero se aleja también del texto original, sacrificando la ambigüedad y el doble sentido de “nothing” (Sevilla Muñoz, 2004).

bien la obra parece concluir con una restauración del orden patriarcal, también abre espacios para la agencia femenina, lo que permite una lectura crítica de las relaciones de poder entre los géneros en la sociedad isabelina.

Key words: Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, *Querelle des femmes*, gender

Abstract

The *Querelle des femmes* was a literary and philosophical debate concerning the nature and status of women that unfolded across various European countries between the 14th and 17th centuries. This dispute centered on the presumed inferiority of women in relation to men, their moral and intellectual capacities, their opportunities for accessing knowledge, and the legitimacy of their voice in the public sphere, among other aspects. It was conducted through diverse media such as letters, pamphlets, satirical poems, scientific treatises, and religious discourses. Figures like Christine de Pizan, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, and Marie de Gournay hold a prominent place within this discursive framework.

In England, this debate assumed particular characteristics towards the end of the 16th and the beginning of the 17th centuries, shaped by factors such as the prolonged reign of Elizabeth I, the cultural effects of the Protestant Reformation, and the impact of the printing press as a means for the dissemination and discussion of ideas. It is against this backdrop that William Shakespeare wrote *Much Ado About Nothing* (1598–1599), a comedy that, with irony, ambiguity, and subtlety, interrogates certain assumptions regarding the role of women in society.

This article analyzes gender relations in this Shakespearean play through the lens of the discourses articulated within the *Querelle des femmes*. It proceeds from the hypothesis that Shakespeare does not remain disengaged from this controversy but, rather, dialogues with it from an ambivalent stance. While the play appears to conclude with the restoration of patriarchal order, it simultaneously carves out spaces for female agency, thereby enabling a critical reading of the power dynamics between genders in Elizabethan society.

La Querelle des femmes

La *Querelle des femmes* fue un debate literario y filosófico sobre la naturaleza y condición de las mujeres, que se dio entre los siglos XIV y XVII, en diferentes países de Europa. La disputa gira en torno a la condición de inferioridad de la mujer respecto del hombre, sus capacidades morales e intelectuales, sus posibilidades de acceso al saber, la legitimidad de su voz en el espacio público, entre otros aspectos.

Las autoras citadas frecuentemente por su contribución al debate son Christine de Pizan con *La Cité des Dames* [*La Ciudad de las Damas*] (1405), Moderata Fonte con *Il merito delle donne* [*El mérito de las mujeres*] (1600), Lucrezia Marinella con *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, e mancamenti de gli huomini* [*La nobleza y excelencia de las mujeres, y los defectos y vicios de los hombres*] (1600), Marie de Gournay con *Equality between men and women* [*La igualdad entre los hombres y las mujeres*] (1622) y *Complaints of Ladies* [*Quejas de las mujeres*] (1626), entre otras. (Lerner, 1993).

Las escritoras se proclaman contra los catálogos elaborados por hombres, como el *De mulieribus claris* (1362) de Boccaccio, que reproducen las representaciones femeninas serializadas, símbolos de vicios o virtudes, y contra los manuales de conducta, como el de Francesco Barberino, *Reggimento dei costumi di donna* (1320) que las clasifica en grupos de solteras, vírgenes, casadas o viudas. Pero la importancia de estos escritos no es sólo la respuesta en tanto voz colectiva, sino que también permite a estas mujeres intelectuales afirmar su identidad personal, distinguiéndose de lo indiferenciado-colectivo femenino, marca de individualidad que estaba reservada al sujeto masculino. En este marco, *La cité des femmes* de Christine de Pizan inicia la disputa pública por la igualdad intelectual de las mujeres y la defensa de sus derechos.

Mercedes Arriaga (2021) trabaja la querella de las mujeres como un conjunto abigarrado de prácticas discursivas (teatro, prosa, poesía, diálogos, etc.), que constituyen un entramado del discurso social vigente a lo largo de un periodo de tiempo. Es una red intertextual que se produce en la cultura del Humanismo y Renacimiento.

Joan Kelly (1982) define la *Querelle...* como una larga polémica en la que se enfrentaron dos posiciones contrapuestas: por un lado, la misoginia erudita, heredera de la tradición grecolatina y medieval, y por otro, una serie de “defensas” o argumentos pro-mujer articulados fundamentalmente por mujeres cultas que cuestionaban esa demarcación sexuada del saber y del poder.

En el siglo XVI, la discusión sobresale en Inglaterra y fue este uno de los países, junto con Italia, en los que mayor producción hubo sobre el tema. Si bien tuvo características comunes al de otros países europeos, en Inglaterra la *Querelle...* estuvo marcada, como veremos luego, por sus particulares circunstancias políticas y culturales.

La *Querelle des femmes* en Inglaterra

Inglaterra será reconocida en la historia del feminismo por los debates alrededor de lo que se conoció como *The Woman Question*², un conjunto de discusiones que giraron en torno a la posición jurídica, social, económica y moral de las mujeres en el contexto de las grandes transformaciones de la Modernidad y el movimiento sufragista en el contexto victoriano, a fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Sin embargo, estas polémicas tuvieron raíces mucho más tempranas, en la Inglaterra de Shakespeare. La *Querelle des femmes* se tradujo allí en numerosas réplicas literarias y folletinescas escritas tanto por autoras identificadas (Rachel Speght, Mary Astell, Judith Drake) como por heterónimos femeninos (Ester Sowernam, Constantia Munda). Esta controversia fue particularmente intensa entre los años 1590 y 1620, abarcando temas como la educación de las mujeres,

2 La expresión *The Woman Question* alude al debate sistemático que, desde finales del siglo XVIII y especialmente durante el siglo XIX (sobre todo en el Reino Unido y Francia), giró en torno a la posición jurídica, social, económica y moral de las mujeres en el contexto de las grandes transformaciones de la Modernidad (Revolución Industrial, expansión de la esfera pública, auge de los derechos civiles). Bajo este rótulo se agruparon discusiones acerca de la educación femenina, el acceso al trabajo remunerado, la reforma del matrimonio, el sufragio, y la autonomía personal, confrontando posiciones conservadoras (que defendían la continuidad del patriarcado doméstico) y posiciones reformistas o protofeministas (que reclamaban la plena ciudadanía de las mujeres). En este último se puede incluir a *A vindication of the rights of woman: with strictures on political and moral subjects* [Una vindicación de los derechos de la mujer: con observaciones críticas sobre temas políticos y morales] de Mary Wollstonecraft (1792).

su capacidad intelectual y moral, su papel en el matrimonio y la familia y su participación en la vida pública.

El vigor y la extensión de la *Querelle...* en Inglaterra se explican por una confluencia de acontecimientos políticos y culturales de singular resonancia: en primer lugar, el reinado de Isabel I (1558-1603), ya que su ejercicio efectivo del poder monárquico desmantelaba *ipso facto* la idea de que la mujer carecía de las aptitudes políticas y racionales que legitimaban el gobierno, al tiempo que ofrecía un modelo vivo de mujer con autoridad capaz de sostener alianzas diplomáticas, comandar ejércitos y conducir políticas de Estado con éxito aunque, como veremos, a veces debía “masculinizarse” para hacerlo. En segundo lugar, la Reforma Protestante había reconfigurado las bases discursivas de la autoridad religiosa y, junto al avance de la imprenta, creó un espacio público literario sin precedentes, donde las mujeres alfabetizadas pudieron intervenir mediante epístolas, panfletos y poemas.

Según Kelly (1982), tres rasgos estructurales caracterizan esta *Querelle* inglesa: primero, la modalidad polémica, ya que todos los textos en defensa de las mujeres son réplicas directas a ataques previos, conformando una cadena dialéctica de invectivas y refutaciones; en segundo lugar, una conciencia de género proto-moderna a partir de que las autoras comprendían que la “inferioridad” asignada a las mujeres no era un dictado de la naturaleza, sino una construcción cultural e ideológica teñida de intereses masculinos; y, por último, un universalismo humanista según el cual las escritoras y polemistas apelaban a modelos históricos y clásicos de mujeres gobernantes o sabias (desde las reinas de Francia hasta las “viragos” renacentistas) para demostrar que, una vez liberadas de las restricciones sociales, las mujeres podían ejercer el poder y el saber con tanta virtud como los hombres.

Uno de los textos más representativos del pensamiento misógino de la época era *The First Blast of the Trumpet Against the Monstruous Regiment of Women* [Primer toque de trompeta contra el monstruoso regimiento de mujeres] (1558) de John Knox, un tratado en el que el autor afirma que el gobierno por parte de mujeres es contrario al orden divino y natural, ya que la mujer es inherentemente inferior al hombre en razón y capacidad política. Aunque su ataque es-

taba dirigido principalmente contra las monarcas católicas María Tudor y María de Guisa, su argumento tenía implicancias más amplias acerca de la subordinación femenina, en general. Sin embargo, la presencia de Isabel I en el trono forzó una reformulación del discurso patriarcal y, en años subsiguientes, algunos autores matizaron las ideas. John Aylmer, por ejemplo, en *An Harborowe for Faithfull and Trewe Subjectes* [Un refugio para súbditos fieles y leales] (1559), justificó el gobierno de Isabel aludiendo a su sabiduría divina y su excepcionalidad, lo que evidencia cómo la *Querelle des femmes* se articulaba también con las circunstancias políticas. Esta tensión se manifestaba en la propia reina, quien debía utilizar estrategias retóricas para justificar dicha autoridad, combinando la imagen de la soberana fuerte con la de la virgen casta y piadosa. En su discurso ante las tropas en Tilbury en 1588³, por ejemplo, proclamó “Sé que tengo el cuerpo de una mujer débil y endeble; pero tengo el corazón y el estómago de un rey, y de un rey de Inglaterra” (cit. en Beard y Furió, 2018, p.26). Este discurso sostiene la dualidad entre lo femenino y lo masculino, pero al afirmar poseer las cualidades tradicionalmente asociadas con los hombres (coraje, fuerza y liderazgo), genera una figura travestida que trasciende las limitaciones de género.

Por su parte, Hilda Smith (1998) realiza una recopilación de los escritos de mujeres inglesas entre 1400 y 1800. Entre las autoras más destacadas, menciona a Jane Anger, conocida por su obra *Jane Anger. Her Protection for Women* [Jane Anger. Su defensa de las mujeres] (1589); Rachel Speght, una de las primeras mujeres en publicar bajo su propio nombre en Inglaterra, con *A Muzzle for Melastomus* [Un bozal para el bocasucia] (1617), Aemilia Lanyer, cortesana, poetisa y escritora, conocida por su obra *Salve Deus Rex Judaeorum* [Salve Dios, Rey de los judíos] (1611), la primera mujer en publicar un libro de poesía con su nombre; Bathsua Makin, quien defendió la educación de las mujeres en su ensayo *To Revive the Ancient Education of Gentlewomen* [Revivir la antigua educación de las damas] (1673); Mary Astell, quien en “*A Serious Proposal to the Ladies*” [Una propuesta seria para las damas] (1694), abogó por la educación de las mu-

3 Este discurso fue pronunciado en el contexto de la amenaza de la Armada Invencible española, cuando Inglaterra se preparaba para defenderse de una posible invasión.

jeros y criticó el matrimonio como una institución opresiva; entre otras. Todas ellas participaron de la “guerra de panfletos”⁴.

Jane Anger, her protection for women [*Jane Anger. Su defensa de las mujeres*] (1589)⁵ es el primer texto conocido impreso en inglés en el que una mujer responde públicamente a las invectivas misóginas. Anger responde, aparentemente, a un panfleto anónimo en el que se despreciaba a la mujer pues no tenía nada más interesante que el sexo para ofrecer al hombre. La escritora, en cambio, defiende la superioridad moral e intelectual de la mujer y denuncia la hipocresía de los hombres que critican a las mujeres mientras dependen de ellas. Su tratado, como todos los publicados en este período en el que Shakespeare estaba iniciando o desarrollando su carrera teatral, es característico por su tono satírico y la retórica del ingenio.

Por su parte, el panfleto de Rachel Speght, *A mouzell for Melastomus*, es uno de los más famosos de esta batalla. Fue escrito en respuesta al panfleto misógino de Joseph Swetnam titulado: *The arraignment of lewd, idle, froward and unconstant women* [*El juicio a las mujeres lascivas, ociosas, atrevidas e inconstantes*] que se imprimió y repartió en 1615 con reimpresiones en 1616 y 1617. Aunque inicialmente Swetnam declara que su ataque se dirige únicamente a las mujeres tal como se definen en el título, el panfleto es en realidad una diatriba contra las mujeres en general por características que les atribuye como naturales: orgullo, extravagancia, crueldad e infidelidad. La popularidad de *El juicio...* fue tal, que no sólo se reimprimió, sino que provocó tres respuestas impresas, todas publicadas en 1617: la de Rachel Speght; la de Ester Sowernam (seudónimo) *Ester hath hang'd Haman* [*Ester colgó a Amán*], en la que realiza el juicio o procesamiento de los hombres y maridos lascivos, ociosos, perversos e inconstantes; y la de Constantia Munda (seudónimo) *The Worming of a Mad Dog: or, a Sop for Cerberus, the Jaylor of Hell* [*Desparasitación de un perro rabioso: o un consuelo para Cerbero, el guardián del infierno*], en la que reivindica con mucha gracia el panfleto de Speght:

4 Más de 2200 títulos se publicaron solo entre 1600 y 1715 (Lewalski, 1993).

5 Impreso por Richard Jones y Thomas Orwin en Londres en 1589, el panfleto completo se titula *Su protección de las mujeres. Para defenderlas de los escandalosos informes de un reciente Amante Harto, y todos los demás Venéreos semejantes que se quejan de estar tan hartos de la bondad femenina*.

... como ha sido la primera campeona de nuestro sexo que se enfrentó al bárbaro sabueso, y sabiamente tapó su boca y selló sus mandíbulas para que sus dientes venenosos, como perros rabiosos, no dañaran el crédito de muchas, no, de todas las inocentes damiselas; así, sin duda, si tu lengua soez y depravada rompe la prisión y se pone a lamer tu veneno vomitado hasta al fin poder expulsarlo con un daño más pernicioso, asegúrate de que no faltará una reserva de eléboro para limpiar el sumidero de tu tumultuoso desfiladero (cit. en O'Malley Gushee, 1996, p.254)⁶.

Rachel Speght no sólo había defendido el derecho de la mujer a la educación, sino que también argumenta teológicamente en contra de la idea de que la inferioridad de Eva justifica la subordinación femenina.

En la segunda respuesta, el título mismo de la obra evoca la historia bíblica de Ester y Amán, en la que Ester, una mujer judía, logra salvar a su pueblo de la destrucción tramada por el consejero del rey persa, Amán, quien finalmente es ajusticiado en la misma horca que había preparado para los judíos. La elección de esta referencia no es casual, ya que Sowerham se posiciona como una nueva Ester que, a través de la palabra escrita, ejecuta simbólicamente a Swetnam, el "Amán" moderno de la misoginia. En el texto, Sowerham desmonta las acusaciones de Swetnam contra las mujeres, refutando punto por punto sus afirmaciones y exponiendo la inconsistencia de sus argumentos. Una de sus estrategias más efectivas es invertir la lógica misógina para demostrar que las cualidades negativas que Swetnam atribuye a las mujeres pueden aplicarse, con igual o mayor razón, a los hombres. Otro elemento distintivo del tratado es el uso de una voz autoral firme y combativa, un tono desafiante.

En el ámbito literario, escritoras como Aemilia Lanyer (Emilia Bassano en su nombre original veneciano), en el poema "Salve Deus Rex Judaeorum" [Dios te salve, Rey de los Judíos] (1611), continúa este cuestionamiento a la narrativa cristiana que culpabilizaba a Eva por la caída del hombre. Sus dedicatorias a mujeres de la nobleza buscaban legitimar la educación y el liderazgo femenino en un contexto donde estas ideas eran aún marginales. Lanyer es la figura más

6 La traducción es nuestra.

cercana a Shakespeare: fue la primera mujer en Inglaterra en publicar un libro de poesía, y estuvo asociada con la corte isabelina. Además, fue la amante oficial de Henry Carey, Lord Hunsdon, quien era el mecenas de la compañía de teatro *The Lord Chamberlain's Men*, a la que pertenecía Shakespeare. Algunos estudiosos han especulado que Lanyer podría haber tenido contacto con Shakespeare en estos círculos cortesanos y teatrales e, incluso, algunos conjeturan sobre la posibilidad de que fuera la inspiración para la "Dark Lady" de los Sonetos (Rowse, 1973), aunque esto sigue siendo objeto de debate.

La forma en que se escribían estos panfletos, en prosa directa, hacía que el argumento fuera legible y persuasivo para el público general al que estaba destinado.

Una mirada rápida a los personajes femeninos en las obras de Shakespeare revela que muchos de ellos representan las tensiones presentes en la *Querelle des femmes*.

Katherine Usher Henderson y Barbara McManus (1985) señalan que Shakespeare (y otros dramaturgos) estaban al tanto de los debates que circulaban en su país, pues en sus obras plantean los distintos posicionamientos sobre la condición y naturaleza femenina:

Con la excepción de una serie de obras históricas en las que las mujeres desempeñan sólo papeles menores, las imágenes negativas y positivas de las mujeres que se encuentran en los panfletos ocupan un lugar destacado en el drama. (...) Al igual que el poeta, el dramaturgo utilizó las imágenes de acuerdo con su propio genio y sus particulares propósitos dramáticos. (...) El amplio corpus de críticas feministas a las obras de Shakespeare es testimonio de la variedad y complejidad de sus mujeres y de los papeles centrales que desempeñan en sus comedias y tragedias (1985, p.114).⁷

Además de Shakespeare, autores como Thomas Middleton y Ben Jonson⁸ explo-

7 La traducción es nuestra.

8 Middleton, por ejemplo, en *The Roaring Girl* (1611), coescrita con Thomas Dekker, presenta a la figura histórica de Mary Frith (conocida como Moll Cutpurse), una mujer que se vestía como hombre y adoptaba comportamientos tradicionalmente masculinos. La protagonista se resiste al matrimonio y reivindica su independencia. El término "roaring girl" (mujer que ruge)

raron en sus obras figuras femeninas que cuestionaban abiertamente la jerarquía de género.

Así, la Inglaterra de Shakespeare fue un escenario vibrante para la discusión, donde se negociaban los límites de la autonomía femenina en la política, la literatura y el teatro. Pero este último, dependía de atraer al público y no podía desafiar abiertamente las jerarquías de género: las obras de Shakespeare contienen indicios claros de que comprendía la naturaleza problemática de esas disputas. No presenta a sus personajes femeninos como una categoría homogénea, sino como figuras singulares, con identidades complejas, y aunque sean juzgados y subyugados al sistema patriarcal, presentan subjetividad y agencia propias⁹.

Mucho ruido y pocas nueces y la Querelle...

En este marco, William Shakespeare compone entre 1598-1599 la comedia *Mucho ruido y pocas nueces*. Es una comedia que gira en torno a los enredos amorosos y las confusiones entre dos parejas: Claudio y Hero, y Benedicto y Beatriz. La trama comienza con la llegada del príncipe Don Pedro y su corte a Messina, donde se desencadenan malentendidos y embustes. Claudio, engañado por Don Pedro, cree erróneamente que Hero le ha sido infiel, mientras que Beatriz y Benedicto, inicialmente antagonistas, terminan enamorándose. La obra combina elementos de comedia, romance y engaño, con un desenlace en el que se revelan las verdades ocultas, se restablecen las relaciones y se celebra la unión de ambas parejas en alegre resolución.

Como veremos, la obra expone las tensiones de género concordantes con las discutidas por la *Querelle...* Antes de la llegada de los soldados, se anuncia la

fue adaptado de la jerga popular "roaring boy", que se aplicaba a un joven que se divertía en público, peleaba y cometía delitos menores. Por su parte, Jonson en *Epicæne, or The silent woman* (1609) presenta una supuesta mujer silenciosa que termina siendo un joven disfrazado. La obra fue estrenada en 1609 y publicada en 1616 y es conocida por su ingenio y sus enredos cómicos en torno al género (Usher Henderson y McManus, 1985).

9 Hablamos de capacidad de agencia en la medida que los personajes femeninos presentan rasgos de independencia y complejidad psicológica, inteligencia y astucia, aunque su poder se ejerce dentro de los márgenes de un sistema que las reduce a roles secundarios o dependientes de los hombres, o muchas de estas mujeres terminan siendo reintegradas al orden social dominante (como Katherina en *La fierecilla domada*).

contienda de palabras ingeniosas que ya ha comenzado tiempo atrás entre Beatriz, sobrina de Leonato, y Benedicto de Padua.

Leonato le dice al mensajero, después de unas cuantas frases perspicaces y despectivas de Beatriz sobre Benedicto:

- Señor, no toméis a mal sentido las palabras de mi sobrina. Hay **una especie de guerra chistosa** entre ella y el *signior* Benedicto. Jamás se encuentran sin que se entable entre ambos una **escaramuza de ingeniosidades** (Acto I, Escena I, p.1148)¹⁰.

Aunque es una subtrama en la obra, donde la relación principal es la de Hero y Claudio, la disputa entre Beatriz y Benedicto (puestos en pie de igualdad en cuanto a inteligencia) alude claramente a la *Querelle...*, una batalla retórica entre los géneros, aunque planteada de manera cómica, irónica y ambigua, ya que tanto Benedicto como Beatriz poseen posturas similares.

Hero: la mujer virtuosa

Ni bien comienza la obra nos enteramos del amor de Claudio por Hero, sentimiento que comenzó antes de ir a batalla y que se confirmó al verla nuevamente al regresar, por lo que quiere casarse con ella. Lo primero que dice Claudio sobre Hero hablando con Benedicto es “¿No es una damita ingenua?” (Acto I, Escena I, p.1150)¹¹.

Efectivamente, Hero cumple con todas las características del estereotipo de la mujer virtuosa, estereotipo que posee una antigua raigambre ya que viene desde la Antigüedad pero que en el Medioevo y el Renacimiento seguía totalmente vigente, como postula Patricia González Gutiérrez en “La voz negada: discursos sobre la palabra y el silencio de la mujer en el mundo clásico” (2018):

Las identidades y roles de género en la Antigüedad se forman en torno a unas dualidades e ideas muy claras, aunque no

¹⁰ En adelante, todas las citas corresponden a la edición de las obras completas de Shakespeare publicada por Aguilar en 1969, con estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín.

¹¹ En otras traducciones: “¿no es una joven virtuosa?” (v.g. Shakespeare, W. [2014] *Comedias*. Debolsillo. Traducción de Andreu Jaume et al.)

siempre libres de contradicciones. En esa identidad de género la mujer debe ser silenciosa, entendiendo el silencio no sólo como la ausencia de ruido, sino como sinónimo de sumisión y pasividad (p. 9).

La mujer virtuosa es la mujer obediente, sumisa y callada, características que definen a Hero desde el principio hasta el final de la obra. Aunque es la protagonista del romance principal de esta comedia, casi no escuchamos su voz, sólo la de su padre decidiendo por ella un marido adecuado:

Leonato (a Hero): - Hija, acordaos de lo que os he dicho. Si el príncipe os solicita en ese sentido, ya sabéis la respuesta que habéis de darle. (Acto II, Escena I, p.1155).

Leonato: - Conde, tomad a mi hija, y con ella mi fortuna. ¡Su Gracia ha concertado el matrimonio, y todas las gracias digan amén! (Acto II, Escena I, p.1159).

Ni siquiera estas dos órdenes de su padre decretando su destino, movilizan a Hero a contestar. Su silencio es tal, que nunca queda claro si ella siente amor por Claudio o sólo acepta las disposiciones de su padre.

En cambio, siempre es Beatriz la que responde por Hero, la que oficia de su voz, aunque no sabemos si sus pensamientos y sentimientos son realmente los que manifiesta Beatriz.

Beatriz [a Hero]: - Habla, prima, y si no puedes, ciérrale la boca con un beso, y que él no hable tampoco. (...)

Beatriz [a Don Pedro]: - [...] Mi prima le dice al oído que lo lleva en el corazón (Acto II, Escena I, p.1159).

Las únicas oportunidades en las que Hero se explaya son cuando fabulan la treta para que, ayudada por Úrsula, la doncella de Beatriz, haga creer a Beatriz que Benedicto está enamorado de ella. De esta manera queda claro el estereotipo de mujer que imperaba en la época, por un lado, sumisa y obediente, por otro, dada al chisme, las astucias y los engaños, dos caras de una misma mo-

neda que, de alguna manera, confirman la teoría de la época de que a la mujer había que tenerla controlada¹².

Ni siquiera ante la terrible humillación a la que Claudio la somete al rechazarla en plena boda, acusándola de impura y libertina, Hero es capaz de levantar la voz y se desmaya como único recurso para escapar de las injurias con las que el hombre, que supuestamente la ama, la está violentando.

En un primer momento, todos los hombres presentes, incluso su padre, creen estas acusaciones sin cuestionarse. Los únicos que no se dejan llevar por las palabras de Claudio hacia Hero son Beatriz, quien confía firmemente en su inocencia: “por mi alma, han calumniado a mi prima” (Acto II, Escena I, p.546) y Benedicto, quien en un principio no toma partido debido a su asombro ante la situación, pero que prontamente se da cuenta que detrás de todo el engaño y las mentiras sobre Hero estaba Don Juan, el bastardo, buscando venganza.

Es en esta parte donde se fragua el ardid del fraile que, al igual que en Romeo y Julieta, quiere hacer pasar por muerta a Hero, pero, esta vez, para transformar la ira en remordimiento y, quizás, lograr que la boda se realice. Ya no se habla de amor. En toda esta secuencia, Hero tampoco emite palabra, y son su padre y el fraile los que deciden por ella.

Cuando la situación se resuelve y se revela el engaño de don Juan, Leonato ofrece a Claudio la mano de una sobrina con la condición de que restituya públicamente la honra de Hero, mancillada por las mentiras. Claudio acepta y, al disponerse a casarse con la supuesta sobrina de Leonato, descubre que se trata de la misma Hero, viva, cuya muerte fue fingida como parte de un ardid para recuperar el honor perdido.

Hero no cuestiona que Claudio haya aceptado desposarse con otra, sólo le re- crimina su humillación y reafirma su virginidad.

Hero: - Nada más cierto. Una Hero murió ultrajada, pero yo vivo,

12 Dice Marina Gutiérrez de Angelis (2009) “las mujeres de los tratados se nos presentan proclives a la *vagatio*, son inquietas, vagabundas, frívolas y frágiles” (p.3), a lo que agrega que por ello los tratadistas proponían que sean fuertemente custodiadas y hasta golpeadas, ya que eran “promiscuas e inclinadas al mal por naturaleza”(p.3). En este marco, la clausura y la custodia se presentan como herramientas de control que se expresan no sólo en los tratados, sino también en la literatura pastoral y didáctica, como indica la misma autora.

y tan seguro como que vivo, es que soy doncella (Acto V, escena IV, p.1193).

A pesar del ultraje y de la crueldad de Claudio, Hero termina contrayendo matrimonio. En ningún momento deja de encarnar el modelo de mujer virtuosa y obediente.

Como sostiene Daniel Baroque Ruiz:

En el pensamiento cristiano medieval [...] se percibió a las mujeres como las enemigas, encarnadas en la figura de Eva, sinónimo de muerte, frente a la Virgen María, ejemplo de mujer excepcional y espejo para todas las demás, sinónimo de vida... (2019, p. 17).

Es evidente que Hero representa a la mujer que se encuentra más cerca de la Virgen María que de Eva: su función dentro de la obra es la de un objeto silencioso. Es el prototipo de la mujer sumisa, idealizada por su pureza y modestia. La traición y humillación pública que sufre en su boda, cuando Claudio la acusa de infidelidad, es una manifestación brutal del poder patriarcal: su valor como mujer está vinculado exclusivamente a su castidad.

Beatriz, la mujer transgresora

Beatriz es la prima de Hero. En todo sentido, es su antítesis. Desde el principio de la obra aparece con más parlamentos que Hero. Ácida, aguda e ingeniosa, no duda en decir lo que piensa sobre los hombres y el matrimonio y tiene un contrapunto constante con Benedicto, caballero que también reniega del matrimonio y del cual, finalmente, se enamora.

Como ya mencionamos, la relación entre Beatriz y Benedicto conforma una subtrama dentro de la obra, pero, por la importancia que se les da, la caracterización de los personajes y sus diálogos constantes, adquieren igual o mayor relevancia que Hero y Claudio, siendo personajes entrañables para el público.

Muchos críticos coinciden en ver a Beatriz como un personaje protofeminista, sus agudos comentarios y contestaciones la ubican en esta línea.

Benedicto: - ¡Cómo! Mi querida señorita Desdén, ¿vivís aún?

Beatriz: - ¿Es posible que muera el Desdén cuando puede cebarse en tan buen pasto como el *signior* Benedicto? La propia galantería se trocara en desdén si estuvierais vos en su presencia.

Benedicto: - Fuera entonces la galantería una renegada. Pero lo cierto es que todas las damas se prenden de mí, exceptuada solamente vos; y quisiera hallar en mi corazón que mi corazón no fuera tan duro; porque, a la verdad, no amo a ninguna.

Beatriz: - ¡Qué incalculable dicha para las mujeres! De otra manera, se verían importunadas por un pretendiente enojoso. Gracias a Dios y a mi temperamento frío, soy en eso del mismo parecer que vos. Prefiero oír a mi perro ladrar a un grajo que a un hombre jurar que me adora (Acto I, Escena I, p.1149).

Shakespeare participa del debate público con Beatriz: le da voz y la misma entidad que a los personajes masculinos, y ella utiliza esa voz no sólo para pelear con Benedicto sino también para manifestar sus opiniones sobre la condición de las mujeres.

Beatriz: - Sí, a fe; el deber de mi prima es hacer una reverencia y decir “como os guste, padre”. Pero, sobre todo, prima, que sea buen mozo; o de lo contrario, haz otra reverencia y di: “Padre, como a mí me guste.”

Leonato: - Vamos, sobrina, espero veros un día provista de esposo.

Beatriz: - No será en tanto Dios no haga a los hombres de otra sustancia distinta a la tierra. ¿No es desesperante para una mujer el verse dominada por un puñado de polvo valiente y tener que rendir cuentas de su vida a un terrón de cieno petulante? No, tío; no quiero a ninguno (Acto II, Escena I, p.1155).

En este párrafo Beatriz se apropia del relato bíblico para demostrar la bajeza de la condición natural del hombre, por estar originado en barro. A pesar de lo

cual, éste se atribuye el derecho a tener juicio propio y a establecer las reglas de juego social, por lo que se ha vuelto una materia presuntuosa: “terrón de arcilla pervertida”. Beatriz contraviene los estereotipos de género: no es ni la Virgen María, ni Eva, es otro tipo de mujer.

Christine de Pizan escribe *La cité des femmes*, como la mayoría de los textos que se produjeron en la *Querelle...*, en favor de las mujeres, como respuesta a una obra que atacaba al género femenino, como una defensa ante los insultos y agravios que desde los textos de la época se hacían a la mujer.

Citando a la misma Christine de Pizan, Baroque Ruiz expone:

Una obra que hizo reflexionar a Christine y preguntarse “cuáles podrían ser la razones que llevaban a tantos hombres [...] a vituperar a las mujeres”. Hasta el punto de que ese mensaje, que no es otro que el que trataba de imponer el poder patriarcal en las mujeres, lo llegó a interiorizar y a creérselo, lamentándose a Dios y preguntándole “por qué no me has hecho nacer varón para servirte mejor con todas mis inclinaciones [...]” La importancia de la obra se encuentra en el siguiente capítulo, cuando la Dama Razón la insta a que no se crea todo lo que habían dicho filósofos, religiosos, médicos, sobre las mujeres, y que fuera capaz de pensar por sí misma, dando “la vuelta a los escritos [...] para sacarles partido en provecho tuyo...”. Se trataba así de que una mujer, Christine, pusiera en cuestión la autoridad de aquellos hombres, de que llevara a cabo un proceso de deconstrucción del discurso natural, haciendo que las mujeres pasaran a ser sujetos plenos de la historia (2019, pp.33 y 34).

De la misma manera, Beatriz reniega de no ser varón para poder defender a su prima y ejecutar ella, con su propia mano, a Claudio por haberla difamado.

Beatriz: - ¿No está probado que es el más vil de los miserables, por haber calumniado, despreciado y deshonorado a mi prima? ¡Oh, si yo fuera un hombre! ¡Cómo! Engañarla hasta el punto de darse las manos ante el altar, y acto seguido, con acusación pública, con desembozada calumnia con rencor despiadado...

¡Dios mío! ¡Si yo fuera hombre! ¡Me comería su corazón en medio de la plaza! (Acto IV, Escena II, p.1181).

No es ésta la única ocasión en que Beatriz lamenta no ser hombre para hacer lo que, como mujer, le está vedado; lo notable es que es ella quien se atreve a decir lo que los varones callan sobre Claudio, de modo que asume la actitud de valentía típicamente atribuida al varón.

Esta cita pone de manifiesto un tema recurrente en la obra de Shakespeare: la tensión entre género, poder y justicia. Beatriz siente una rabia profunda e impotencia ante la injusticia sufrida por su prima, destacando la frustración por las limitaciones que la sociedad impone a las mujeres. Su exclamación “¡Ah, si yo fuera hombre!” articula con claridad la división de roles y expectativas de género que Shakespeare pone en escena, visibilizando el impedimento de la mujer para tomar acción directa en un sistema patriarcal que la excluye del ámbito de la venganza o la reparación de agravios.

El clamor de Beatriz por no poder “comerse el corazón en la plaza pública” subraya el deseo de reivindicación pública, el reclamo de justicia no en el ámbito privado sino en el mismo espacio público donde Claudio ha deshonrado a su prima. La imagen de “comerse el corazón” es una metáfora que no sólo indica venganza física, sino también una especie de derecho moral en la que la violencia se iguala a la ofensa perpetrada.

En realidad, el deseo de ser hombre expresado por Beatriz no es un anhelo de acceso a la violencia, sino más bien una crítica a las estructuras de poder que permiten que las mujeres sean humilladas públicamente sin posibilidad de objeción. Beatriz denuncia la pasividad a la que las mujeres están condenadas por su género y, a la vez, subraya el vacío moral de los hombres que no actúan ante tales injusticias. Este pasaje es una crítica amplia al orden social que trivializa el sufrimiento femenino, sugiriendo que la restauración de la honra no es posible para las mujeres si no se les otorga la capacidad de actuar.

Desde una perspectiva humanista, Shakespeare expone las críticas que la *Querelle...* hacía a la supuesta universalidad de valores como justicia, igualdad y honor, que no eran accesibles para las mujeres. Al plantear esta pregunta, el fragmento trasciende lo particular y señala las limitaciones de los ideales re-

nacentistas cuando se confrontan con la realidad de las relaciones de género.

A pesar del rechazo absoluto que Beatriz manifiesta en un principio por el amor y el matrimonio, al final de la obra, el himeneo se consuma, lo que plantea una ambigüedad profunda en términos de la *Querelle des femmes*. Beatriz, quien se ha mostrado autónoma, desafiante y crítica hacia el matrimonio—rechazando el control masculino y emitiendo su propia voz—, finalmente cede ante esta institución. El desenlace puede interpretarse como una domesticación de su rebeldía, un reflejo del orden patriarcal que, a pesar de los desafíos, logra “domar” a la mujer autónoma al insertarla en la estructura familiar tradicional.

Desde esta óptica, el “ruido” de la independencia verbalmente manifestada por Beatriz y su resistencia a las normas de género se diluye en las “pocas nueces” del final, donde su matrimonio con Benedicto simboliza la capitulación de esa autonomía dentro de las estructuras patriarcales.

Sin embargo, la relación entre Beatriz y Benedicto se representa de manera igualitaria en términos de confrontación y de “escape” respecto de la imposición matrimonial, y que ambos personajes culminen en esponsales podría sugerir que, en última instancia, tanto mujeres como varones quedan sometidos al control de las convenciones: “demasiada” exposición de los deseos individuales, para “nada”.

Pero también puede ser visto como un acto de elección individual, realizado por voluntad propia, por amor, completamente distante de la unión impuesta y por conveniencia que Hero acepta pasivamente. Y en esto, había dos aspectos fundamentales en el desarrollo de la *Querelle des femmes*, de los que la obra se hace eco: la afirmación de la mujer intelectual y el rechazo de la inferioridad dentro del vínculo conyugal¹³.

La negación u oposición al matrimonio por parte de Benedicto estaba dada por el miedo a la infidelidad de las mujeres¹⁴:

13 Esta última postura nos lleva nuevamente a las ideas de Pizan, quien con la obra *Le cité des femmes* participó también en lo que se llamó *Querelle du mariage* [Querella del matrimonio]: “[allí realiza] una defensa de la mujer casada fiel a su marido, frente a toda la literatura de los *fabliaux* y *dits*, que criticaban a las mujeres y al matrimonio y que surgieron a partir del siglo XIII” (Baruque Ruiz, 2019, p. 36).

14 Javier del Prado (2008) recuerda que en la tradición occidental la risa cómica se cons-

Benedicto: - Que me haya concebido una mujer, es cosa que le agradezco; que me haya criado, también es cosa por la cual le doy mis más humildes gracias; pero que sobre mi cabeza resuene una cadencia de cuerno de montería, o que mi bugle cuelgue de un invisible cinturón, que todas las mujeres me perdonen. Porque no quiero hacerles la injusticia de desconfiar de alguna de ellas, me reservo el derecho de no fiarme de ninguna. Y, por último, (y esto será lo más conveniente para mí), me propongo vivir soltero (Acto I, Escena I, p. 1151).

Sin embargo, en la trama Benedicto pasa de ser un obstinado enemigo de las mujeres (“un tirano declarado de su sexo”) a un sabio intérprete del alma femenina. A las advertencias contra los engaños de las mujeres, típicas de la retórica de la *Querelle...*, que en la obra toma la forma de una cómica obsesión por los “cuernos” o de una fácil y trágica persuasión construida sobre el estereotipo de la mujer adúltera, Shakespeare opone una advertencia también a la mujeres contra la falsedad de los hombres, en una canción encomendada al cantante de la corte: “Niñas, no suspiréis, más, que los hombres han sido siempre perjuros / un pie dentro del mar y otro en la orilla...” (Acto II, Escena III, p.1162).

La repetición de los juegos de palabras con “cuernos” no es inusual, ya que los chistes sobre el tema del engaño por parte de la mujer son comunes en toda la literatura de este período. Sin embargo, Gail Paster (1995) menciona que eran infrecuentes los casos de infidelidad conyugal en la época, de modo que los temores de traición surgen de la ansiedad patriarcal y la incapacidad para verificar la castidad por entonces, puesto que esta castidad de las esposas y madres aseguraba el sostén de una estructura social basada en la herencia legítima de tierras, riqueza, propiedad, rango y nombre.

Paster sugiere, entonces, que en la comedia de Shakespeare los chistes sobre los “cuernos” tienen una función local particular: resolver la contradicción social dada en la sociedad isabelina, en la que la tradición (la misoginia abierta y

truye sobre un conjunto de elementos arquetípicos; y que entre ellos, uno de los tópicos repetidos es el tema de los “cuernos”, “*le cocuage*” (el cabronazgo), el engaño del marido por parte de su mujer. Esa condición del varón como engañado se presenta como universal e ineludible, dada la naturaleza de la mujer y constituye una “base esencial del mecanismo de la risa en Occidente” (Del Prado, 2008, p. 126).

virulenta heredada del catolicismo medieval) chocó con un ideal emergente (la celebración del matrimonio posterior a la Reforma, particularmente en su forma moderna de uniones consensuales de compañerismo en las que la satisfacción emocional de ambos cónyuges ocupa un lugar importante). Al desacralizar el matrimonio y negar su carácter de sacramento, la Reforma anglicana enfatizó su función social, pasando a concebirla como una unión basada en el amor y el respeto mutuo. Sin embargo, al mismo tiempo, la sociedad isabelina no podía prescindir de la misoginia porque la función más general, incluso antigua, del discurso antifeminista es justificar el reparto desigual del poder. La sospecha virulenta sobre la castidad conyugal aparece, entonces, como incompatible con esta teoría emergente del matrimonio centrada en el consentimiento inicial de ambos socios, y en el cumplimiento a largo plazo de un conjunto de obligaciones mutuas que eran en parte materiales, en parte emocionales. Por eso Beatriz insta a su prima a no decir “Padre, como te plazca”, sino más bien “Padre, como me plazca a mí”. Como se manifiesta claramente en la guerra de panfletos, la misoginia medieval y la teoría del matrimonio posterior a la Reforma, no coexistían cómodamente sino en abierta tensión.

En efecto, el ingenio y la elocuencia de Beatriz no desaparecen con la aceptación del matrimonio, como dice Leonato: “si estuvieran casados sólo una semana, se volverían locos de tanto hablar” (Acto II, Escena I, p.1160) no hay indicios concretos de que casarse implique necesariamente una domesticación de Beatriz. Con este final feliz, el casamiento puede ser visto como un encausamiento de la desviación social que personifica Beatriz, sin embargo, no representa total o claramente un silenciamiento de la voz del personaje ni su conversión al modelo de mujer virtuosa. Allí reside la ambigüedad de Shakespeare.

A modo de conclusión: la complejidad en Shakespeare

La complejidad de la obra de Shakespeare, como advierte Arnold Kettle (1966), reside en su capacidad para captar las tensiones de una sociedad en transformación. El dramaturgo escribe en un contexto marcado por el surgimiento del individualismo burgués y el tránsito del feudalismo a una lógica social mercantilista, procesos que se reflejan en las relaciones familiares, las estructuras

de poder y los vínculos entre los personajes. En *Mucho ruido y pocas nueces*, estas tensiones adquieren particular densidad cuando se las analiza desde la *Querelle des femmes*, ya que el autor contrapone dos figuras femeninas antagónicas: Hero, representante del ideal de sumisión y virtud tradicional, y Beatriz, símbolo de una feminidad crítica, aguda y desafiante. Mientras que Benedicto, antagonista y espejo de Beatriz, también evoluciona desde el escarnio hacia las mujeres, hasta la entrega afectiva a una de ellas en un plano de igualdad.

En última instancia, *Mucho ruido y pocas nueces* no sólo es una comedia romántica llena de enredos y malentendidos, sino también una reflexión profunda sobre las estructuras de poder y las normas sociales de la Inglaterra renacentista. A través de sus personajes femeninos, Shakespeare explora las tensiones entre resistencia y domesticación, autonomía y sumisión, y las jerarquías de género que, aunque han evolucionado, siguen presentes.

Esta oposición no sólo ilustra los debates sobre el papel de la mujer en la sociedad, sino que también evidencia las contradicciones de una época que oscilaba entre el mantenimiento del orden patriarcal y un incipiente deseo de transformación. Shakespeare no pone en escena soluciones cerradas ni personajes unívocos; en cambio, plantea interrogantes sobre la autonomía, la agencia y la justicia que pueden leerse en clave de género. *Mucho ruido y pocas nueces* no es sólo una comedia romántica, sino como una pieza que problematiza con agudeza las normas sociales de su tiempo, cuyas resonancias aún perduran.

Referencias

- Arriaga Flórez, M. y Cerrato, D. (2021). La querella de las mujeres en Italia. Una revisión bibliográfica. *Revista internacional de pensamiento político*, I época, (16), pp. 125-147. <https://www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/download/6242/5543/26046>
- Baruque Ruíz, D. (2019). *La Querelle des Femmes. Una revisión historiográfica e histórica del fenómeno de la querella en la Historia de las Mujeres*. Tesis de Grado en Historia, Universidad de Sevilla. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/40274/TFG_F_2019_240.pdf
- Beard, M. y Furió, S. (2018). *Mujeres y poder*. Crítica.
- Del Prado, J. (2008). El feminismo ambiguo de Moliere. *Théleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, (23), pp. 123-147. <https://core.ac.uk/download/pdf/38845658.pdf>
- González Gutiérrez, P. (2018). La voz negada: Discursos sobre la palabra y el silencio de la mujer en el Mundo Clásico. *Cuadernos de historia*, (48), pp. 9-31. <https://www.scielo.cl/pdf/cuadhist/n48/0719-1243-cuadhist-48-00009.pdf>
- Gutiérrez de Angelis, M. (2009). Risa y erotismo. La conciencia del deseo, el goce y la muerte en el *Decamerón* de Boccaccio. *Espéculo, Revista de estudios literarios*, (41). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/risadeca.html>
- Kelly, J. (1982). Early feminist theory and the “querelle des femmes”, 1400-1789. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 8(1), 4-28.
- Kettle, A. (1966) (Ed.). *Shakespeare en un mundo cambiante*. Sílabas.
- Lerner, G. (1993). *La creación de la conciencia feminista: desde la Edad Media hasta 1870*. Oxford University Press.
- Lewalski, B. (1993). *Writing Women in Jacobean England*. Cambridge, Harvard University Press.
- O'Malley Gushee (Ed.) (1996). *The early modern Englishwoman: a facsimile library of essential works, Part 1: Printed Writings, 1500-1640: Jane Anger, Rachel Speght, Ester Sowernam, and Constantia Munda*. Susan Scholar Press.
- Paster, G. (1995). Much Ado about Nothing: a modern perspective. En B. Mowat y P. Werstine. *Much Ado about Nothing* (pp. 213-230). Print Washington Square.
- Rowse, A. L. (1973). *Shakespeare, el hombre*. Ardent Media.
- Sevilla Muñoz, J. y Sevilla Muñoz, M. (2004). Traductología: “Mucho ruido y pocas nueces”. *El Trujamán, Revista diaria de traducción*, martes 14 de diciembre de 2004. https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/diciembre_04/14122004.htm
- Shakespeare, W. (1969) *Mucho ruido y pocas nueces*, en *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. Madrid, Aguilar, 1147-1194.
- Smith, H. (Ed.). (1998). *Escritoras y la tradición política británica de la primera época moderna*. Cambridge University Press.

Usher Henderson. K. y McManus, B. (1985). *Half Humankind: Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540 - 1640*, University of Illinois Press.