



**Universidad de Chile**

**Facultad de Filosofía y Humanidades**

**Departamento de Literatura**

UN ESTUDIO DE RECEPCIÓN ENTRE *THE MERRY WIVES OF WINDSOR* Y LA  
COMEDIA LATINA

Informe final para optar al grado de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en  
Literatura.

SERGIO IGNACIO GONZÁLEZ ALIAGA

Profesora guía

Brenda López Saiz

2020

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a mis padres que los amo mucho y muchas gracias por todo lo que me han apoyado, tanto en la carrera como en mi vida personal. Esto no habría resultado de no ser por ellos, sobre todo porque me dieron vida y todo eso.

En segundo, a la mejor profesora guía ever, la profesora Brenda López. No fue hasta el año pasado que tuve clases por primera vez con ella y he descubierto lo productivo que puede ser trabajar con una profesora que intenta enseñar. Todo el crecimiento que he tenido este año ha sido gracias a ella y sus constantes críticas (y explicaciones). Muchas gracias.

Mi mejor amiga Francesca que siempre ha estado ahí para escucharme cuando me deprimó. La mejor amiga que pude encontrar en la vida. Mis hermanos menores quienes me han levantado el ánimo en los días malos, haciéndome reír y distrayéndome un rato, gracias, los amo mucho.

Así creo que podría seguir infinitamente, las personas que me han ayudado de una u otra manera a lo largo de todo este proceso ha sido enorme. Especial mención para mis abuelos Heriberto y Sergio, mis abuelas Teresa y María, mis compañeros de Seminario Nicolás y María José (perdón por siempre preguntar mil cosas que quizá muchas veces no tuvieran mucho sentido) y a la profesora Carolina Brncic.

Ante todo, gracias por ayudarme a terminar esta carrera y los quiero mucho.

## Tabla de contenido

|   |                  |
|---|------------------|
| <b><u>AGRADECIMIENTOS .....</u></b>   | <b><u>2</u></b>  |
| <b><u>TABLA DE CONTENIDO .....</u></b>  | <b><u>3</u></b>  |
| <b><u>INTRODUCCIÓN.....</u></b>   | <b><u>4</u></b>  |
| <b><u>CAPÍTULO 1: CONTEXTO DE RECEPCIÓN .....</u></b>   | <b><u>10</u></b> |
| <b><u>CAPÍTULO 2: DIÁLOGO ARGUMENTALES: CONVENCIONES LATINAS Y LA<br/>CONSTRUCCIÓN ARGUMENTAL DE <i>THE MERRY WIVES OF WINDSOR</i> .....</u></b>  | <b><u>22</u></b> |
| <b><u>CAPÍTULO 3: CONSTRUYENDO PERSONAJES LATINOS VS INGLESES:<br/>CONVENCIONES LATINAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES FRENTE A LA<br/>EN <i>THE MERRY WIVES OF WINDSOR</i> .....</u></b> | <b><u>44</u></b> |
| <b><u>CONCLUSIÓN .....</u></b>  | <b><u>74</u></b> |
| <b><u>BIBLIOGRAFÍA.....</u></b>   | <b><u>77</u></b> |

## Introducción

Nuestro objeto de estudio será la relación que creemos posible establecer entre *Merry Wives of Windsor* de William Shakespeare, comedia escrita entre 1597 y 1601, y la comedia latina de Plauto y Terencio, producida en la Roma antigua entre la última década del siglo III a.C. y las cuatro primeras del siglo II a.C. La perspectiva teórica que vamos a utilizar para analizar la relación entre la comedia latina y *The Merry Wives of Windsor* es la de la recepción. Desde esa perspectiva, una parte importante a considerar en el estudio de la relación entre obras de distintos periodos es el contexto de recepción, ya que plantea que cada período realiza una lectura a partir de sus propias concepciones y en función de sus intereses y necesidades.

Lo anterior implica, por lo tanto, que la recepción se entiende como un diálogo en el cual la manera en que el receptor se aproxima a una obra del pasado, tal como en el diálogo entre personas, se ve afectada por su contexto de recepción. A partir de eso, podemos entender que, desde este punto de vista teórico, las obras de la antigüedad poseen más de un significado posible<sup>1</sup> dado que el lector de estas obras siempre estará leyéndolas a partir de su experiencia de vida, sus lecturas previas y las ideas que predominen en el momento histórico específico. Tal como explica Lorna Hardwick: “reception studies, therefore, are concerned not only with individual texts and their relationship with one another but also with the broader cultural process which shape and make up those relationship” (5).

Otro autor que concuerda con estas ideas, aplicándolas al estudio del renacimiento, es Peter Burke, quien explica desde su postura de historiador que los actuales estudios de recepción postulan que el contexto siempre influye en la manera en que es decodificada la fuente. Además, agrega a lo anterior el concepto de ‘apropiación’, algo central al momento de entender el proceso de recepción, puesto que la apropiación está anclada al momento

---

<sup>1</sup> Esta perspectiva se distingue la visión predominante en la filología clásica hasta hace algunas décadas atrás, que suponían la existencia de un significado unívoco de las obras de la antigüedad. “Furthermore, it could carry an assumption, sometimes tacit sometimes explicit, that these works yielded a ‘meaning’ which was unproblematic, there to be grasped and to be applied in all kinds of situation far removed from the ancient one” (3) Lo cual, desde la perspectiva de la recepción, claramente es erróneo. Coincide con esta idea el historiador Peter Burke quien nos explica que: “más o menos se presuponía que lo que se recibía era lo mismo que se daba, no sólo en el caso de los objetos materiales, sino también de los bienes inmateriales como las ideas” (15). Es decir, las obras tenían dentro de ellas un significado y este significado era recibido junto a la obra material.

histórico en que se está realizando. Si bien Burke no explicita la acepción de apropiación que está utilizando, desde la lectura del texto se entiende que se refiere al proceso de resignificación y transformación de un texto o ideas a partir de las concepciones históricas reinantes en el contexto de recepción.<sup>2</sup> Tal como plantea Burke:

los teóricos contemporáneos de la recepción creen que lo que se transmite necesariamente cambia en el mismo proceso de transmisión. Siguiendo a los filósofos escolásticos (sea conscientemente o no), sostiene que <<cualesquier cosa que se recibe, se recibe según el modo del receptor>> (*Quidquid recipitur, ad modum recipientes recipitur*). Adopta el punto de vista del receptor, no del autor original o productor, y por ello dicen relativamente poco de lo que éste podría llamar <<errores>> o <<equivocaciones>> en los textos u otros artefactos. Más bien presenta la recepción o el consumo como una forma de producción por sí misma, resaltando la creatividad de los actos de apropiación, asimilación, adaptación, reacción, respuesta e incluso de rechazo. (Burke 15)

Siguiendo con las ideas de este historiador, encontramos una metáfora que refiere a lo anteriormente expuesto: “una de las ideas o metáforas centrales en los estudios modernos de la recepción es la imagen de «retícula» o «filtro», que permite que algo pase, pero no todo” (17), lo cual permite entender de manera más gráfica lo que implica esta recepción. El proceso de recepción se lleva a cabo a través de un ‘filtro’, el cual, a partir de las ideas e intereses del contexto, selecciona qué elementos resaltar y eventualmente desconsidera otros, lo cual también conlleva la producción-transformación de lo recibido.

---

<sup>2</sup> Lorna Hardwick define apropiación de manera diferente: “taking an ancient image or text and using it to sanction subsequent ideas or practices (explicitly or implicitly)” (9). Esta idea de la apropiación implica en su base la consciencia de estar utilizando un texto y un conocimiento previo de un elemento que se quiere reutilizar. Esto constituye una veta importante en la aplicación de la recepción.

Consideramos que un ejemplo de apropiación en el sentido en que lo entiende Burke es el uso del *Hipólito* de Eurípides. Desde mi conocimiento, puedo hablar al menos de 3 obras distintas que tienen como fuente esta tragedia griega (*Fedra* de Séneca, *Fedra* de Racine y *Phaedra's Love* de Sarah Kane); sin embargo, en cada una de estas obras podemos encontrar notables diferencias. Entre ellas resalta la adhesión de personajes nuevos tales como Aricia o Estrofa, los cuales introducen nuevas dimensiones a los conflictos dentro de la obra. La adición de nuevas características, las cuales resaltan ciertas dimensiones, responde a las necesidades de cada dramaturgo. En el caso de Racine, la introducción de Aricia le permite mostrar el conflicto político de la sucesión al trono, común en su época. Mientras que, la adhesión de Estrofa permite mostrar cómo un ambiente pervertido es capaz de afectar a todos los que estén en contacto. Similar al pensamiento de Kane con relación a su propio contexto y a esta crueldad que está imbuyendo a las instituciones humanas.

La recepción de las obras clásicas incluye diversas modalidades, tales como: la lectura misma de las obras, la edición y la traducción, entre otros. En este trabajo, nos abocaremos al estudio de la recepción creativa, es decir, al estudio de una nueva creación dramática que se produce integrando elementos de las obras de la antigüedad a partir de su propio contexto.

El estudio de la recepción de la comedia latina en *The Merry Wives of Windsor* requiere, en primer lugar, situarla en el contexto amplio del movimiento paneuropeo llamado Renacimiento. Tal como plantea Burke, este movimiento se caracteriza por el interés hacia la antigüedad tanto romana como griega. Es interesante la propuesta de este autor, pues entender el renacimiento como un movimiento implica un diálogo, tal como la recepción, ya que la apropiación de ideas de la antigüedad a la vez se difunde y transforma en la difusión del movimiento renacentista en distintos territorios europeos. Muchos estudiosos ubican el centro en Italia, como un comienzo; sin embargo, es claro que el conocimiento va desplazándose, en consecuencia, modificándose y expandiéndose a través de Europa.

Este movimiento renacentista tiene sus cimientos en el humanismo, práctica que comienza a darse a principios del siglo XII<sup>3</sup> y alcanza un gran desarrollo durante el siglo XV, centrado en la búsqueda, lectura, traducción y publicación de obras clásicas. El término *umanista* fue utilizado para describir a profesores o estudiantes de la literatura clásica y las artes asociadas a ellos (Mann 1). Estos *umanistas* se abocaron a las actividades anteriormente dichas y promovieron el estudio de los *studia humanitatis*, los cuales consistían en “la gramática, la retórica, la poesía, la historia y la filosofía moral, temas todos basados en la lectura los autores clásicos griegos y latinos” (Kristeller 19). En consecuencia, se entiende que su acercamiento a los modelos clásicos conocidos comienza desde su formación.

---

<sup>3</sup> Según Nicholas Mann, en el siglo XII existió una especie de renacimiento que tuvo también un enfoque centrado en la antigüedad clásica. Su uso no recayó únicamente en fines literarios, sino también estuvo destinado a usos prácticos: “During the twelfth century, classical literature underwent a new revival, this time labelled as the twelfth-century Renaissance; at the courts and in the cathedral schools (some of them destined to become universities) of southern Italy and Sicily, of Spain, of Bologna and Montpellier, of northern France and Norman England, scholars turned their knowledge of the classics not only to literary ends but also to more practical and above all secular ones.” (4)

El interés por las obras griegas y romanas de la antigüedad genera a su vez toda una producción de obras nuevas a través de la práctica de la imitación. Dentro de esta gran producción resalta una importante cantidad de discursos que se pronunciaron en distintas instancias siguiendo el modelo de Cicerón. También se escribieron poéticas que discutían y ampliaban los postulados de Aristóteles u Horacio. Sin embargo, en nuestro análisis nos compete otra parte importante de la producción, es decir, la producción dramática en el Renacimiento.

En este periodo fue cuando se descubrieron las obras dramáticas griegas, hasta entonces desconocidas en Europa. A raíz de este descubrimiento, y en coordinación con el interés por las obras latinas, los humanistas comenzaron a traducir, editar y publicar las obras dramáticas clásicas, tanto tragedias como comedias. Como consecuencia de este interés por el drama clásico, los humanistas comenzaron a producir obras nuevas en latín a imitación de las obras antiguas –la llamada comedia y tragedia humanista-, lo cual, a su vez, produjo todo un movimiento de producción de obras dramáticas en lengua vernácula. En ese proceso de producción, encontramos la *commedia erudita* y la *commedia dell'arte*, las cuales contribuyeron a masificar el teatro en Europa. Son ellos quienes realizan un proceso de transformación de este sustrato clásico para adaptarlo a sus necesidades y configurar obras nuevas a imitación clásica.

En este sentido, el desarrollo de la comedia humanista es el punto de inicio en un desarrollo dramático que continuará indefinidamente. Esta corriente de producción destaca por estar escrita en latín, la cual contribuye a la renovación del panorama literario de la época, que en cierto sentido también explica esta cantidad de obras escritas en este periodo. Dentro de este gran corpus de obras, destacan dos que representan el sentir de su momento histórico particularmente. La primera producción es la comedia humanista, con su construcción en latín.<sup>4</sup> La segunda producción *commedia erudita* y *commedia dell'Arte*.

Para nuestro estudio, resulta particularmente relevante la propuesta de Louise Clubb Clubb, quien propone que con la conformación del drama en Italia se comienza a desarrollar un vocabulario dramático-teatral que se convierte en un conjunto de

---

<sup>4</sup> De la misma manera que se montaban estas comedias humanistas, existieron diversos montajes de las comedias de Plauto y las tragedias de Eurípides. (Boas, 387)

convenciones comunes al drama europeo (al momento de escribir obras teatrales). En un primer momento, las producciones del drama italiano de la época y, en particular la comedia, configuran un conjunto de elementos y procedimientos dramáticos comunes e intercambiables, cuya base es la recepción de elementos de la comedia latina, contaminadas con elementos de la narrativa medieval. En dicha producción, las diversas obras exhiben similitudes innegables en los recursos cómicos utilizados en su construcción. En otras palabras, este vocabulario, al que Clubb denomina *theatergrams* y que será diseminado por Europa, permite observar patrones comunes dentro de las distintas obras dramáticas de diversos contextos.

A partir de esto, proponemos que la relación de recepción que existe entre la comedia clásica latina y *The Merry Wives of Windsor* es mediada por la tradición italiana renacentista. A través del viaje que hacen estas formas cómicas, se entiende el influjo de la tradición clásica vía la Italia renacentista en el resto de Europa y específicamente en la comedia de Shakespeare. Es decir, la relación entre las comedias de Shakespeare y la comedia latina no se restringe a la relación constatable entre una obra fuente y una receptora, sino que se verifica mediante el uso de una diversidad de procedimientos cuya raíz está en la comedia antigua, pero que ha pasado a formar parte de un acervo dramático común a disposición de dramaturgos en distintos lugares de Europa.

Para verificar esa relación, analizaremos dos dimensiones de la obra: el argumento y los personajes. Cada apartado a su vez lo dividiremos en dos partes, una referida a las convenciones clásicas y otra a la recepción de dichas convenciones en la obra de Shakespeare.

Para la primera parte de esos apartados utilizaremos *The Nature of Roman Comedy* de George E. Duckworth, el cual nos brindará un marco teórico sobre el cual podremos dialogar y establecer relaciones con *The Merry Wives of Windsor*. Asimismo, no utilizaremos una única comedia romana para comparar dado que nuestra perspectiva teórica apunta a una recepción general de elementos recombinales.

En la primera parte del primer apartado, trataremos sobre el argumento: cómo las nociones de engaño y malentendido en las comedias romanas son constituyentes del hilo conductor y de la movilización misma del argumento. Tanto en el *Miles Gloriosus* como en



el *Pséudolo* estas nociones son gravitantes al momento de solucionar un problema. Mientras que, en la segunda parte de este apartado, analizaremos cómo en *The Merry Wives of Windsor* también el engaño se establece como una parte central del argumento, pero sus motivaciones son distintas a aquellas de la comedia romana. De la misma manera, el esclavo, personaje característico que movilizaba el argumento en la comedia latina se ve convertido en dos señoras.

En la primera parte del segundo apartado, continuaremos con nuestra exposición de aquellas características propias de los personajes en la comedia latina tales como el *senex*, *wily slave* o *lenon*. Del mismo modo que antes, veremos sus funciones y cómo son configurados estos personajes dentro de ciertas comedias, para luego, en la segunda parte del apartado, discutir las innovaciones que realizó Shakespeare al construir sus personajes, tomando para aquellos tres grupos: hombres, mujeres y cómicos. Dentro de estos, analizaré dimensiones que es posible ver a partir de sus propios parlamentos o a partir de lo que otros personajes dicen. Además, compararemos ciertos personajes con algunos que existen en la *commedia dell'arte* para demostrar aquella cualidad re-combinatoria del drama del periodo, puesto que existen características de uno u otro personaje conjugadas de una manera totalmente nueva.

# Capítulo 1: Contexto de recepción

## Humanismo y renacimiento

Debido al uso de la teoría de la recepción, y lo expuesto anteriormente con respecto al contexto, comenzaremos abordando sintéticamente el Renacimiento desde sus antecedentes en el siglo XII. Seguiremos a Peter Burke, quien enlaza el movimiento renacentista con el humanismo, debido a la centralidad del trabajo humanista en la recepción de la tradición clásica.

Antes de sumergirnos en un recorrido histórico del humanismo, una definición del término se hace pertinente. Según Kristeller, hoy el humanismo tiene connotaciones de índole más abstracta y moral; por ejemplo, se asocia con aquellas personas que demuestran un gran sentido del deber con el prójimo y también con aquellas actividades “humanitarias” tales como las misiones a África o el ayudar a los pobres.

El término que nosotros utilizaremos se asocia a los *studia humanitatis* promovidos y desarrollados por estudiosos a partir del siglo XV, es decir, se define como humanista aquel hombre que:

era un profesor o estudiante de los *studia humanitatis*; es decir, de las humanidades -distinguiéndose claramente de un jurista, por ejemplo-. Y los *studia humanitatis*, aunque el término fue tomado de los autores antiguos y adoptado conscientemente por la importancia especial que daba a los valores humanos y educativos de los estudios así designados, había significado ya desde principios del siglo XV un ciclo bien definido de temas educativos, como son la gramática, la retórica, la poesía, la historia y la filosofía moral, temas basados en la lectura de los autores clásicos griegos y latinos. (19)

Este interés por la antigüedad se ve reflejado en el currículo de enseñanza que tenían los *studia humanitatis*, el cual a su vez iba inculcando en nuevas generaciones este interés, permitiendo la expansión y posterior evolución del movimiento renacentista. El estudio de los humanistas estaba enfocado en los diversos textos de la antigüedad, no sólo en la lectura sino también en la búsqueda de manuscritos y en su restauración e interpretación, todo lo cual contribuyó con la construcción de un corpus común de textos clásicos revisados,

anotados, comentados y publicados. En palabras de Mann: “Humanism is that concern with the legacy of antiquity – and in particular, but not exclusively, with its literary legacy – which characterizes the work of scholars from at least the ninth century onwards. It evolves above all the rediscovery and study of ancient Greek and Roman texts, the restoration and interpretation of them and the assimilation of the ideas and values that they content” (Mann 2).

Al referirse a los antecedentes del humanismo, Mann apunta distintos nombres distinguidos por su trabajo proto-humanista, entre los que resalta Heiric of Auxerre (841-876) como uno de los ‘modelos’ para los humanistas italianos. Según Mann “Heiric was an influential scholar and teacher, to whom we owe the transmission of a number of classical texts besides that of Pomponius Mela, and notably fragments of Petronius” (3). Mann destaca a este primer hombre debido a su trabajo como profesor, lo cual tiene mucho sentido si pensamos que posteriormente los humanistas serán aquellos que estudien los *studia humanitatis* y, en muchos casos, se desenvuelvan en cargos de educación.

Otra de las figuras relevantes del proto-humanismo es Lovato Lovati (1241-1309) pues, tal como plantea Mann, su trabajo incluye algunas de las actividades que serán centrales para el humanismo posterior: “in his works we perceive in embryonic form three of the features that were to mark the later development of humanism: an appetite for classical texts; a philological concern to correct them and ascertain their meaning; and a desire to imitate them” (Mann 7). Al mismo tiempo, Lovati formó el círculo de Padua, el cual consistía en un grupo de selectos hombres con los quienes él sentía afinidad intelectual, es decir, otros hombres que sintieran interés por conocer la cultura clásica. Él se convirtió en este centro, a raíz de sus labores como notario y juez, lo que le permitió conseguir distintos libros de extraordinaria rareza en aquel entonces, tales como las tragedias de Séneca o algunos poetas líricos (Mann 6). Lovati es resaltado por su trabajo con los textos a modo de una proto-filología, además del ejercicio de la constante imitación de los textos clásicos que él transmitió a sus pupilos en el círculo de Padua, fomentando también la expansión de este trabajo humanista.

Dentro de este círculo resaltan dos nombres: Rolando Da Piazzola y Albertino Mussato. Este último resalta porque fue el autor de *Ecerinis*, la cual resulta ser la primera

tragedia nueva imitando a Séneca. Se escribió en latín siguiendo el modelo de las tragedias de Séneca, es decir, en verso clásico. Sin embargo, lo que extrajo de Séneca no consistió solo en aspectos formales, también extrajo de este la temática política. Por ende, su tragedia se centró en la caída de un tirano de su época, Ezzelino da Romano. Según Mann: “it was not just that this was the first play to have been composed in classical meter since antiquity, in imitation of Seneca; it was also a work with a powerful political message, telling of the fall of the tyrant of Padua Ezzelino da Romano and warning against the dangers of domination by the ruler of Verona, Cangrande della Scala” (Mann 7).

En el siglo XIV, aparece en escena el nombre de Petrarca, quien ha sido denominado el padre del humanismo. Esto se debe a la magnitud de su contribución al desarrollo de lo que posteriormente denominaremos apogeo de esta actividad. Por un lado, se encuentra su trabajo en terreno buscando materiales y manuscritos, visitando ruinas y redescubriendo el mundo clásico en persona. Por otro, Petrarca trabajó con manuscritos de una manera filológica, desarrolló una manera para comparar, editar, comentar, y traducir manuscritos que comunicó a su círculo más cercano, y que continuaría siendo desarrollada por los humanistas posteriores.

Asimismo, su búsqueda activa de manuscritos mediante viajes marcó el futuro de los humanistas, puesto que, a partir de su ejemplo, la búsqueda de manuscritos se hará una práctica común en el quehacer humanista. En el ejercicio de sus actividades, Petrarca no era un erudito ermitaño. Poseía una red de contactos que le permitían ir poniéndose al día con las distintas noticias que iban ocurriendo, en particular con respecto noticias a los descubrimientos de manuscritos en otras partes o la publicación de obras de gente renombrada. Uno de estos personajes era Giovanni Boccaccio.

Boccaccio fue un renovador en el género de la *novella*, es decir, el género de relato italiano breve. Su *Decamerón* será de capital importancia en el desarrollo de la narrativa y dramaturgia posterior. La manera en que trata temas amorosos es completamente innovadora frente a la tradición clásica y la tradición medieval. Además, los personajes femeninos presentan caracterización que va más allá de la mera apariencia física/sublimada. Esta dimensión de Boccaccio, es decir, su originalidad narrativa también comienza a partir del estudio sistemático y crítico de las fuentes. Él, como discípulo de Petrarca, también se

encargó de descubrir manuscritos y comentarlos, produciendo ediciones críticas; además, produjo escritos propios como el *Genealogia deorum gentilium* y *De casibus virorum illustrium*.

Posterior a ellos, se verifica el inicio de una ‘segunda generación’ de humanistas con Coluccio Salutati quien, en palabras de Burke, “dio continuidad a la obra de Petrarca” (32), y se convirtió en el centro de un círculo de estudiosos, entre cuyos miembros destacan Leonardo Bruni y Poggio Bracciolini.

El pensamiento de este Salutati fue, en cierto sentido, contradictorio, puesto que, su admiración por Mussato, Dante y Petrarca, tres hombres por permitieron que resurgiera la literatura y la elocuencia en Florencia, lo llevó a expresar la superioridad de Petrarca frente a Virgilio<sup>5</sup>, independiente de la enorme valoración que esta generación expresó por Cicerón. Un punto interesante en la figura de Salutati fue que se desarrolló como canciller de Florencia por más de 30 años, por ende, Florencia continuó como un punto central en el desarrollo del humanismo en Italia.

El círculo en torno a Salutati se caracterizó por profesar gran admiración hacia Cicerón, asumiéndolo como un hombre elegante y cultivado que participaba activamente de la vida republicana. Son testimonio de esa admiración los *Dialogi* de Bruni, escritos a imitación de los *Diálogos* de Cicerón, y el descubrimiento de ocho manuscritos de Cicerón realizado por Poggio. Posteriormente, ambos también serían cancilleres de Florencia.

Un punto interesante de esta segunda generación fue el problema de congeniar los valores antiguos-paganos con los valores cristianos. Muchos ataques hacia la fascinación que los humanistas profesaban por el saber griego/romano venían de la objeción de que eran autores paganos. Frente a esto, muchas de las defensas de este círculo de humanistas se basaron en que los padres fundadores de la iglesia también habían estudiado y citado a los autores romanos/griegos que conocían y admiraban, independiente de su orientación religiosa.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> “En su entusiasmo por Petrarca llegaba al extremo de proclamar que su ídolo superaba la prosa de Cicerón y la poesía de Virgilio” (Burke 32).

<sup>6</sup> “Los padres ofrecían algo más que un mero arsenal de argumentos contra los detractores de los antiguos. A los humanistas les parecían camaradas de espíritu similar, aunque separados por mil años. Después de todo, Lactancio y san Agustín fueron también maestros de retórica” (Burke 37).

Posterior a esta generación, se configura en Florencia un nuevo un grupo de estudiosos humanistas que la crítica ha denominado como “neoplatónicos”, entre los que destacaban Lorenzo el Magnífico, Marsilio Ficino y Angelo Poliziano. En oposición a la generación previa, quienes seguían a Cicerón y defendían el modelo de la vida activa, estos estudiosos fomentaban la contemplación y el estudio de Platón, el neoplatonismo y el esoterismo. Según Burke, este cambio de movimiento hacia la contemplación se condice con el paso del arte público a un arte privado. De esto último, puede extraerse que cada ‘generación’ contribuía con sus lecturas de los clásicos.<sup>7</sup>

En el siglo XV comenzó una diseminación del humanismo en Europa. La primera forma de generalización-expansión del humanismo fue a través de la educación de los monarcas y los viajes de estudio.<sup>8</sup> Los estudiantes de toda Europa viajaban<sup>9</sup> a los grandes barrios universitarios de Italia, que convocaban a estudiantes de todo Europa. En esa época existió una especie de comunidad universitaria en ciertas ciudades, las cuales eran centros de importante desarrollo para el movimiento humanista. Los estudiantes extranjeros adquirirían en estas universidades facultades para desarrollar cargos de canciller o profesor, además de la fascinación por la tradición clásica, por la búsqueda, traducción y publicación de manuscritos; y la transformación de esta para su propia producción de nuevas obras. Muchos de ellos retornaban a sus ciudades natales con manuscritos adquiridos en Italia. De la misma manera, los monarcas enviaban peticiones para contratar servicios de humanistas para la educación de sus hijos, los futuros monarcas.

Además de los viajes, las traducciones de obras clásicas fueron relevantes en la diseminación del humanismo. Los monarcas y nobles de distintos países europeos se interesaron en encargar traducciones de obras clásicas recuperadas por los italianos. Por

---

<sup>7</sup> Mientras que la generación anterior trabajó arduamente con Cicerón, estableciéndolo como un canon a seguir, esta generación hizo lo propio con Platón. Cada generación va configurando modelos a partir de las lecturas de sus textos y las interpretaciones que van realizando. Sin embargo, la generación siguiente tiende a desechar el modelo de la generación previa, por ende, lo que va quedando en el tiempo es el corpus literario que va construyendo cada generación.

<sup>8</sup> “Robert Fleming dio una colección de sesenta libros al Lincoln College, Oxford (que había fundado su tío), compuesta no sólo por clásicos (había un manuscrito de *De Officiis* de Cicerón que había copiado el mismo), sino también por obras de Bocaccio, Bruní, Guarino y Valla”. (Burke 56)

<sup>9</sup> Un punto importante por recordar en este recorrido es el Concilio de Basilea, el cual permitió el intercambio entre importantes eruditos fuera de Italia, posibilitando una directa exposición de posturas entre distintos humanistas de los distintos países involucrados. Así, el humanismo continuó expandiéndose por toda Europa.

ejemplo, el duque de Borbón encargó una traducción de *De amicitia* de Cicerón al francés.<sup>10</sup>

La gran difusión de las ideas y prácticas humanistas se explica, en parte, por la invención de la imprenta, suceso que significó un cambio radical en la manera en que se producía la literatura y se accedía a ella. Con relación a los periodos anteriores, la cantidad de libros que estaban en circulación era abismalmente mayor. El increíble número de copias que circulaban en Europa es explicable por la cantidad de imprentas que existieron. Desde 1440, su invención, al 1500, había imprentas establecidas en casi 200 ciudades.<sup>11</sup>

No sólo la creación propia de estos autores, sino que también las traducciones anotadas de los clásicos se pusieron en circulaciones en latín y en lengua vernácula. Un fenómeno importante fue el género epistolar: fueron publicadas las cartas de Petrarca y las de las primeras generaciones de humanistas, compuestas siguiendo el modelo las epístolas de Cicerón<sup>12</sup>, lo cual permitió de una u otra manera la expansión de este saber humanista incluso a lugares donde los humanistas nunca habían viajado, puesto que en esta época la carta tenía funciones tanto periodísticas como proto-ensayísticas.

Existieron tal cantidad de autores que trabajaron en, búsqueda de manuscritos, escritura de cartas y discursos imitando a los clásicos que en este pequeño apartado se nos haría imposible nombrarlos a todos. Sin embargo, con esta sucinta cantidad de nombres espero haber demostrado cómo los humanistas presentaron la producción de la antigüedad clásica como modelos a los cuales aspirar e imitar, práctica que se expandió por Europa asumiendo diversas características particulares según cada contexto local.

---

<sup>10</sup> “Algunos importantes aristócratas importaban libros de Italia. Por ejemplo, el hermano de Enrique V de Inglaterra, Humfrey, duque de Gloucester, adquirió copias de textos de Petrarca, Salutati, Bruni y Poggio, además de Apuleyo y Vitrubio” (Burke 56).

<sup>11</sup> “Hacia 1500 los alemanes habían abierto al menos 86 imprentas fuera del mundo germanoparlante: 37 en Italia, 18 en la península ibérica, 13 en Francia y 7 en los países bajos” (Burke 68).

<sup>12</sup> Sin embargo, nunca esperaron tener tamaña influencia al escribir las cartas, ellos sólo estaban imitando los epistolarios de Cicerón.

## El desarrollo del drama en Italia y los *theatergrams*

La labor humanista tiene como una de sus consecuencias el conocimiento y el interés por el drama griego y latino, que a su vez generará la producción de nuevas obras inspiradas en los modelos de la antigüedad. En este programa de recuperación de la antigüedad, los autores del renacimiento manejaban una noción clave al momento de producir obras nuevas: la *imitatio*. Siguiendo el texto de Matthew Potolsky, se puede decir sobre ella que implicaba la habilidad de producir obras nuevas siguiendo los modelos antiguos y, a partir de ello, crear algo nuevo: “the key to literary success, it was argued, was skilful imitation of role models and the ability to make something new out of old traditions” (Potolsky 50).

En lo que concierne al drama, la difusión de las obras de la antigüedad efectuada por los humanistas suscitó nuevas comedias y tragedias a imitación de los modelos clásicos: las tragedias de los autores griegos y de Séneca, y las comedias de Plauto y Terencio. La primera forma de producción dramática fue la producción de tragedias y comedias humanistas, escritas en latín. Otra forma de producción consistió en la creación de nuevas tragedias y comedias en lengua vernácula. Estas obras eran escritas para ser representadas en las cortes italianas en las que los poetas trabajan bajo patronazgo, con el objeto de conmemorar ocasiones importantes, como bodas o nacimientos.

Es interesante la acogida que tuvo la comedia en esta época por sobre la tragedia, dado que, llevar a escena tragedias implicaba mayor gasto económico que producir comedias. La puesta en escena de una tragedia, muchas veces, implica cambio espacios y vestimentas, que permitieran al espectador reconocer y distinguir a un personaje de otro. En cambio, en la comedia los personajes se diferencian, fundamentalmente, por lo que dicen y usualmente la acción se lleva a cabo en “la calle”, es decir, en un terreno común para que los personajes se puedan encontrar.<sup>13</sup>

En particular, la comedia o *commedia erudita*, género que nos interesa en este trabajo, fue el género más exitoso del periodo. Los autores que destacan son Lodovico Ariosto (*Cassaria, I suppositi*), Niccolò Machiavelli (*La Mandragola, Clizia*), Bernardo

---

<sup>13</sup> Esto pensando en las obras griegas y latinas, las cuales en este primer periodo recibieron gran atención por parte de los humanistas. Buscando montar en escena las historias clásicas.



Dovizi da Bibbiena (*La Calandria*), Pietro Aretino (*La Cortigiana*), entre otros. Estas obras destacan por su temática amorosa/adúltera, que reelabora el modelo de la comedia latina, retomando tanto elementos argumentales y temáticos como la estructura en cinco actos.

En paralelo a esta producción de *commedia erudita*, existió la *commedia dell'arte*, cuya gran diferencia radicaba en la forma en que eran creadas las obras. La *commedia erudita* se caracterizó por estar escrita y por un trabajo concienzudo con fuentes específicas de la antigüedad. Por su parte, la *commedia dell'arte* tiene más “libertad” en su construcción, puesto que era semi-improvisada. Existían los *canovacci*, o guiones, los cuales daban una idea del argumento de la obra, el cual permitía la improvisación. Sin embargo, los estudios sobre el tema muestran que, a través de la interacción con la *commedia erudita*, los personajes y las producciones de la *commedia dell'arte* también efectuaron un diálogo con la tradición clásica.

Sin embargo, los estudios más recientes han demostrado que actores de la *commedia dell'arte* participaban en producciones de la *commedia erudita*, y, a través de esa interacción, los personajes y las producciones de la *commedia dell'arte* también efectuaron un diálogo con la tradición clásica y con la *commedia erudita*. Asimismo, existían actores que escribían sus propias comedias para ser publicadas, siguiendo este modelo formal clásico-italiano.

Louise Clubb explica cómo funciona la creación dramática en esta época. Ella comienza discutiendo con Stephen Gosson, quien acusa a la dramaturgia inglesa de saquear las obras dramáticas de toda Europa para llevarlas a su teatro. A partir de esto, Clubb expone que la creación se entendía como: “no pressure to invent original stories and instead valued new presentation of old material” (Clubb *Italian Stories* 32), es decir, no estaba entendida como un proceso de creación *ex nihilo*, sino que existía un conocimiento común en todos los europeos acerca de aquello que tenía éxito en escena. Este conocimiento común se explica por la dispersión drama italiano en Europa. A la vez, explica que a través de dos prácticas (*imitatio* y *contaminatio*) aplicadas a los modelos clásicos y a las convenciones de la narrativa medieval se produjo una recepción de los elementos de la comedia latina con un nuevo sabor italiano:

Indeed, the Italian sixteenth-century invention of a modern dramaturgy was based on the principle of staging mixed narrative sources within a five-act theatrical structure purposefully defined by imitating the classical comedies of Plautus and Terence, according to the latter's practice of *contaminatio* or commingling plots. (Clubb *Italian Stories* 34)

Las dos formas de producción cómica mencionadas, la *commedia erudita* y la *commedia dell'arte*, sumadas a lo que describimos anteriormente<sup>14</sup>, son las vías a través de las cuales viaja un vocabulario dramático común, tema que trataremos ahora, es decir, la teoría de los *theatergrams* de Louise Clubb. Es importante mencionar que nos ocuparemos de recopilar y sintetizar las ideas expuestas por Clubb en estos diversos artículos y textos, porque en cada uno aumenta o especifica esta teoría.

Como mencionamos anteriormente, esta teoría nace a partir la especialización de Clubb en el drama italiano renacentista, lo que la llevó a interesarse en el estudio de su relación con la obra de Shakespeare. Al entrar en el mundo shakespeariano, se encontró con una serie de procedimientos, personajes y argumentos que ya existían en la comedia italiana renacentista. Sin embargo, tuvo que enfrentar la perspectiva teórica predominante en ese momento, que solo concebía el estudio de la relación entre obras a partir de la constatación de un contacto directo entre los textos.

A raíz de esta manera “clásica” de enfrentar la relación entre obras, Clubb se encontraba en dificultades puesto que, a pesar de que su experiencia en comedia italiana del Renacimiento le mostraba una serie de elementos que estaban funcionando de la misma manera en Shakespeare, las relaciones constatables entre obras específicas eran mucho más limitadas que las enormes semejanzas perceptibles entre un gran número de obras.

Siguiendo lo postulado por Clubb, entendemos que la dramaturgia renacentista italiana se desarrolló ocupando las siguientes fuentes: “(...) the Plautine-Terentian form, modernized, italianized, amplified with Boccaccian or other *novella* content (...)” (Clubb *Italian Stories on Stage* 35), es decir, tenemos una conjugación de distintas tradiciones funcionando. Por una parte, tenemos la recepción de la comedia romana de Plauto y Terencio desde los cuales obtuvieron personajes, argumentos y situaciones que van a seguir

---

<sup>14</sup> Los viajes y contratos que permitieron la expansión de la labor humanista por Europa.

siendo utilizadas y elaboradas. Dicho de otro modo, la *imitatio* de estas fuentes se tradujo en la utilización de esos elementos. Además, nos encontramos con que la *contaminatio* de estas fuentes produjo su italianización. Con esto entendemos que se reubicó temporalmente la comedia, es decir, los parajes ya no era la Roma de antes de Cristo sino la Florencia/Venecia conocida por todos los espectadores de la época. Del mismo modo que se italianizó la locación geográfica de la comedia, los personajes se veían contaminados por las *novellas* escritas anteriormente y que tuvieron amplia lectura en Italia.

Según Clubb, esa conjunción de elementos se puede encontrar, en mayor o menor medida, en la gran mayoría de las comedias italianas de la época y, a partir de la difusión del drama italiano, pasan de ser exclusivamente italianas a convertirse en un panorama paneuropeo. Estos elementos recurrentes en las comedias son denominados *theatergrams*<sup>15</sup> por Clubb, que los define como unidades básicas dramático-teatrales re-combinables, que existen a raíz de la recepción de los componentes de la literatura clásica, los cuales a su vez se ven transformados y resignificados por la *contaminatio* ejercida en el contexto de recepción de cada autor. Como explica en la siguiente cita:

(...) Mario Baratto first suggested I call *teatrogrammi*, the constantly recombining units of playmaking, not simply plots, but raw micromaterials of plots and the techniques of putting them together that had been accumulated over years into a pool of exchangeable parts and practices, the unpublished common property of playwrights and actors. (6)<sup>16</sup>

Clubb propone que existen cuatro tipos de estos *theatergrams*, que funcionan de manera interrelacionada: persona, asociación, acción y diseño. El *theatergram* de persona es todo aquel rol que cumplen los personajes dentro de una obra, tales como los jóvenes

---

<sup>15</sup> Así explica Clubb en la siguiente cita: The theatrical receptacle into which the stories were poured was known as *commedia erudita* or *grave* because of its classical lineage; its regular plan of unified place, time, and action gave focus and climax to *imbroglio* plots and a variety of interchangeable structural units or “*theatergrams*” (characters, situations, actions, speeches, thematic patterns) which could be combined in dialogue and visual encounters to act out the fiction with verisimilitude. (Clubb *Italian Stories* 34-35)

<sup>16</sup> En el texto *Italian Drama*... encontramos la siguiente definición complementaria de *theatergrams*: “Constant as a principle from the time of Ariosto on was construction by *contaminatio*, the meditated and usually explicit combination of pre-texts. But in addition to the mere fusion of borrowed plots, this demanded the interchange and transformation of units, figures, relationships, actions, *topoi*, and framing patterns, gradually building a combinatory of *theatergrams* that were at once streamlined structures for *svelte* play making and elements of high specific density, weighty with significance from previous incarnations”. (6)

enamorados, la celestina o el hombre viejo. En la comedia, los jóvenes enamorados eran aquella pareja que no podía concretar su amor debido a un obstáculo, cuya relación amorosa no tenía un desarrollo relevante. En cambio, en la comedia renacentista la relación amorosa adquiere mayor importancia. Asimismo, la celestina o alcahueta es un personaje que en la comedia latina no existe como tal. El personaje que cumplía este rol, es decir, buscar la reunión de los enamorados, era el esclavo astuto, y que aquí es substituido por ese personaje, en una evolución a partir de su desarrollo medieval.

A partir de este theatergram de persona, Clubb explica el *theatergram* de asociación. Este aparece a partir de las relaciones que se establecen entre roles. Por ejemplo, la enamorada y su consejera/mensajera/confidente. En la gran mayoría de las obras la joven enamorada aparece con algún otro personaje que le permite comunicarse con su enamorado (lo cual usualmente tiene prohibido). Por ejemplo, en *El caballero de Olmedo*, Don Alonso busca conquistar a Doña Inés y lo hace enviando recados mediante su criado Tello y Doña Leonor, la dama de Inés es quien cumple el rol de la confidente. En cambio, en *As you like it* de Shakespeare, no hay un mensajero, pero, la prima de Rosalind, Celia, cumple el rol de confidente.

Un tercero es el *theatergram* de acción, el cual consiste en diversos tipos de acción, entre las cuales algunas permiten el avance de la trama, y otras tienen como fin central generar comicidad. Se cuentan entre ellos la entrega de la carta/otro objeto que represente la intención del pretendiente (en consonancia con los ejemplos anteriores), las escuchas a escondidas, y dos que destacan particularmente: los engaños y las confusiones de identidad.

Los engaños ocurren de distintas maneras, los personajes pueden ser conscientes al engañar o puede que haya errores por desinformación. Es interesante que esto es un punto central en los argumentos de las comedias latinas, que en el drama renacentista vuelve a aparecer notoriamente. Las confusiones de identidad también pueden ser de diversa índole, algunas veces a propósito (como en los *Captivi*) o sin mala intención (como en los *Menaechmi*).

En cuarto, y último lugar, está el *theatergram* de diseño, el cual responde a la disposición en que se van desarrollando las acciones y cómo la presentación de ciertos elementos antes que otros producen un efecto distinto en el desarrollo del argumento y en

los espectadores. Por ejemplo, en *A Midsummer Night's Dream* se nos introduce en el primer acto la disputa de los amantes impedidos por el padre, lo cual focaliza nuestra atención como espectador/lector hacia este primer conflicto “central”. En cambio, en *As You Like It*, el problema de los amantes queda en un segundo plano debido a que el conflicto desencadenante es político. Rosalind y Orlando se ven acechados por una amenaza que los obliga a salir de sus respectivas ciudades y sumergirse en el bosque, donde ocurre el desarrollo del conflicto amoroso entre ellos. En estos dos últimos ejemplos, tenemos el uso del bosque que podríamos catalogar como un espacio que permite el desarrollo de aquello que es fantástico y/o fuera de las leyes de las grandes ciudades establecidas dentro de muros.<sup>17</sup>

Las ideas propuestas por Clubb sirven para plantear el problema de mi investigación, es decir, el estudio de la recepción de la comedia latina en *The Merry Wives of Windsor* no se propone, por lo tanto, como el análisis de la relación directa entre dos textos específicos, sino como el estudio de diversos elementos de la comedia latina que entran a formar parte de un vocabulario dramático reconocible en una diversidad de obras del periodo, y que son desplegados de manera particular en esta comedia de Shakespeare.

---

<sup>17</sup> Clubb, en “Looking Back on Shakespeare and Italian theater”, menciona una gran lista de *theatergrams*, sin establecer a qué categoría pertenece cada uno. Se puede observar aquí una lista de situaciones que son recurrentes en la comedia latina, y que son integradas en el desarrollo del drama italiano renacentista: Most of theatergrams show up first in regular drama (called *regolare* or *erudita* because written according to rules derived from classical sources), which laid the foundation on a combination of Latin drama structure with novella narremes and began amassing the repertory, which includes physical and verbal *lazzi* and *burle* of many kinds and thematic plot design involving various character types and relationships that in turn generate patterns of dialogue, actions, stage loci, and props: an abundance of deceits and disguises (of sex, race, rank, nationality, profession); standard exposition dialogues; colloquies and confidences between lovers with their servants or nurses; eavesdropping; utilization of doors, windows, balconies and *camere terrene*; patterned clashes between illiterate and learned speech; mad scenes; pastoral class distinction; womanizing braggarts; friars managing love affairs, seamen; shipwrecks; twins; *contrastisti* or monologues on such subjects as jealousy, cosmetics, honor, marriage; contest of friendship; duels; sorcerers and transformations; paired lovers contrasted and/or loving the wrong direction; coffins, chests and laundry baskets; providential plot patterns; questions of succession; usurpers; clowns at court and in Arcadia, substitutions in dark rooms; wives condemned to death for supposed infidelity... (7)

## Capítulo 2: Diálogo argumentales: convenciones latinas y la construcción argumental de *The Merry Wives of Windsor*

### Construyendo un argumento en la comedia latina

En *The Merry Wives of Windsor*<sup>18</sup> de William Shakespeare, el argumento trata sobre dos mujeres (The Merry Wives) que engañan y hacen caer a Falstaff<sup>19</sup>, un caballero regordete que las está “cortejando” a pesar de su condición de casadas. En la obra, se configura a Falstaff como un hombre fanfarrón y codicioso, que se exhibe como conquistador. El motivo que lo lleva a cortejar a estas damas es el económico, puesto que ambas mujeres son las cuidadoras de la fortuna de sus maridos. Sin embargo, éstas son amigas y descubren el engaño antes de que ocurra la primera reunión a la que Falstaff las ha citado por separado, y entre ellas traman darle una lección.

El argumento de la obra se construye mediante la sucesión de tres engaños centrales que las señoras traman para castigar a Falstaff: la primera cita de Falstaff con la Sra. Ford, en la que este, al ser sorprendido por la llegada de la Sra. Page y del celoso Sr. Ford, se esconde en una cesta de ropa sucia y es arrojado dentro de ella al río Támesis. La segunda cita, en que nuevamente debe escapar por las mismas razones y para ello es disfrazado de mujer. Finalmente, un tercer engaño en el exterior, durante la noche, donde hay un juego entre realidad y mito atrayendo una leyenda tradicional para espantar y castigar a Falstaff.

Los engaños a Falstaff incluyen a su vez una secuencia secundaria de acciones o “subplot”<sup>20</sup>, consistente en las acciones que involucran al sr. Ford, marido de una de las señoras. En paralelo a esto, Ford, quien es informado de los planes de Falstaff por parte de dos de sus secuaces y movido por los celos, se disfraza y se hace pasar por otra persona buscando “contratar” a Falstaff para conquistar a la Señora Ford, poniendo así a prueba a su mujer. A través de esto, Ford-Brook disfrazado obtiene información sobre los planes de

---

<sup>18</sup> Obra escrita entre 1597 y 1601. Se publicó por primera vez en Cuarto en 1602. La versión del Primer Folio de 1623 es más larga. La traducción que estoy utilizando toma como base esta última edición.

<sup>19</sup> Falstaff también aparece en otras dos obras de Shakespeare *Enrique IV pt.1* y *pt.2*

<sup>20</sup> Siguiendo a Manfred Pfister, utilizamos la denominación “secuencia de acciones”, para referirnos a un número de acciones o sucesos vinculados entre sí (199). Siguiendo al mismo autor, entendemos “subplot” como una secuencia coordinada de acciones que se subordina a otra funcionalmente (213).

Falstaff con respecto a su esposa, lo cual exacerba sus celos, instigándolo a concurrir a los encuentros para sorprender a los supuestos amantes.

En paralelo a la línea o secuencia de acciones centrales, se desarrolla una segunda línea de acción paralela que tiene como foco a los amantes impedidos. Ana Page está enamorada de Fenton, un hombre joven aristócrata y medianamente adinerado, quien comienza su cortejo por razones económicas y termina enamorándose de ella. Los obstáculos a esta relación son su pretendiente, el Doctor Cayo, y su madre, la Sra. Page, quien lo apoya; y su otro pretendiente Enjuto, sobrino de Bobo, un juez de paz de Windsor, quien es apoyado por el sr. Page.

Finalmente, encontramos una línea de acción vinculada a la de los amantes impedidos, consistente en una disputa entre el Doctor Cayo y el Reverendo Evans. El doctor, en su afán por conquistar a Ana, se ve enfrentado con el reverendo Evans, quien aboga por la relación entre Enjuto y Ana. Esto ocurre porque Evans intenta convencer a la Señora Deprisa de ayudar en la conquista de Ana. Sin embargo, esta mujer es la criada del Doctor, por ende, el mensaje de Evans es entregado en su casa, lo cual enfurece al doctor. Cabe mencionar que uno de los roles que cumple la Señora Deprisa es de alcahueta.

Las secuencias de acciones mencionadas incluyen *theatergrams* de acción, que se presentan como una clara recepción de elementos de la comedia latina conjugados con elementos propios de tradiciones posteriores y del contexto.

Las dos primeras líneas de acción se conectan con la comedia latina porque en las comedias latinas ya encontramos esta sucesión de planes de engaño para castigar o burlar a un personaje. El *Miles Gloriosus* es el ejemplo más claro, donde un personaje castiga a un fanfarrón y esos engaños-castigos surgen a partir de su rol como obstáculo a los amantes impedidos. Sin embargo, en esta idea de la recepción mediada tenemos innovaciones, consistentes en la ampliación del número de líneas de acción. Mientras en la comedia latina tiende a haber una secuencia única de acciones, en *The Merry Wives of Windsor* encontramos dos secuencias paralelas e independientes salvo por el desenlace –los planes de engaño y los amantes impedidos-, cada una con sus “subplots” como, por ejemplo, los malentendidos causados por la “representación” realizada por Ford.

A raíz de esto, lo que haré a continuación será centrarme en la acción en la comedia latina y en el engaño como elemento estructurante de esta, en la cual se integra la situación de los amantes impedidos, para luego analizar cómo *Merry Wives* efectúa recepción de esos aspectos. A partir de la teorización sobre la comedia latina establecida por Duckworth, pensamos que el trabajo con este tipo de argumentos se estableció en el renacimiento como un elemento central de este vocabulario básico dramático-teatral o *theatergrams*.

## Engaño

A partir de la lectura de *The Nature of Roman Comedy* de George Duckworth se entiende que en las comedias de Plauto y Terencio existe una gran variedad en el tratamiento de un mismo problema: la equivocación (*misapprehension-error fabulae*). La importancia de estar errado en estos dos poetas es central, tal como lo demuestra este crítico al asimilar las nociones de *anagnórisis* y *peripecia*, que Aristóteles asocia a la tragedia clásica, con la noción de engaño en la comedia, puesto que la resolución del engaño tiende a conjugar la revelación de información desconocida (o, en parte desconocida) al mismo tiempo que cambia el estado del personaje (de infeliz a feliz).

Según explica Duckworth, existe una idea establecida a modo de “composite photograph” sobre el argumento de estas comedias, la cual vendría siendo un joven enamorado de una joven esclava o cortesana, cuya libertad el joven no puede comprar, por lo que debe recurrir a su esclavo para concretar un engaño a través del cual conseguir el dinero o los medios para liberarla. Duckworth discute con esta simplificación, exponiendo que, si bien esos elementos están en las comedias, el tratamiento que le da cada autor en cada obra a esos elementos reviste grandes diferencias. Es decir, rara vez encontramos esa “composite photograph” en esos términos exactos. En términos generales, entonces, Duckworth establece que hay presencia de situaciones amorosas, en general de amantes impedidos, y que estas situaciones se integran en la acción generalmente centrada en confusión producto de malentendidos y/o engaños.

Duckworth propone en su libro cuatro categorías en que se podrían clasificar los argumentos de las comedias latinas. La primera es “Portrayal of Character and Customs”, en la cual incluye a cinco comedias: *Aulularia*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus* de Plauto y *Adelphoe* de Terencio. Como su nombre indica, estas comedias centran su argumento en



la representación cómica de personajes y de ciertos aspectos de la vida romana, desarrollando no solamente la dimensión demostrativa-física de los personajes, sino que también su dimensión psicológica (143-146).

La segunda categoría es “Innocent Mistakes”, la cual incluye otras cinco comedias: *Cistellaria*, *Rudens*, *Menaechmi*, *Amphitruo* de Plauto y *Hecyra* de Terencio. El argumento de estas comedias tiene errores “inocentes” en su médula, puesto que son fortuitos y ocurren sin la mala intención de ningún personaje específico, es decir, no hay una intención de hacer errar a algún personaje de parte de ninguno, sino que la confusión deriva del desconocimiento de la verdadera identidad de uno o más personajes. A pesar de que trabajan de distinta manera esta característica del “innocent mistake”, todas concuerdan en tenerlo como elemento estructurador de la acción (146-150).

La tercera categoría es “Mistaken Identity and Deception”, esta categoría incluye a bastantes comedias (8), y consiste en argumentos en los que la confusión de identidades, - es decir, que un personaje malentienda la identidad de otro-, juega un rol importante en la acción. Sin embargo, el desarrollo de sus argumentos pasa principalmente por los engaños y en cómo estos producen la confusión de identidades. Incluye aquí a *Captivi*, *Curculio*, *Epidicus*, *Poenulus*, *Eunuchus* de Plauto y *Andria*, *Heauton Timorumenos* y *Phormio* de Terencio (151-160).

La cuarta categoría, que es la que nos interesa para nuestro análisis, es “Guileful Deception”. Aquí Duckworth incluye las últimas ocho comedias que quedan, todas de Plauto. En sus palabras: “[This type of comedies] are plays of trickery only, in which the misapprehensions and confusions are created by willful lies and impersonations by one or more characters” (160), es decir, los engaños de estas comedias son “culposos” porque se hacen conscientemente, a diferencia de la segunda categoría donde todo ocurría sin planificación y sin una mala intención. En estas existe(n) un(os) agente(s) que movilizan el argumento a partir de uno o más engaños.

Asimismo, en estas comedias destaca la figura del “wily slave” o el esclavo astuto, quien es mucho más inteligente con relación a las comedias anteriores. Otro punto importante que destaca Duckworth es que estas trampas (trickery) no llevan al matrimonio de los amantes impedidos: “the trickery when successful does not result in marriage (...)

but in the illicit unión of the youthful lovers” (160). Es interesante que en ambos poetas existan agentes del engaño. En Plauto, en su mayoría son esclavos, salvo algunas excepciones donde es el *senex* quien engaña, mientras que Terencio en sus comedias trabaja únicamente con este agente del engaño. Vale notar que *Casina*, de Plauto, tiene por agente a una mujer, quien reacciona a un plan hecho por su adúltero marido.

Existen diversos métodos de engaño (trickery), aquel que resalta es el fingimiento de la identidad (impersonation) como el método más común para producirlo. Además, Duckworth expone que no necesariamente debe existir la persona a la cual se está representando, aunque el fingimiento puede también incluir el hacerse pasar por otro. A partir de esto, divide en tres categorías los incautos de Plauto: en primer lugar, aquellos que caen de manera inocente en la trampa, pero que continúan orgullosos de su ingenio; los segundos, aquellos que son advertidos y se la pasan en guardia esperando el engaño y, sin embargo, terminan cayendo de igual manera. El tercero es aquel que cree que el esclavo está trabajando para él y no se da cuenta de la treta. Usualmente estos incautos son los *lenon* o los *senex*.

A continuación, analizaremos brevemente cómo funcionan los elementos mencionados en dos comedias de Plauto, lo que nos servirá como marco para la comparación que realizaremos con su uso en *The Merry Wives of Windsor*.

## Argumento en Miles Gloriosus

Esta comedia es ampliamente conocida incluso hoy, debido a su comicidad. Ha tenido una notable recepción entre las que destacan: *Il capitano* de Lodovico Dolce y *L'illusion comique* de Corneille. La comedia gira entorno a Pirgopolinices, un soldado fanfarrón, quien es objeto de un engaño elaborado por el astuto esclavo: Palestrión.

Lo que nos interesa en esta comedia es cómo el argumento se moviliza a partir de los engaños que va tejiendo Palestrión. En esta comedia el esclavo ingenioso, valiéndose del engaño, va a movilizar el argumento para producir la felicidad de los enamorados. En el desarrollo de la acción, la historia de los enamorados queda relegada a segundo plano ante la presencia predominante que tiene el constante engaño en la obra. Si bien el argumento surge a partir de un conflicto amoroso, puesto que el soldado no permite el amor entre Filocomasia y su amante Pleusicles, la importancia que tiene el engaño para obtener beneficio es el centro de la comedia.

En el acto II, escena I, Palestrión expone cómo ya se realizó el primer engaño: un agujero que conecta dos casas vecinas. Los enamorados así pueden verse a escondidas del soldado. Sin embargo, el problema ocurre cuando Esceledro, un esclavo fiel al militar ve a Filocomasia besando a otro. Debido a esto, y a las consecuencias que acarreará la revelación de este engaño, Palestrión ingenia un segundo engaño: Filocomasia tiene una gemela. A partir de esto, Filocomasia debe representar dos papeles: el de ella y el de su hermana imaginaria, Justine.

pues bien, éste es el plan que proyecto, ésta la maniobra que pondré en práctica. Diré que la hermana gemela de Filocomasia ha venido de Atenas con un amante suyo, que las dos se parecen como dos gotas de leche, y que los amantes se alojan como huéspedes en tu casa (...) de manera que, si mi camarada la acusa ante el soldado de haberla visto en tu casa besándose con un extraño, yo replicaré que es a la otra a quien ha visto mi camarada en tu casa, abrazándose y besándose con su amante (...) pero insiste en que son

exactamente iguales. Y, además, hay que advertírsele a Filocomasia, para que lo sepa y no titubee, si el soldado le pregunta. (II, 2).

Además del engaño anterior, donde podemos observar cómo Palestrión maquina para ayudar a mantener su amor oculto a los enamorados, posteriormente elabora un segundo plan que permitirá su escape y la unión. Si bien el plan es nuevo, puesto que tanto nosotros los espectadores/lectores como los personajes que ayudarán a Palestrión se están recién enterando, utiliza una táctica ya usada en el engaño anterior: el fingimiento de la identidad (*impersonation* según Duckworth). Una cortesana y su criada representaran el papel de esposa del *senex*, para sacarle provecho a la propensión del militar a cometer adulterio. Palestrión, con conocimiento de las aventuras que ha tenido Pirgopolinices, elabora un plan para que la atención hacia Filocomasia desaparezca y su deseo pase a la cortesana:

Quiero que la hagas venir enseguida a tu casa [una joven cortesana amiga de Periplectomeno] y luego la traigas aquí vestida como una matrona: con moño, trenzas y diademas; y que finja ser tu esposa: hay que advertírsele (...) también a ella la necesito [una criada de la cortesana] adviérteles tu a la joven y a su criadita que la primera finja que es tu esposa y que está perdidamente enamorada del soldado y que finja que le ha dado este anillo a su doncella y que ella a su vez a mí, para que yo se lo entregara al soldado. Que finja que yo soy el que hago de alcahuete en este asunto. (III, 1)

Llama la atención cómo el argumento va tomando y desechando personajes: en las primeras escenas el rol de Filocomasia para engañar era importantísimo. Al avanzar el argumento, fue perdiendo fuerza y la fue ganando Acroteleucia, la cortesana. Hasta que finalmente Filocomasia aparece a despedirse y fin. A través de una especie de mensajero se relata que los amantes huyeron en el barco besándose y asumimos que fueron felices para siempre. Sin embargo, la conclusión del engaño, es decir, el castigo a Pirgopolinices, recibe mayor atención que el fin de esa historia de amor.

Un elemento que también queda relegado es la figura misma del soldado. Aparece en la escena I del acto I, donde se ve configurado a través de su actitud y de los apartes del parásito, para luego desaparecer de escena hasta el acto IV, escena I, donde aparece nuevamente para ser engañado, puesto que en ese acto es cuando Palestrión informa a

Pirgopolinices de las intenciones de la vecina y le explica que debe liberar a Filocomasia para concretar el adulterio. Nuevamente, los personajes están al servicio del engaño. Aparecen y desaparecen en función de permitir que el *wily slave* teja el engaño y lo exponga para posteriormente dilucidar las consecuencias de esto.

En el *Miles Gloriosus* podemos observar como ya hay un “patrón” que permite entender la configuración del argumento. Ahora intentaremos demostrar lo que ocurre en el *Psúdolo*, puesto que Psúdolo también es un esclavo astuto. Empero el tratamiento que le dan a la planificación del engaño es totalmente distinto.

### Argumento en *Psúdolo*

En esta comedia, Psúdolo, el esclavo astuto, ayuda al hijo de su amo Calidoro a conseguir a Fenicio, la chica que desea. Aquí el obstáculo para este amor es el *lenon* Balión, el cual ha puesto en venta a la chica: el día en que transcurren las acciones de la comedia es el plazo límite en que deben entregarle la última parte del pago. A raíz de esto, Calidoro se deja llevar por la impotencia de su posición y recurre al ingenio de Psúdolo para conseguir a su amada.

Al igual que Palestrión, este esclavo lo primero que realiza es pensar. A diferencia de Palestrión, el esclavo no relata directamente el plan, sino que se muestra en escena el difícil y poco claro proceso a través del cual Psúdolo consigue idear su artimaña. Él, como esclavo, se ve sometido a la voluntad de sus dueños y, por lo mismo, realiza una serie de promesas a Calidoro, asegurándole que liberará a Fenicio. Sin embargo, en la escena IV del primer acto, Psúdolo queda solo y exclama:

¿Qué vas a hacer ahora, después de haber sido tan pródigo en generosas promesas con el hijo del amo? ¿cómo las vas a cumplir? Si no tienes ni el más simple boceto de un plan concreto [ni pizca de dinero, ni sé qué diablos hacer] ni sabes por donde comenzar a tejer la trama ni en qué punto concreto has de acabar de tejerla. (I,4)

Desde aquí obtenemos distintas informaciones: en primer lugar, la labor tejedora de tramas del esclavo ingenioso. Esto ilustra lo postulado por Duckworth al establecer el engaño/malentendido como núcleo articulador de la trama y al esclavo como figura reinante en la movilización de estos engaños/malentendidos. Además, nos muestra cómo un esclavo debe esforzarse para concretar un plan, poniendo el punto de atención en su ingenio. No es un esclavo que naturalmente engañe a la gente, sino que se ve en la obligación para poder ayudar a su amo, lo cual también establece una relación doble entre amo-esclavo. Por un lado, el esclavo organiza la trama para contentar y evitar un castigo de su amo. Por otro, el

amo sabe que puede obligar a su esclavo, pero necesita de su ayuda para lograr su cometido.

Este soliloquio establece una nueva tensión en los espectadores, puesto que anteriormente Psúdolo anticipaba que él concretaría el engaño<sup>21</sup> y le entregaría a la amada. Incluso exclamó que de no poder conseguir de manera honesta el dinero le robaría al padre de Calidoro, pero en la escena siguiente el esclavo expresa su ignorancia frente al proceder en esta artimaña y la ansiedad que esto le produce. El público se ve tensionado por una anticipación, y luego, hay un suspenso. Todos, incluso el mismo tejedor, desconocen lo que vendrá.

Posteriormente, Psúdolo vuelve a tener un soliloquio donde nos comunica cómo el plan ya trazado se ve transformado a consecuencia de la fortuna. Sin embargo, aún no conocemos ningún plan. Psúdolo nos deja entrever que su intención era robar a la chica y que ya tenía maquinado todos los detalles, pero, al parecer, era un plan mucho menos seguro que el que se presenta sorpresivamente: Áfanax, el esclavo del comprador de Fenicio, ha llegado trayendo el dinero faltante y una contraseña que lo identifica. Rápidamente, Psúdolo aprovecha la oportunidad y consigue engañarlo, obteniendo ambas cosas y despachando al esclavo para poder en seguida asumir su identidad.

Luego, al encontrarse con Calidoro y Carino, les cuenta que robó la contraseña. Sin embargo, no explica los detalles, sino que afirma: “es para los espectadores para quienes se representa esta comedia. Ellos ya lo saben, porque estaban presentes. A vosotros os lo contaré más tarde” (429). Psúdolo es un personaje excepcionalmente consciente de su calidad de personaje y de estar inserto en una obra, tanto así que juega constantemente con la información que entrega a la audiencia. Se permite esto, es decir, no explicitar la información, porque él está representando la acción y quienes deben tener claridad al respecto no necesitan de la repetición puesto que lo vieron.

---

<sup>21</sup> Incluso exclama que: “A su tiempo lo sabrás. No quiero tener que repetirlo dos veces. Así las comedias se hacen interminables” (414). Guiñando hacia los espectadores y estableciendo una anticipación de lo siguiente. Pensando que la siguiente escena es el solo en escena produce una conexión con otras comedias en las cuales el esclavo, sólo en escena perfecciona los detalles de su plan. Sin embargo, aquí se establece una relación corrupta que no lleva a lo esperado.

En consecuencia, este esclavo astuto también movilizar la trama, pero, a diferencia de Palestrión, no explicita los detalles anticipadamente, sino que los va revelando mediante sus acciones. Ella son las que están constantemente moviendo el argumento de un punto hacia el otro y “dando instrucciones”, lo cual nos demuestra que, incluso sin una explicitación de lo que ocurre fuera de escena, hay movimiento y este también involucra la participación del esclavo. Hay una especie de igualdad entre poeta y Psúdolo porque el esclavo sin plan prometió a su amo rescatar a la chica y el plan que maquinó nunca se expresó. A raíz de esto se puede asumir que el plan pudo o no existir y aun así el esclavo contaba con la confianza de que, por ser un personaje, todo saldría bien, pues esa es la convención de la comedia.

En estas dos comedias es posible observar un tratamiento del argumento que toma un problema, la imposibilidad de los amantes, y lo lleva a buen término a partir de engaños. En este llevar a buen término encontramos una figura central, incluso más importante que los amantes, esta es la del esclavo. Un esclavo astuto que sabe conseguir beneficio a partir de los engaños y que moviliza la trama mediante sus maquinaciones. Como vimos en el primer ejemplo, Palestrión explicitaba todos los detalles de su plan tanto a los espectadores como a sus compañeros de escena, repasando una y otra vez para que el engaño surtiera efecto. Por el contrario, Psúdolo no explicita nada a través de la palabra, sino que nos muestra en escena cómo se va desarrollando su plan y es a través de estas acciones que el espectador va dibujando su plan.



## Engañando a Falstaff: Especificidad argumental en *The Merry Wives of Windsor*

Nosotros establecemos una relación entre el tratamiento que da Shakespeare al argumento en *The Merry Wives of Windsor* con aquel tratamiento que establece Plauto en las comedias de “Guileful Deception”. Esta relación está configurada a través de los *theatergrams*, puesto que no hay una relación directa entre obras específicas de Plauto y la de Shakespeare, sino que mediante este vocabulario recombinaable existe una configuración similar del argumento.

Para comenzar, debemos entender que el argumento es relativamente similar al que trabaja Plauto en el *Miles Gloriosus*, pero con variaciones. En este tratamiento similar observamos la división del argumento en dos líneas, la primera, y más clara, la de John Falstaff y los engaños a los que se ve sometido por las casadas. La segunda, la de Ana Page y Fenton, los amantes impedidos. Estas divisiones argumentales son interesantes de mencionar porque durante la obra se desarrollan constantemente paralelas, pero al concluir lo hacen de una manera conjunta.

De la misma manera que en la comedia latina, el engaño es un elemento constitutivo en la construcción del argumento de las comedias renacentistas, tal como muestra *The Merry Wives of Windsor*. Esta dimensión es la que nosotros analizaremos en el siguiente apartado. Para esto dividiremos el análisis en tres momentos, primer, segundo y tercer engaño, los cuales marcan hitos en el desarrollo de la construcción argumental.

El tratamiento del argumento en esta comedia se diferencia en varios puntos de las comedias latinas, comenzando por la ausencia de un esclavo astuto o *senex* que movilice la acción. En esta obra, dos mujeres se configuran con estas características astutas, lo cual también habla del propio momento de recepción. Durante esta época, post *novelle*, los personajes femeninos recibieron un desarrollo mayor tanto en su psicología como en el protagonismo de la acción. Además, los engaños no están motivados por la ayuda a los

*innamoratos*, sino a partir de la burla a la honra que realizó este caballero Falstaff, la cual motiva a estas casadas a darle una lección.

El *theatergram of action* que describe Clubb aplica a los engaños que en esta comedia tejen las casadas. Son ellas quienes movilizan el argumento mediante engaños sucesivos a Falstaff. Asimismo, el *theatergram of design* le permite a Shakespeare establecer de qué manera demostrar los planes que acontecerán. Dicho de otro modo, establecer si contarlos en parte (plan 1), demostrar el plan (plan 2) o describirlo con todo detalle, en boca de las casadas hacia sus secuaces (plan 3). Estas también son formas de diseñar el argumento que entran en esta categoría de los *theatergrams*.

La línea de acción central de Falstaff se articula en torno a la intención que tiene este de “cortejar” a las casadas y cómo ellas deciden burlarse. Esta consta de cuatro hitos que movilizarán la acción. En primer lugar, Falstaff comunicando su plan a sus criados y el envío de las cartas. Luego, el primer engaño tramado donde lo tiran al Támesis. En tercer lugar, el engaño en el cual lo disfrazan de mujer y finalmente la reunión nocturna en el bosque.

### Primer Hito

El primer hito consiste en la explicitación de la motivación de Falstaff, es decir, cortejar a las casadas para conseguir dinero. Esto es interesante, porque anteriormente se nos ha mostrado cómo Falstaff a través de la palabra puede arreglar situaciones complicadas para él,<sup>22</sup> por lo que sería de esperar que nuevamente tuviese éxito. Sin embargo, posteriormente vemos que cae en las redes de estas señoras.

En esta tercera escena Falstaff nos indica su motivación y la manera en que se comunicará con estas damas:

(...) dice, ella tiene el gobierno de la bolsa de su marido, y él tiene una leyenda de «ángeles» (...) tengo escrita aquí una carta para ella, y aquí hay

---

<sup>22</sup> Esto se puede ver en dos pasajes específicamente. En el acto I, escena I cuando Bobo y Enjuto van a amenazarlo con enjuiciarlo por los actos cometidos, Falstaff da rápidamente vuelta la situación arguyendo características sociales que se verán públicas y pondrán a las víctimas en el centro de la atención, lo cual, asumimos, es algo poco deseable. Luego, en el acto II, escena II, Falstaff y Pistola discuten e incluso el último quiere llegar a un duelo, lo cual no ocurre porque Falstaff nuevamente mediante la palabra da vuelta la situación, logrando calmar los ánimos de Pistola.

otra para la mujer de Page, (...) ella también rige la bolsa; es un territorio en la Guayana, todo oro y riqueza. Yo seré el cajero de ambas, y ellas serán mis banqueras. Serán mis Indias Orientales y Occidentales, y comerciaré con las dos. (I,3)

Aquí podemos ver el primer asomo de lo que será la comedia: Falstaff intentando sonsacar el dinero de las arcas de ambas casadas. Para ello, se utiliza uno de los mecanismos mediante los cuales los planes son desplegados en la comedia romana, en este caso, el relato del plan.

Sin embargo, sus “ayudantes/secuaces” son totalmente opuestos a los de la comedia romana. Ellos no están dispuestos a ayudar a Falstaff y lo dejan en claro cuando rechazan entregar las cartas, lo cual producirá suspenso, puesto que quienes conocen el plan están funcionando de manera contraria a lo esperado. Por ende, en este primer atisbo de la comedia ya tenemos dos elementos que establecen conexiones con la comedia latina.

El primero, en boca de Falstaff al relatar su plan. Sin embargo, las diferencias son claras, pues en la comedia latina estos planes eran motivados por la carencia de un amo, mientras que en este caso ellos son referidos únicamente a Falstaff y su “necesidad”. En segundo lugar, en la comedia latina los engaños están siempre maquinados por una única figura: el esclavo astuto (en Plauto) o el senex (en Terencio). En esta comedia, la presencia del engaño es casi omnipresente. En la gran mayoría de los personajes y situaciones existe esta dimensión astuta que en la comedia latina era facultad del esclavo astuto, tal como vemos aquí en el caso de los ayudantes, que se nos presentan de una manera invertida. Algo usual en Shakespeare<sup>23</sup>.

Algo importante de notar en similitud con las comedias latinas es el uso de escenas para configurar a un personaje en específico. Por ejemplo, en el *Miles Pirgopolinices* aparece en el acto I y es configurado mediante sus palabras y conducta y en apartes por su parásito, para luego desaparecer de escena hasta el acto IV. Durante ese lapso, si bien él no está en escena, va siendo caracterizado través de los demás personajes como el fanfarrón,

---

<sup>23</sup> Louise G. Clubb comenta en su texto *Italian Drama in Shakespeare's Time*, comenta que el dramaturgo resalta por su utilización de los theatergrams de una manera totalmente novedosa, invirtiendo ciertas figuras y presentándolas de una manera nueva. Por ejemplo, Yago en *Othello*, al cual ella califica como un *Wily slave* apropiado para el tono de la tragedia.

mujeriego y vanidoso que es. En consecuencia, al volver a escena el personaje tiene una carga gigantesca. Usando este mismo mecanismo, Falstaff se va configurando en las dos primeras escenas mediante los comentarios de los demás personajes. Los primeros versos de la obra son Bobo y Enjuto discutiendo cómo llevar a Falstaff ante la justicia.

## Segundo Hito

El segundo gran hito es cuando las casadas ya tienen en sus manos la carta. Es muy interesante este momento en lo que respecta al movimiento del argumento, porque la anticipación creada en el primer acto con Falstaff enviando cartas y estableciendo sus objetivos choca abruptamente con la primera escena del acto II: las casadas están juntas y están comentando sus respectivas cartas.

Estas mujeres cumplen el rol que en la comedia de Plauto correspondía al esclavo astuto, lo cual ya establece una importante diferencia: son mujeres. En la comedia clásica, en cambio, los esclavos astutos eran exclusivamente hombres jóvenes o viejos. Esto se entiende a la luz de la evolución que ha experimentado la representación del género femenino en la literatura.

Si pensamos en el *Miles*, el paradigma del fanfarrón, encontramos que el objetivo de las casadas y de Palestrión guardan similitudes. Ambos burlan al fanfarrón para castigarlo; sin embargo, las motivaciones son distintas. Mientras Palestrión está facilitando el escape de los amantes, las casadas están buscando darle una lección y vengar su honra burlada<sup>24</sup>, en paralelo va desarrollándose el argumento de los amantes impedidos. En el desenlace del *Miles* escapan los amantes y, luego, hay una escena de escarnio público a Pirgopolinices. A pesar del desarrollo paralelo e independiente que muestra la situación de los amantes impedidos en la obra shakespeariana, Fenton y Ana escapan gracias a la escena final que a la vez representa un escarnio público para Falstaff.

Las casadas se nos muestran como “mujeres astutas” que establecen un verdadero plan. En esta primera escena del acto II, las casadas están conversando y deciden vengarse de él: “(...) vamos a vengarnos de él: vamos a darle una cita: vamos a darle una apariencia

---

<sup>24</sup> Es más, cuando la Señora Ford ve la duda que surge en Ford, decide que también debe darle una lección a este hombre.

de consuelo en su pretensión, y llevarle adelante con retardos de buen cebo, hasta que haya empeñado los caballos a mi posadero de la Jarretierra” (688).

En la ejecución del plan, cumple un rol relevante la Señora Deprisa, quien desconoce mucho sobre lo que ocurre, pero realiza el rol de mensajera encargada de llevar una carta de la Sra. Page a Falstaff. En la realización de esa tarea, el personaje podría ser considerado como una variante de la figura de la convención de la amada-mensajero-amado, puesto que las cartas que esta mensajera lleva para supuestamente concretar la relación entre la Sra. y Falstaff son en realidad un engaño cuyo objetivo es la “venganza”. El uso de esta mensajera funciona para vengarse y no para concretar el amor.

En la misma escena, paralelamente los secuaces de Falstaff les comunican a los maridos las intenciones del caballero. Mientras Page no le da mayor importancia, Ford (el celoso) comienza con la paranoia. Él no confía en nadie y si le expresan intenciones amorosas con su mujer, se despiertan sus celos violentos y comienza a maquinarse. En consecuencia, estos anti-secuaces también son agentes movilizados del argumento. Ellos buscaban tenderle una trampa a Falstaff revelando la verdad a los maridos, la cual surte efecto, dado que Ford al conocer del plan de Falstaff decide fingir otra identidad: Brook. A raíz de este fingimiento, Falstaff le revela detalles de las reuniones con su esposa, lo cual provocará situaciones donde el regordete caballero se verá en aprietos.

Brook “contrata” a Falstaff a modo de alcahuete. Él expresa su supuesto cortejo a la señora Ford, el cual no ha sido correspondido, a pesar de sus arduos esfuerzos, por lo que le pide a Falstaff que pervierta la pureza de la Señora Ford produciendo una “grieta”, a través de la cual él logre pasar. Es importante decir que este “contrato” implica un incentivo monetario por adelantado, lo que funciona como detonante para ganarse la confianza de Falstaff, quien, sin mayor recato, expone los detalles de su próxima reunión con la señora Ford:

no os faltará amante, maese Broome, no os faltará. Yo estaré con ella -puedo decíroslo- por su propia cita: precisamente cuando veníais a verme, su ayudante, o medianera, se despedía de mí. Digo que estaré con ella entre diez y once pues a esa hora estará fuera el villano, malditamente celoso, de su marido. Venid a verme esta noche, y sabréis como me va. (II, 2)

Ford al quedar solo en escena exclama que no será un cornudo, produciendo un incremento en la tensión dramática notable, puesto que sabemos que Falstaff se reunirá con la señora Ford y ahora también sabemos que Ford conoce de estos planes y acudirá, lo que posiblemente produzca un conflicto.

En el acto III, escena III, es donde se revela parte del plan, el cual tiene por elemento fundamental a la canasta. Es presumible que las casadas pensarán mentir sobre la llegada de Ford obligando a Falstaff a meterse en la canasta para, posteriormente, ser vertido en el Támesis. Como queda claro en el siguiente relato de la señora Ford:

Pardiez, como os dije antes, Juan y Roberto, estad preparados aquí al lado en el cuarto de la cerveza, y cuando os llame, salid fuera enseguida, y, sin deteneros ni vacilar, tomad a hombros este cesto. Hecho esto, lleváoslo a toda prisa, hasta donde están las lavanderas, en el prado de Datchet, y allí vaciadlo en la acequia fangosa, junto a la parte del Támesis. (III, 3)

Pero el caballero entra a la cesta por la real llegada de Ford a la casa. A partir de nuestra interpretación, suponemos que el plan inicial de la Señora Ford contemplaba una llegada imaginaria de Ford para obligar a Falstaff a entrar en la cesta. Sin embargo, como consecuencia de lo realizado por los anti-secuaces, Ford realmente llega a la casa, lo cual pone en real peligro al caballero regordete. Es interesante que la Señora Ford no exprese completamente su plan, sino que nos deje a nosotros inferirlo mediante elementos clave y también mediante la facilidad con que integra la llegada de Ford en el plan. Esta dimensión astuta recuerda a Pséudolo, quien “planea” una forma de proceder y, luego, al toparse fortuitamente con el mensajero decide rápida y tácitamente incluirlo en su plan. El esclavo y las casadas, personajes astutos, son capaces de modificar sus planes iniciales para incluir los contratiempos que se presentan transformándolos en oportunidad.<sup>25</sup>

Finalmente, su plan sale del todo bien. Falstaff se ve volcado al Támesis y Ford no descubre nada. La Sra. Ford se sale con la suya, pero en conjunto con la Sra. Page decide que el castigo ha sido insuficiente y que su marido también merece una reprimenda, por lo que propone la realización un nuevo engaño. Para lograr un nuevo encuentro utilizan

---

<sup>25</sup> Esto último también recuerda a Palestrión, quien incluyó la dimensión de la gemela de Filocomasia a partir de la irrupción del esclavo fiel al fanfarrón.

nuevamente a la Señora Deprisa, quien cumple su función de mensajera y acuerda la nueva reunión.

Este tercer acto finaliza con una nueva visita de Brook a Falstaff para conocer los detalles de lo acontecido, a través de lo cual Ford se da cuenta de la jugarreta que le hizo su mujer, lo cual exagera una vez más sus celos, puesto que la ingeniosa señora Ford logró burlarlo y permitir el escape de este “amante”. Esto eleva nuevamente la tensión, dejando a un Ford enfurecido en escena exclamando que “(...) si tengo cuernos con que enfurecerme, embestiré” (III, 5).

Entonces en este segundo hito también tenemos una relación con la comedia latina en la manera en que se moviliza el argumento mediante engaño, explicando un poco o nada del plan y aprovechando la oportunidad para mejorarlo, siempre con una función clara: darle una lección a este caballero regordete y fanfarrón.

### Tercer hito

El tercer hito que nosotros encontramos en este argumento es cuando Falstaff se disfraza de mujer para poder escapar de las garras de Ford. En el cuarto acto, escena II, es cuando se concreta la nueva reunión. La señora Ford ha citado a Falstaff para engañarlo nuevamente, y en este engaño se nos presenta una nueva dimensión de este “fingimiento de identidad” (impersonation), porque Falstaff para escapar se disfraza de “la vieja bruja” de Brainford. Tenemos varios usos de esta forma de engaño a lo largo de la obra, el más claro es Ford fingiendo ser una persona que no existe: Brook.

Es interesante evidenciar el uso de un mismo recurso de distintas maneras. Mientras que Ford creó una personalidad nueva para conseguir información sobre los “amoríos” de su mujer, Falstaff incurre en fingir ser otra persona que existe dentro de la obra, lo cual tiene consecuencias, puesto que Ford y esta vieja bruja están enemistados antes de la escena:

Señora Ford: la tía de mi doncella, la gorda de Brainford, tiene una falda allá arriba

Señora Page: Palabra, le servirá: es tan gorda como él, y está su sombrero con borlas, y su toca (...)

Señora Ford: Id, id, dulce sir John. La señora Page y yo buscaremos algún trapo con que taparos la cara (...)

Señora Ford: ojalá mi marido le encontrara en esa figura: no puede soportar a la vieja de Brainford; jura que es una bruja, le ha prohibido entrar en mi casa y ha amenazado con pegarle. (IV, 2)

El parlamento final de la Señora Ford es lo que ocurrirá. Ford encuentra a la vieja bruja-Falstaff y le da un puñetazo. Toda esta escena es altamente cómica y roza lo grotesco, porque Falstaff, un viejo gordo que asumimos barbón/bigotudo vestido de señora recibe un puñetazo furioso de Ford, quien nuevamente también ha sido burlado y cree que el regordete caballero ha vuelto a salirse con la suya.

Es posible establecer conexiones con la comedia latina. Cuando la Señora Ford exclama que “ha amenazado con pegarlo” está anticipando lo que ocurrirá del mismo modo que Psúdolo exclama, varias veces, que conseguirá a la chica. Sin embargo, las señoras son más explícitas pues indican claramente lo que ocurrirá, mientras que Psúdolo es más vago, dado que simplemente indica el final: conseguir la chica. No el modo, ni en lo que incurrirá para conseguirla.

Esta vez no hay cesta ni agujero donde esconderse, Falstaff y Ford se verán cara a cara y de una u otra manera ocurrirá un choque de fuerzas. Esto queda aún más claro en las palabras de la Señora page: “que le ahorquen, villano deshonesto; no le podemos maltratar bastante. Lo que haremos dará prueba / de que aunque casadas somos honestas. / no está mal reírse y hacer broma, ya se sabe: cerdo manso se come todas las sobras” (729-730). Ellas buscan reírse de Falstaff al mismo tiempo que están dándole una lección.



## I. Cuarto hito

Este hito final comienza a tramarse inmediatamente luego de la golpiza a Falstaff disfrazada de vieja. Aquello fue en la escena II del cuarto acto y esto ocurre en la escena IV del mismo acto. Aquí es donde las casadas confiesan ante los maridos: Falstaff le envió una carta a cada una y ellas decidieron darle una lección. A raíz de ello, deciden todos juntos realizar un castigo final para castigar al timador. Ahora que varios personajes saben la naturaleza del engaño que están jugando las casadas al caballero, ellas pueden comunicar toda la magnitud de su ardid final, en el que todos participarán. Por ende, la suspensión que operaba antes de cada plan se ve apagada y en su lugar la anticipación toma toda la fuerza. Es ella la que nos obliga a mantener nuestra atención, puesto que sabemos qué pasará y también como pasará, pero no sabemos cuál será la reacción de Falstaff.

Como consecuencia de esta mayor intervención, y a diferencia de los dos planes anteriores, este plan se explica en detalle a través del diálogo de las casadas con sus maridos y otros personajes:

Page: (...) ¿qué plan hay?

Señora Page: ya hemos pensado en eso, así: a Ana mi hija, a mi pequeño, y a tres o cuatro de su edad, les vestiremos como duendes, gnomos y hadas, de verde y blanco, con coronas de velas en la cabeza y cascabeles en la mano. De golpe, cuando Falstaff, esta y yo nos encontremos, saldrán de una zanja a la vez con una canción difusa. Al verles, las dos saldremos con gran alboroto: y ellos le rodearán y, como las hadas, pellizcarán al sucio caballero y le preguntarán por qué a esa hora de las hadas se atreve a pisar tan sagrados caminos en forma tan profana.

Señora Ford: y hasta que diga la verdad, que las supuestas hadas le pellizquen fuerte y le quemem con las velas. (IV, 4)

En estos diálogos, se observa la explicación de un plan, lo cual representa un cambio frente al paradigma que estaban sosteniendo hasta ahora las casadas. Si bien aquí podemos observar el cierre de la secuencia central de acciones, nos queda la secuencia paralela centrada en los “amantes impedidos”, la cual ha ido siendo desarrollada a lo largo de una serie de escenas. En ellas, ha predominado la secuencia de acciones subordinada, que desarrolla la disputa entre los pretendientes elegidos por los padres (Cayo y Enjuto), mientras Fenton, el *innamorato*, se ha mantenido al margen. La gran mayoría de las escenas que suspenden la acción central, fijan su atención en el desarrollo de este conflicto entre pretendientes.<sup>26</sup>

Estas líneas de acción están a lo largo de la obra desarrollándose de una manera paralela, excepto por personajes que juegan roles en ambas líneas, no hay mayor contacto. Sin embargo, a pesar de este constante paralelismo, en la escena final, donde se desencadena el escarnio público al fanfarrón, los amantes impedidos burlan los obstáculos y consiguen aprovechar aquel “carnaval” para arreglar su propio matrimonio.

Algo similar ocurre en el *Miles*, salvo algunas diferencias. En la comedia latina los engaños están en función de dos objetivos: castigar al fanfarrón y conseguir el escape de los amantes. En esta comedia inglesa, los amantes logran escapar gracias al escarnio al fanfarrón, pero nunca estuvo en la mente de ninguno de los involucrados ayudarlos<sup>27</sup>. Incluso, Page y la Señora Page estaban en contra, y habían organizado sus propias tretas para burlar al otro respectivamente.

Este cambio en la dimensión dependiente de los amantes impedidos de la comedia latina, en esta particular comedia desaparece y da paso a una dimensión más autónoma de los amantes, lo cual permite darle más participación a los involucrados al mismo tiempo que permite un desarrollo más dinámico de los personajes. En la comedia latina, tenemos a los enamorados como esquematizados dentro de un desarrollo, siempre dependen del esclavo y raramente influyen significativamente en la obtención de la chica. Por su parte, la

---

<sup>26</sup> Al final de la escena IV del primer acto, recién encontramos a Fenton, el “verdadero” *innamorato*, luego de haber conocido a Enjuto y al Doctor Cayo y de haberse planteado sus intenciones con la dama. Nos presentan a Fenton como un caballero que recurre a la señora Deprisa para lograr acercarse a Ana, a causa de las preferencias de los padres de Ana (la madre por el doctor y el padre por Enjuto).

<sup>27</sup> Por lo menos no de manera explícita, ya que podemos asumir que la Señora Deprisa los ayudó y conocía de este plan de escape de los amantes, pero nunca lo manifestó.

chica es siempre prisionera y, en contados casos participa activamente de los engaños. En esta comedia, vemos a Fenton como un hombre que está ingeniándose para conquistar a Ana, por convencerla de su amor y a Ana como un personaje que piensa e, incluso, maquina.

## Capítulo 3: Construyendo personajes latinos vs ingleses: convenciones latinas en la construcción de personajes frente a la en *The Merry Wives of Windsor*

### Convenciones latinas

En la comedia romana nos encontramos con un abanico de personajes que se pueden clasificar en hombres, mujeres o cómicos (Duckworth 237). En el primer grupo se encuentra el *adulescens* o joven enamorado, el *senex* o viejo/hombre maduro y el *servus* o esclavo. En el segundo se encuentra la matrona, *meretrix* o cortesana, y las *virgo* o doncella<sup>28</sup>/*ancilla* personajes secundarios que ayudan al interior de la casa. En el tercer grupo se incluyen los parásitos, el *lenon*, el fanfarrón, entre otros.

Nosotros buscamos establecer relaciones entre los personajes de *The Merry Wives of Windsor* y los personajes de la comedia latina que han sido transformados en el vocabulario dramático del drama renacentista, dado que, existen elementos que han sido reformulados a partir del contexto de recepción, mientras que otros, se han mantenido. Sin embargo, esta “mantención” no implica que se presenten de la misma manera, están recombinados y muchas veces mezclados entre ellos. Para esto, vamos a concentrar nuestra atención en tres grupos, al igual que Duckworth: hombres, mujeres y otros.

### Roles masculinos:

#### Adulescens

Siguiendo a Duckworth, el *adulescens* en la comedia romana se configura como aquel hombre joven libre que es dueño de un esclavo y que presenta alguna dificultad, usualmente amorosa, aunque hay excepciones como en *Captivi*, donde Filocrates es prisionero de guerra y su problema es ser prisionero. En los casos donde existe el problema amoroso, el *adulescens* tiende a expresar sus sentimientos en monólogos patéticos que demuestran su falta de dinero para conseguir a la chica. En la solución de este problema el esclavo cumple un rol crucial, puesto que la felicidad del amo depende de sus acciones.

---

<sup>28</sup> Si bien este personaje es fundamental para el problema, la participación que presenta en el argumento es mínima al igual que la *ancilla*.

En las comedias plautinas el *adulescens* tiende a ser retratado como simpático. Incluso, algunas veces es caracterizado de manera inocente, y nunca es desagradable (240). Si bien la crítica ha tendido a categorizar a este carácter como prototípico, Duckworth plantea que, si bien todos los *adulescentes* tienen un problema en común y su forma de resolverlo es siempre recurriendo al esclavo, las características de cada uno los diferencian. Por ejemplo, Licónides en *Aulularia* no tiene un problema monetario sino de carácter moral (él violó a la hija de Euclión) y por eso retrasa pedir la mano a la hija de Euclión. En cambio, Pleusicles no puede estar con su amada a causa del rapto ejercido por el fanfarrón.

A pesar de lo establecido anteriormente, nos encontramos con ejemplos en los cuales los *adulescentes* no son inocentes e, incluso, asombran a la audiencia con sus palabras. Por ejemplo, en la *Mostellaria*, en donde Filólaques espía a Filemacia mientras esta recibe consejos de Escafa: “Si tengo que vender a mi padre, por Hércules, que lo venderé mucho antes de permitir que, yo vivo, tú pases privaciones o tengas que pedir limosnas” (I, 3). Este pasaje, a su vez, remarca una característica de Plauto en la construcción de personajes: la exageración. Tal como este *adulescens* expresa que vendería a su padre, veremos que la exageración es transversal a todos los personajes.<sup>29</sup>

### Senex

El *senex* se divide en tres tipos. El *senex* como padre, amante o amigo. En la primera categoría, nos encontramos con el padre preocupado por sus hijos y su futuro. Es usual que en Plauto este padre sea irascible y tosco en cuanto a los deseos de su hijo. Por ejemplo, en *Menaechmi*, el padre de Matrona (esposa de Menecmo I) vuelve a resolver los problemas de su hija cuando el Menecmo I es descubierto en su adulterio. Sin embargo, la misoginia propia de Roma se cuela en este pasaje, y el padre de la Matrona finalmente tiende a mirar más por los intereses del Menecmo que de su propia hija.

El segundo tipo de *senex*, como amante, es el más grotesco de los tres, puesto que se exagera la conducta lasciva frente a mujeres jóvenes. El ejemplo más claro, y grotesco, es Lisidamo. Este hombre está casado con una mujer, la cual ya es considerada una *matrona*, y busca desesperadamente conseguir una noche con Casina una esclava. Para ello, maquina

---

<sup>29</sup> Esta exageración tiene una función cómica, puesto que en muchos casos cae en la ridiculez/desfachatez ciertos pasajes. El anterior es un ejemplo de aquello.

un plan en el cual casaría a la joven con un esclavo fiel que le permitiría gozar de ella durante la noche de bodas. Resalta en este breve resumen lo inadecuado de su conducta, es un hombre casado, viejo y está formulando tretas (como un esclavo) para conseguir a la esclava.

El *senex* que completa el trío es el amigo. Según Duckworth, este tipo de *senex* tiene dos funciones: sirve para delinear otros personajes y es útil para los propósitos de las acciones que se desarrollan en la comedia. De este tipo el paradigma obvio es Periplectómeno, el viejo vecino del fanfarrón quien facilita la casa y su persona para realizar los engaños al soldado.<sup>30</sup>

#### Esclavo

El tercer personaje que está en este primer grupo es el esclavo. Existen dos tipos: el astuto y el fiel. El primero ya fue abordado en el apartado sobre argumento, debido a la predominancia que posee en su desarrollo. El segundo esclavo es aquel fiel al amo, quien es una contraparte del esclavo astuto en varios sentidos. Mientras que el esclavo astuto es fiel a joven-amo, el otro esclavo es fiel al viejo-amo. El astuto teje intrigas para ayudar a su amo, el fiel tiende a caer en las redes de estas intrigas y es burlado junto a su amo.

Las funciones que los esclavos tienen usualmente son dos. En primer lugar, proveen de humor a través de la palabra, a menudo mediante largos discursos hilarantes<sup>31</sup>. La otra función es realizar, supervisar o asistir en el engaño (o bien ser víctimas de ellos, en el caso del segundo tipo). Además, Duckworth hace notar que muchas veces los esclavos actúan por fidelidad hacia sus amos, aunque existen casos donde lo hacen por temor a las represalias. De la misma manera, el autor hace hincapié en la relación “simétrica” que existe en el tratamiento que existe entre amo-esclavo, poniendo la atención en que los llantos de amor de parte del *adulescens* normalmente son respondidos por pasajes imbuidos en cinismo por parte del esclavo, sin represalia, puesto que están en una relación de

---

<sup>30</sup> En comparación con este trío, según Duckworth, Terencio representa más verosímelmente a los *senes*. El autor plantea esto comparando la comicidad que Plauto explota en sus personajes. En Terencio, es común el primer tipo (padre), mientras que los otros dos son escasos o inexistentes. Terencio no exagera estas características y, por ende, es menos farsesco, pero no menos cómico.

<sup>31</sup> Por ejemplo, los *servus currens* que hablan y hablan por varios versos antes de concretar la entrega del mensaje. Estos pasajes claramente funcionan para producir humor.

dependencia donde el amo lo necesita para conseguir a su amada y el esclavo es un esclavo, es decir, sometido a los deseos del amo.

### Roles femeninos:

Los roles femeninos en la comedia romana son cuatro, *virgo*, *ancilla*, *matrona* y *meretrix*. En ningún caso existen protagonistas femeninas en la comedia latina, en ninguno de los autores que nos ha llegado. A pesar de esto, tenemos grandes personajes femeninos que cumplen graciosas funciones en el desarrollo argumental.

#### Ancilla y Virgo

Las dos primeras categorías tienen poco o nada de desarrollo y su interferencia en la acción es relativamente poca. Un punto importante, estos roles representaban las concepciones sociales, las cuales impedían que las doncellas de buen hogar anduvieran por la calle<sup>32</sup>, sino que eran mantenidas en el interior del hogar y como sabemos que la acción de la comedia latina ocurre en el exterior de las casas las doncellas tenían poco espacio para desarrollarse. En los casos que hay personajes femeninos son hijas libres de familias, quienes por errores se transforman en esclavas o cortesanas.

Lo mismo ocurre con las *ancillae*, mujeres que son servidumbre dentro del hogar. Sin embargo, ellas tienen relativa más importancia en cuanto a su función para con el argumento: en primer lugar, en ocasiones ayudan a movilizarlo entregando información crucial; en segundo lugar, a través de su discurso se delinean otros caracteres; y, en tercera instancia, su función es la de proveer humor.

#### Matrona

Un rol más importante es el de las *matronae* o esposas en la comedia latina. En este grupo nos encontramos con dos formas de configurarlas. Una de ellas es mostrarlas poco atractivas, hurañas y de mal humor. Este tipo de esposa está siempre vinculada al *senex* enamorado, lo cual le permite al *senex* justificar de cierta manera su actuar.

---

<sup>32</sup> En palabras de Duckworth: “social convention and the rigidity of the stage setting (with its lack of interior scenes) alike made it difficult for young girls of good family to take part in the action” (253).

La segunda forma de configurar a estas mujeres es con una inmensa carga moral. Dentro de estas encontramos a aquellas que son devotas a sus maridos ausentes (como Alcmena en el *Anfitrión*) u otras que tratan de hallar a sus hijos perdidos (como Filipa en el *Epídico*). Se establece un contraste moral en el comportamiento y en la configuración de estos personajes: las primeras, que son hurañas con sus maridos responden a la conducta adúltera de ellos, mientras que, aquellas configuradas como seres de buena moral, son mujeres que no se ven tensionadas por la conducta del marido.

#### Meretrix

Finalmente, el grupo más amplio de los roles femeninos: las cortesanas o *meretrices*. En esta categoría también encontramos subcategorías. Las primeras son aquellas más jóvenes que están enamoradas de un hombre libre, que se ven prostituidas por el *lenon* y que sufren a causa de su cautiverio. Ella es una especie de coprotagonista en esta construcción del problema fundamental de la obra. En oposición a estas jóvenes, están las maduras que son mercenarias y astutas y anteponen el dinero a cualquier otra cuestión.

En ocasiones, estas dos convergen en una misma comedia, por ejemplo, en la *Cistellaria* o *Mostellaria*, donde la joven está enamorada de un hombre y le profesa fidelidad; mientras la madura le recrimina haciéndola ver como inocente por confiar en el amor profesado por el joven libre.

#### Personajes cómicos

En este grupo, Duckworth incluye los “professional types”, los cuales abarcan al prestamista o banquero, a los cocineros, al *lenon*, al militar fanfarrón y al parásito. Los dos primeros son personajes más bien circunstanciales que proveen de humor a la obra. Por ejemplo, los cocineros en la *Aulularia*, quienes tienen breves escenas cargadas de humor que aportan a la trama indirectamente.

#### Lenon

El *lenon* es un personaje crucial en varias comedias, puesto que es él quien complica la resolución amorosa debido a su profesión como comerciante de esclavas/cortesanas. Es interesante que estos personajes no muestran arrepentimiento en su actuar, lo que nos sorprende porque la esclavización es algo horripilante para nosotros lectores del siglo XXI;



en cambio, en la Roma que produjo estas obras era algo común. Si bien esta situación social establecida en la época no implica que el rol del *lenon* deba ser malvado, Plauto exacerbó esa característica para producir mayor comicidad. Por ejemplo, en el *Pséudolo*, donde un intercambio entre Balión (el *lenon*) y Pséudolo pone de manifiesto la comicidad que se suscita a partir de la maldad exagerada de estos personajes:

CALIDORO: Pséudolo, ponte al otro lado y cólmalo de injurias.

(...)

PSÉUDOLO: (A *Balión*) Ahora mismo te voy a moler a insultos.  
¡Sinvergüenza!

BALIÓN: Así es.

PSÉUDOLO: ¡Canalla!

BALIÓN: Es cierto.

PSÉUDOLO: ¡Bellaco!

BALIÓN: ¿Por qué no?

PSÉUDOLO: ¡Ladrón de sepulturas!

BALIÓN: Claro que sí

PSÉUDOLO: ¡Granuja!

BALIÓN: Estupendo (I, 3)

Además, es usual que este hombre sea burlado hacia el final de la comedia y quede en evidencia su estupidez. Sin embargo, incluso al darse cuenta de que ha sido engañado el *lenon* tiende a no admitirlo y seguir firme en su semblante “ingenioso”.

#### Militar Fanfarrón

Otro de estos personajes es el militar fanfarrón. Al igual que el anterior, tiende a ser ridiculizado y exagerado en función de la comicidad. La diferencia radica en que en este personaje las características que se resaltan son el apetito sexual, lo cual entra en coordinación con su egolatría y vanidad. Estas tres características reproducen un personaje

grotesco, quien tiene una conducta lasciva frente a una gran variedad de otros personajes. Además, está completamente convencido de que todos los demás personajes quieren tener algo con él. De esto también nace su fanfarronería, puesto que exagera los amoríos y también su dimensión militar, desarrollando esta dimensión mentirosa del fanfarrón.

En el *Miles*, el paradigma del fanfarrón, se exageran estas características poniendo especial atención a su dimensión adúltera. Todos en la escena conocen a Pirgopolinices porque es un fanfarrón y gusta estar con mujeres casadas. Por esta dimensión archiconocida de aquel personaje, Palestrión convence al militar de la pasión que siente una casada por él, permitiendo el escape de los amantes.

#### Parásito

El último personaje que compone esta categoría es el parásito, un hombre libre que establece dependencia de otros, en función de un único objetivo: conseguir comida. Él es un sujeto que voluntariamente decide someterse a otro para conseguir las comidas gratis, soportando incluso abusos o malos tratos en función de su objetivo., No obstante, en algunas comedias, a pesar de los abusos sufridos no consigue aquel único deseo que lo configura. Por otro lado, este personaje también tiende a ser exagerado en Plauto produciendo comicidad mediante su glotonería. La característica señalada por Duckworth que nos permite identificarlo es esta sumisión a partir del motivo de la comida.

Aunque la mayor función de los parásitos es la comicidad, hay veces en que juegan una parte importante en el desarrollo de la acción. Es el caso, por ejemplo, del Parásito de la *Asinaria*. Artemona desconoce la intensión de su marido Lisidamo con Filenia; Parásito, frustrado por no ser invitado al banquete que están celebrando, decide revelarle a la *matrona* lo que ocurre, lo cual produce el desenlace de la comedia:

Artemona: (*saliendo de su casa acompañada por el PARÁSITO*) ¿y tú dices, ¡santo cielo!, que mi marido está bebiendo ahí (*señala la casa de CLEÉRETA*), en compañía de su hijo, y que ha entregado a su amiga veinte minas y que con el conocimiento de mi hijo su padre comete semejante infamia? (V, 2)

Como se ha mencionado anteriormente, Terencio exagera menos las características de ciertos personajes que Plauto. A juicio de Duckworth, Plauto exagera las características de este tipo de personajes, convirtiéndolos en figuras grotescas y poco realistas, cuya finalidad es producir humor. En cambio, los personajes de Terencio serían más cercanos a la realidad: los esclavos son menos altivos e independientes, los *lenones* menos malvados y los soldados menos lascivos.

Otro importante modo de caracterizar en ambos autores es la repetición, la cual se consigue poniendo a distintos personajes ante situaciones similares que permitirán configurar por contraste a uno y otro personaje, demostrando distintas reacciones frente a mismas situaciones. Por ejemplo, el *adulescens* tiende a agobiarse frente a su falta de dinero, mientras que el esclavo al verse frente a tal situación utiliza su ingenio para salir airoso lo cual nos permite configurar al primero como pasivo, frente a la actividad del segundo.

## Recombinación de convenciones latinas en *The Merry Wives of Windsor*

En este grupo de personajes las figuras que destacan son tres: Falstaff, Ford y Fenton. Las dos primeras corresponden a la secuencia central de acciones, mientras que Fenton cumple una función central en la secuencia paralela de los “amantes impedidos”.

### Hombres

#### Falstaff

Falstaff es un personaje que exhibe varias características llamativas, entre ellas la fanfarronería. Esta dimensión de su personalidad tiene un claro precedente en las comedias latinas. A partir de Duckworth, hemos entendido que el militar fanfarrón es un personaje establecido en las comedias. En la comedia de Shakespeare la dimensión bélica del personaje no es recepcionada, mientras que la fanfarronería sí.<sup>33</sup> Dentro de esta fanfarronería encontramos atributos similares a los de Pirgopolinices: vanidad y egolatría, a lo que se agrega una dimensión codiciosa.

Otro punto importante son las características del parásito que se desarrollan en Falstaff. El parásito latino se sometía a todo tipo de abusos para conseguir una comida, incluso, en ocasiones no la conseguía. En esta comedia, Falstaff es sometido a todo tipo de humillaciones, por un motivo: el dinero. Sin embargo, a la misma vez que está operando esta modificación en cuanto a la motivación de este parásito, existe una modificación en la consciencia del “parásito”. Falstaff en ningún momento se da cuenta de que está siendo humillado a propósito, como sí lo hace el parásito en la comedia latina.

El análisis de Falstaff constará de dos partes. La primera será acerca de la caracterización física de Falstaff, su autopercepción y la de los demás personajes, la cual establece una cómica discrepancia. La segunda parte tratará la dimensión psíquica del personaje y cómo establece correspondencias con el fanfarrón latino, mientras se distancia de este modelo a partir de modificaciones y adiciones que se realizan. Esto, a partir de la idea de los *theatergrams*.

---

<sup>33</sup> Esto a raíz del contexto. Claramente en la época de Plauto y Terencio, los militares y el motivo bélico eran recurrentes en el imaginario colectivo, al mismo tiempo que en la sociedad existían con mayor preponderancia en la sociedad los *miles*.

La dimensión fanfarrona de Falstaff se comienza a configurar desde el primer acto. El caballero entra en escena con un conflicto que ha ocurrido previamente, lo cual no nos da ninguna pista acerca de él salvo una dimensión conflictiva. Sin embargo, el nexo que se establece con la fanfarronería está en palabras del Posadero: “¿qué dice mi fanfarrón enredador?” (I, 3, 678), configurando al caballero con cualidades de dos personajes archiconocidos de la tradición: el fanfarrón y el enredador.

Esta configuración fáctica de Falstaff como fanfarrón, establece un punto de arranque para nuestro análisis. La fanfarronería de la comedia latina implicaba una vanidad en la autopercepción del personaje y una discrepancia frente a la visión de los demás personajes.

Tanto Falstaff como los demás personajes concuerdan en que está gordo. Sin embargo, Falstaff alaba fervientemente su prominente estómago y, también, lo presenta como un elemento atractivo de su persona: “(...) el faro de su vista doraba mis pies, otras veces, mi robusta barriga...” (I, 3).

En la misma línea, sus secuaces hacen mofa del peso de este hombre, lo cual discrepa de la autopercepción que exhibe. Ellos tienen una mirada burlesca sobre el peso del caballero y lo expresan:

FALSTAFF: Mis honrados mozos, os diré qué tengo entre manos.

PISTOLA: Más de dos varas en redondo. (I, 3)

Estos dos parlamentos son especialmente cómicos, ya que Falstaff inicia con una ironía. Pistola y Nym no son honestos, son unos ladrones y ha quedado en claro momentos antes cuando asumían el robo a Enjuto. La respuesta de Pistola va en la misma línea, sin embargo, no ironiza, sino que recalca esta característica física del caballero para reírse de esta. La percepción de los secuaces sobre la apariencia física de Falstaff es negativa, de manera que produce risa.

Aquí ya podemos observar discrepancia entre la autopercepción del caballero y el mundo exterior, lo cual reafirma la idea de la egolatría y vanidad que exhibe el fanfarrón desde la comedia latina. Esta discrepancia vuelve a reafirmarse, cuando la Señora Page y la señora Ford hablan acerca de las respectivas cartas que les envió el caballero:

SEÑORA PAGE: “(...) ¿qué conducta liviana ha deducido de mi conversación este borracho flamenco (...)? Pues me he de vengar, tan seguro como que sus tripas estás hechas de masa de pastel”

(...)

SEÑORA FORD: “(...) Pensaré lo peor de los hombres gordos mientras tenga ojos para diferenciar el aspecto de los hombres (...)” (II, 1)

Estas damas enfurecidas por la burla a su honra que significó la carta del caballero, desatan toda su ira en el lenguaje, configurándolo nuevamente a partir de su figura, lo cual vuelve a resalta aquella gordura esta vez estableciendo a “los hombres gordos” como hombres que atraen lo peor. Esto nos recuerda un poco a Harpagón de Molière, quien también estaba subido de peso y, asimismo, era un personaje del que se desprendía una moralidad deficiente. A la luz de los theatergram podríamos pensar que esta configuración física era algo establecido y esperado, incluso que guiñaba a los espectadores anticipando características de su personalidad.

Con relación a esto, el personaje se establece como ridículo en su egolatría y vanidad, lo cual establece una semejanza con el fanfarrón clásico. En la comedia clásica, el fanfarrón era ridículo por su conducta al mismo tiempo que ocurría esta discrepancia entre visiones. En la escena de Pirgopolinices y Acroteleucia es notable esta diferencia, tanto ella como Palestrión se ríen sus narices, mientras el fanfarrón cree que es a raíz de su belleza aquel nerviosismo de la chica. De la misma manera, Falstaff se autoconcibe de una manera positiva y atractiva, mientras que, los demás personajes expresan su repudio a la figura que tiene el caballero.

La discrepancia entre percepciones existe ya en la comedia latina. Resulta curioso que sea de la misma índole. Ambos fanfarrones (Pirgopolinices y Falstaff) se tienen en sobreestima y, por lo mismo, incapaces de ver la realidad. Mientras los demás personajes se mofan de aquella misma características que ellos destacan: en este caso su atractivo físico. Los planes de engaño también juegan con esta dimensión grotesca de Falstaff, por ejemplo,

los sirvientes cargando la canasta que se asume pesadísima. Posterior a volcarlo en el Támesis, Falstaff está consciente de su gordura y exclama que pudo morir debido al peso que carga:

FALSTAFF: (...) y ya se comprende por mi tamaño que tengo cierta agilidad para hundirme. Si el fondo hubiera estado tan hondo como el infierno, habría llegado. Me hubiera ahogado de no ser porque el fondo estaba somero; una muerte que aborrezco, pues el agua hincha al hombre, y; ¿qué habría sido yo si me hubiera hinchad? Habría sido una montaña de momia. (III, 5)

En el segundo plan, cuando lo disfrazan de mujer nuevamente se está jugando con su dimensión física todo el tiempo. Disfrazar a este hombre gordo y peludo en una mujer supone transformarlo en un ser aún más grotesco e indeterminado, lo cual produce comicidad.

En esta segunda mitad del análisis, pondremos de relieve diversas dimensiones psíquicas que se cuelan en el discurso tanto de Falstaff como de otros personajes, lo cual nos permitirá poner de manifiesto aquellas cualidades que provienen de la tradición clásica y las que son transformadas a partir del contexto de recepción.

Falstaff es un personaje que se configura de distintas maneras. Junto con su dimensión vanidosa aparece esta dimensión lasciva. Este fanfarrón, al igual que aquel de la comedia latina, cree que es irresistible para las mujeres. Cuando está explicando sus motivaciones para acercarse a las casadas, expresa que ambas casadas le miran de manera tal que él puede entender sus intenciones lujuriosas, de manera similar a la autopercepción que tiene Pirgopolinices: “(...) observo interés por su parte: charla mucho, sonsaca y lanza ojeadas invitantes... Puedo interpretar el sentido de su estilo acostumbrado, y la voz más recia de su conducta, traducida a nuestra lengua, es «Soy de sir John Falstaff»” (I, 3).

Estas dimensiones, lujuria y vanidad, están en coordinación con esta autopercepción que exhibe Falstaff, lo cual nos configura al fanfarrón latino. Además de estas dos dimensiones, la fanfarronería permite una tercera: la ingenuidad, la cual nace de esta confianza que tiene en sí mismo y, en este caso, también está motivada por el motivo

monetario. Cuando Ford recurre a un pago para pedirle un trabajo a Falstaff, su codicia y fanfarronería no le permiten sospechar del contrato con Ford. Esta estima en la que se tiene físicamente también aplica para su intelecto. En su mente es “obvio” que lo van a contratar para engañar, porque es aquello que mejor hace.

Menos prominente que esta dimensión fanfarronesca, es la dimensión astuta del Falstaff, en la cual encontramos elementos del esclavo de la comedia, que sin embargo no son predominantes ni en su caracterización ni en el rol que el personaje cumple en la comedia. Esta dimensión se puede ver a través de las intervenciones de Bobo, Enjuto y Evans en la escena I, acto I, las cuales revelan un carácter pendenciero de Falstaff, puesto que lo están buscando para conseguir justicia, como consecuencia de una acción que ha ocurrido antes de escena: “(...) aunque sea veinte veces sir John Falstaff, no engañará al caballero Roberto Bobo” (I, 1). Mediante el discurso el caballero logra cambiar la opinión y evitar que Bobo vaya ante la justicia, lo cual nos permite observar que es astuto, aunque, no lo suficiente para burlar a las casadas. El caballero regordete, cuando se ve atrapado frente a este trío de personajes, recurre a su astucia e ingenio para zafar: “Más bien os aconsejo que no lo sepa: se reirán de vos” (I, 1). Falstaff es un pillo consumado que nunca paga las consecuencias, a raíz de esto su vanidad.

En esta primera escena, también se acusa a Falstaff y a sus compinches de haberle robado algo a Enjuto. Sin embargo, Falstaff lo niega y hasta lo jura por su honor, pero más adelante, cuando los sirvientes de Falstaff y Falstaff quedan solos en escena, nos revelan que sí robaron a Enjuto (I, 3). Desde aquí se nos presentan dos características de este personaje: la mentira y el interés. Ambos son constitutivos de Falstaff, dado que más adelante usará la mentira para acercarse a las casadas y será el interés lo que motivará este acercamiento.

Otra parte de esta dimensión astuta se puede ver aparece a raíz del segundo adjetivo, el enredador, el cual queda de manifiesto en la acción anterior cuando, al escapar de las garras de Bobo y Enjuto, cuando Falstaff revela que “no hay remedio; debo urdir trampas, debo ingeniármelas” (I, 3), lo que establece un paralelo con el esclavo astuto de la comedia



clásica.<sup>34</sup> Sin embargo, es llamativo que Palestrión o Psúdolo pasan por un proceso de raciocinio que se explicita en escena, el cual toma en cuenta todas las perspectivas y posibles variaciones que pueden llegar a ocurrir. El esclavo maquina un plan que realmente satisfaga las necesidades de su amo. En Falstaff, la necesidad que motiva su interés es el vacío de su bolsillo y, por lo mismo, no existe la presión que tiene el esclavo de la comedia latina para engañar sin recibir castigo, puesto que el pellejo de Falstaff no está en juego. Asimismo, como vimos, los engaños ejecutados por el esclavo constituyen el elemento que estructura la acción, mientras que esa dimensión de Falstaff no incide en el desarrollo del argumento de la comedia.

Por otro lado, al final de esta escena III los compinches de Falstaff rechazan entregar las cartas que enviará a las casadas, lo cual produce una diferencia con el esclavo de la comedia romana. El esclavo astuto de la comedia romana tenía ayudantes que le servían para concretar el engaño. Falstaff se configura como intento de esclavo astuto, ya que posee sirvientes y que hay una relación de lealtad entre ellos. Sin embargo, esta relación se quiebra cuando ellos deciden no entregar las cartas y este es un punto inicial para que la audiencia comience a percatarse de lo que vendrá.

Siguiendo con este quiebre, el siguiente acto abre con las casadas leyendo las cartas mutuamente. Las casadas exhiben el fallo en el plan de Falstaff y toda esta caracterización de enredador y astuto se cae frente a la audiencia. Esto ocurre cuando las señoras leen las cartas y la señora Ford exclama: “(...) creo que el mejor modo sería entretenerle con esperanza, hasta que el perverso fuego de la lujuria le haya derretido en su misma grasa” (II, 1). Posteriormente, señora Page exclama que: “(...) vamos a vengarnos de él” (II, 1). A partir de aquí, la figura de Falstaff comienza a descender de engaño en engaño hasta la humillación pública que sufre en el cierre de la comedia.

---

<sup>34</sup> También rememora a Brighella de la *commedia dell'arte*, según Rudlin: “astute, ready (for anything), humorous, quick-witted: he is capable of intrigue, deceit, making mockery of the entire world with his mordant, salacious wit (...) he is amoral rather than evil” (86-87). Sin embargo, como queda de manifiesto más adelante en la comedia, este ingenio que se exhibe en estas palabras no funciona cuando se enfrenta a mujeres más ingeniosas. Por otro lado, también recuerda a las características que se adscriben al Capitano, figura que a su vez tiene vinculación con el militar fanfarrón de la comedia latina: “1. politic – if the Turks invade, he becomes a Turk. 2. Total coward – shits himself and plays dead. 3. Really courageous, but a danger only to himself and his own side when he fights. 4. Non-masked, Il Cavaliere – thinks he’s good-looking and God’s gift to women” (Rudlin, 122), lo cual retoma lo propuesto por Clubb en este vocabulario intercambiable que le permite al dramaturgo formular nuevas combinaciones, a través de la mezcla de distintos componentes.

En síntesis, esta dimensión enredadora a la que apunta el Posadero se cae rápidamente, pero, la dimensión fanfarrona continúa persistiendo hasta el último acto, de manera semejante a la historia clásica del fanfarrón y en su final con escarnio público.

Una última proto-dimensión que se muestra en Falstaff es la alcahueta. Ford, disfrazado de Brook, lo contrata para conseguir a la Señora Ford. Sin embargo, es un simulacro de alcahuete porque él no logra concretar de ninguna manera lo pedido por Ford, pero sí cobra el dinero, retratando nuevamente esta dimensión pecuniaria que es constitutiva del personaje.

### Ford

El personaje de Ford es interesantísimo de analizar porque su principal característica son los celos. Dos de tres engaños funcionan por su llegada, y estas llegadas están motivadas por lo que Falstaff le comunica. En estos dos engaños, Ford cae, junto a Falstaff, en los planes que hacen estas casadas, porque lo que el caballero le está comunicando al celoso son aquellas mentiras que a él le dicen. Si bien, en la comedia latina no existe un paradigma del celoso, a diferencia de lo que ocurría con el fanfarrón, sí existen personajes que destacan por cierto delirio paranoico a raíz de ciertas circunstancias. Destacaremos ciertas semejanzas que existen con dos personajes de la comedia latina: Euclión y Anfitrión, el primero es un avaro que profiere un discurso paranoico a raíz de su olla con oro, el segundo es un celoso, pero aquella comedia (*Anfitrión*) es única en su especie.<sup>35</sup>

Pero comencemos por el principio como es natural. La primera mención a Ford que podríamos rastrear ocurre en boca de Falstaff: “(...) pienso hacer el amor a la mujer de Ford” (I, 3), es decir, lo conocemos porque está casado y aquella mujer es el objetivo de la codicia del fanfarrón. Por lo mismo, esta caracterización funciona para anticipar que potencialmente habrá un conflicto dentro de ese matrimonio.<sup>36</sup> Nuevamente es mencionado al final de la misma escena por Nym: “mi humor no se enfriará. Azuzaré a Ford para que use veneno. Le infundiré ictericia, pues mi rebeldía es peligrosa. Ese es mi verdadero

---

<sup>35</sup> Es la única comedia latina que tiene un personaje divino en escena, Júpiter, quien finge ser Anfitrión para acostarse con Alcmena.

<sup>36</sup> Es distinto de lo que ocurre con Page, porque la referencia a su mujer es más sutil: “(...) y aquí hay otra para la mujer de Page” (I, 3), aquí no hay un componente erótico que tensione la atención de la audiencia, sino que aparece como un plan paralelo.

humor” (I, 3)<sup>37</sup>. Aquí aparece configurado como un hombre que es susceptible: el uso del verbo azuzar de alguna manera implica que la idea ya está en la mente de Ford y Nym sólo la exacerbará. Esta idea es la característica celosa de Ford.

La tercera mención que se hace de Ford ocurre mientras las casadas comentan el contenido de las cartas: “Ah, si mi marido viera esta carta, le daría alimento eterno a sus celos” (II, 1), donde nuevamente se menciona esta característica como el elemento fundamental en él. Finalmente, ocurre lo anunciado por los compinches de Falstaff: la revelación. Sin embargo, hay una variación, pues Nym expuso que azuzaría a Ford, pero es Pistola quien lo hace: “(...) Sir John corteja a vuestra esposa (...) le gustan nobles y plebeyas, ricas y pobres, jóvenes y viejas, la una y la otra, Ford. Le encanta el potaje, Ford, cuidado” (II, 1)<sup>38</sup>. Ambos maridos reciben la noticia por separado de la conducta inmoral de Falstaff, pero sólo es Ford quien cree a Pistola ratificando lo que se nos había hecho notar hasta el momento.

En la tradición clásica no hay muchos “cornudos/celosos”. El más claro es Anfitrión en *Anfitrión*, donde Júpiter tomó su lugar y embarazó a Alcmena. Hay varios momentos donde Ford recuerda a Anfitrión: “Os contaré mi sueño. Tomad, tomad mis llaves, subid a mi cuarto, buscad, mirad, enconrad. Os aseguro que sacaremos de su madriguera a la zorra. Primero, voy a cerrar aquí (*cierra la puerta*); y ahora, soltad los hurones” (III, 3, 714) lo cual tiene similares motivos al siguiente pasaje de Anfitrión: “pero ¿dónde está? Seguro, por Pólux, que se fue adentro, a estar con mi mujer ¿Habrán en Tebas otro hombre más desgraciado que yo?” (IV, 1(¿?), 1045-1050). El motivo de la búsqueda infructuosa del amante está reiterado en el discurso tanto de Ford como de Anfitrión.

Es interesante poner de relieve que, a raíz de estos celos, Ford decide fingir ser un personaje ficticio: Brook: “ninguna, os lo aseguro, pero os daré una azumbre de jerez tostado para que me dejéis acercarme a él diciendo que me llamo Brook, solo para una broma” (II, 1). Los celos de Ford llegan a este punto de desarrollo a la misma vez que comienza a expresar toda esta celopatía a través de monólogos, procedimiento que también

---

<sup>37</sup> Este pasaje recuerda a Yago en *Otelo*, la manera en que azuzará Nym a Ford rememora a Yago envenenando la mente de Otelo. Por lo demás, en las palabras de Nym no se explica contra quién usará veneno, y puede que al dejarlo libre termine la Señora Ford termine de manera similar a Desdémona.

<sup>38</sup> Este es un punto interesante en la configuración de estos sirvientes-cómicos que retomaremos más adelante en el apartado referido a los cómicos.

encontramos en Plauto con el fin de representar las cualidades obsesivas y patológicas de este tipo de personajes. Por ejemplo, en el monólogo que profiere tras enterarse por boca de Falstaff que había logrado huir dentro de la canasta, Ford incluso duda sobre la realidad: ¡hum! ¿eh? ¿es esto una visión, es un sueño? ¿estoy dormido? Despierta, compadre, Ford; despierta, compadre Ford” (III, 5). La desorientación del avaro Euclión es semejante, al descubrir el robo de su ollita con oro: “estoy perdido, muerto, aniquilado. ¿adónde he de correr? ¿adónde no he de correr? ¡Detenedlo, detenedlo! Pero, ¿a quién? Y ¿quién lo va a detener? No lo sé” (IV, 9, 710-720).<sup>39</sup>

A raíz de esta similitud, establecemos que este personaje recepciona elementos de lo que Duckworth llama “Portrayal of Character and Customs”, para referirse a obras que se centran en la representación cómica, ya sea de determinado tipo de caracteres o bien de aspectos propios de las relaciones y prácticas de la sociedad latina, como lo eran los problemas de dinero, las relaciones matrimoniales o los problemas filiales. Así, Euclión representa a un hombre de medianos recursos que al encontrar repentinamente dinero se transforma en un avaro obsesivo. De manera semejante, Ford representa al marido celoso en un contexto que, a pesar de todas las diferencias culturales, el matrimonio continúa siendo una institución social central.

La última característica que nos parece interesante de analizar en Ford es la de ayudante. Cuando se entera de todos los engaños que han estado realizando su mujer y su amiga, decide tomar parte, pero su papel en este último engaño es de ayudante. En contraste con su anterior papel de tejedor, ahora es un ayudante de un astuto mayor: su esposa, después de que ella y la señora Page le revelan la naturaleza del engaño a Falstaff: “Será estupendo, voy a comprarles antifaces” (IV, 4) Antes él era el sujeto que permitiría el engaño y, por lo mismo, debía realizar todo: representar un nuevo rol, invertir dinero y hablar con sus ayudantes. Ahora él es el ayudante y debe realizar mandados, de manera similar a Pleusicles en el *Miles*.

---

<sup>39</sup> La importancia del monólogo como recurso para presentar esas cualidades psicológicas de carácter obsesivo y patológico proviene de la comedia latina como se pudo constatar en esos dos ejemplos, Anfitrión y Euclión, los cuales son configurados de una manera que roza la ridiculez. Su carácter celoso/avaro es exacerbado al punto que llegan a la paranoia; lo cual se vuelve a observar en los monólogos que tienen a final de escena (II, 2), (III, 2), (III, 5), Ford los cuales lo configura como un celoso que le tiene miedo a ser cornudo. Lo mismo ocurre con Falstaff quien en sus monólogos se configura asimismo de exacerbando sus características físicas (I, 3), (III, 5).

## Fenton

El último personaje de esta triada es Fenton, el amante impedido de esta obra. Es un personaje que aparece relativamente poco. Sin embargo, sus pocos parlamentos nos permiten dilucidar el sincero interés que tiene en Ana (en oposición a Cayo y Enjuto). En este primer acercamiento al personaje, ya es posible establecer una recepción del *adulescens*, puesto que, tal como el joven-amor de la comedia latina tenía poca interferencia en el desarrollo de los engaños, en esta obra Fenton no tiene ninguna interferencia en el plan final que finalmente termina permitiendo su casamiento con Ana.

Fenton hace su aparición en escena antes de ser nombrado, estableciéndose como un personaje que se va a configurar por sus propias acciones. Su segundo parlamento es: “(...) ¿cómo está la hermosa doña Ana?” (I, 4) lo cual expresa inmediatamente su foco de interés y la función que tiene la señora Deprisa (su interlocutora) en esta relación. A consecuencia de esta primera impresión, Fenton se nos presenta como un amante impedido que está llevando a cabo el cortejo y utilizando los servicios de la señora Deprisa para facilitar su conquista.

La respuesta de la señora Deprisa nos muestra que Fenton ya ha tenido reuniones con Ana, o, al menos, se conocen cara a cara: “(...) estuvimos [con doña Ana] hablando una hora sobre esa verruga” (I, 4). Esta configuración física, a pesar de presentar aquella verruga con tintes cómicos, no representa ni una mofa ni un decrecimiento en el valor de Fenton. En oposición a la configuración que realizan Nym y Pistola de Falstaff, en la cual claramente funciona para burlarse de él.

Fenton se configura por oposición a los otros, es decir, su interés por Ana es amoroso a diferencia del interés de Enjuto o el Doctor Cayo. Este enamorado en problemas recuerda al de la comedia latina y, a la vez, representa claras diferencias. La primera, el factor económico no es un impedimento para este amor, por ende, entendemos que el obstáculo será de otro calibre. La segunda es a quien recurre: en la comedia latina el *adulescens* recurría a su esclavo para solucionar el problema, mientras que Fenton, siguiendo la convención renacentista, contrata a una celestina/alcahueta.

Más adelante, Fenton y Ana hablan acerca de su futuro:

FENTON: Ya veo que no tendré el amor de tu padre, así que no me envíes más a él, dulce Anita.

ANA: Ay, ¿y entonces?

FENTON: Pues debes ser tú misma. / Él dice que soy de alta cuna / y que, mermada mi hacienda por mis excesos, busco sanarla con su riqueza. / Además, me pone otras trabas, / mis pasadas riñas, mis peligrosas compañías, / y dice que es imposible / que no te amo sino como a una propiedad.

ANA: A lo mejor dice la verdad.

FENTON: ¡No, que el cielo me ampare en el futuro! / aunque confieso que la riqueza fue, Ana, / el motivo inicial de mi cortejo, / cortejándote te hallé más preciosa / que el oro acuñado o las bolsas de monedas / y es a la verdadera riqueza de ti misma / a la que yo ahora aspiro.

ANA: Amable señor Fenton, seguid procurando el afecto de mi padre, procuradlo siempre, señor: si la oportunidad y la petición humilde no lo pueden alcanzar, entonces ... oíd acá (III, 4)

Aquí establecemos a esta como la pareja de enamorados impedidos por el padre. El señor Page no ve con buenos ojos el pasado de Fenton y considera que el interés por Ana es monetario. Aquí Fenton asume su culpa, pues su primer acercamiento fue por dinero, pero se enamoró perdidamente de Ana al conocerla. Además, es interesante atestiguar cómo los argumentos que da para rechazar a Fenton, luego se ponen en boca de Ana para quejarse sobre Enjuto: “Voy con él. Ese es el elegido de mi padre. ¡Ah, qué mundo de viles defectos de feo aspecto parece bonito con trescientas libras al año!” (III, 4).

Desde esto, podemos establecer una contradicción en el señor Page. El señor Page está rechazando a Fenton porque no tiene dinero y esto no sería conveniente para su hija. Por ende, Page está rechazando a Fenton por el mismo criterio que él decide escoger a Enjuto: el económico. Sin embargo, el enamorado está pagándole a la señora Deprisa para que interceda por él. No podría contratarla si tuviera problemas de dinero como acusa Page.

Como queda demostrado en el siguiente intercambio entre el posadero y Page:

POSADERO: (A PAGE) ¿Pero qué me decís del joven señor Fenton? Sabe hacer cabriolas, bailar, y poner ojos de juventud: escribe versos, habla que es una fiesta, huele a abril y mayo, y se saldrá con la suya, se saldrá con la suya; lo tiene en la mano, se saldrá con la suya.

PAGE: No con mi consentimiento, os lo aseguro. Ese caballero no tiene nada, ha sido compañero del descarriado príncipe y de Pointz; es de una esfera demasiado alta; y sabe demasiado. No, no echará un nudo a su fortuna con los dedos de mi hacienda. Si se la lleva, que se la lleve sin más: la riqueza que tengo yo aguarda mi consentimiento, y mi consentimiento no va por ahí. (III, 2)

Este “amor como propiedad” del que acusa Page a Fenton, es en realidad como Page ve a su propia hija. La paradoja se refuerza esta vez en palabras del propio Page.<sup>40</sup>

## Mujeres

Las mujeres en las comedias de Shakespeare tienen un rol esencial. Rosalinda, Titania, Viola, Porcia, etc., todas mujeres que en la gran mayoría de las ocasiones se roban la atención del público. Esta comedia no es la excepción, las casadas son infinitamente astutas al momento de tramar su engaño, la señora Deprisa es un personaje que cumple tantas funciones como cabellos ha de tener y Ana es una enamorada dispuesto a todo por casarse con Fenton.

### Señora Ford y Señora Page

En esta obra, ellas son las que están tejiendo los engaños que movilizan el argumento, ellas son quienes receptionan el rol del esclavo astuto. Todo comienza con aquellas cartas que les envía Falstaff, las cuales las deshonran y provocan estos engaños-venganzas que finalmente son centrales en la historia.

---

<sup>40</sup> El parecido con Pantalone es innegable. A partir de Rudlin, entendemos que las características de este personaje son: “Pantalone is money: he controls all the finance available within the world of *commedia dell'arte* and therefore his orders have, ultimately, to be obeyed (...)” (92) Su función en el argumento es ser un impedimento. Además, a partir de este parlamento en particular podemos asociarlo con: “he always wants to marry to marry his daughter to a wealthy man -and avoid giving her a dowry” (94).

Las características centrales por analizar son, en primer lugar, aquellas que guardan relación con la comedia latina: su rol de astutas. Ellas traman y desarrollan los engaños contra el fanfarrón. En esta primera característica ya puede verse una transformación, son mujeres y no hombres quienes llevan a cabo el engaño. Siguiendo esta transformación, las mujeres de la comedia latina, en su mayoría, son personajes estáticos que no influyen mayormente en el desarrollo de los argumentos excepto en algunas como *Casina*. En esta comedia, las casadas son proactivas y tienen voluntad propia para llevar a cabo planes. La determinación con que expresan sus ideas y realizan sus engaños revelan la magnitud de la transformación realizada por Shakespeare.

Además de la astucia, el rol incluye una dimensión juguetona de las señoras. En el apartado anterior vimos que Ford es un celoso e incluso su mujer lo tiene en tal consideración. Sin embargo, a pesar de que ello podría intimidarla, su mujer no está inhibida socialmente a causa de los celos de su marido, sino que al revés, disfruta engañándolo para darle una lección: “no sé qué me gusta más, engañar a mi marido o a sir John” (III, 3).

La primera mención que se hace sobre ella es la de Falstaff, como vimos anteriormente: “Observo interés de su parte (...)”. En ese primer acercamiento, desde el punto de vista de Falstaff, la señora Ford se nos configura de una manera inmoral. Ella está casada, pero “mira” a otro hombre. Sin embargo, rápidamente se desecha esta opción, ya que al comenzar el siguiente acto ambas señoras están leyendo las cartas y se pondrán de acuerdo para vengarse del fanfarrón, para lo cual el primer paso es conseguir a quien establecerá la comunicación entre ellas y el caballero: “mirad quien viene allá [señora Deprisa]; esa será nuestra mensajera al mezquino caballero (...) señora Ford: creedme, también yo pensaba en ella. Lo hará muy bien” (II, 1). Es decir, al igual que el esclavo astuto, ellas establecen aquellos personajes que les serán de utilidad y la función que cumplirán. Los ayudantes, tanto en la comedia latina como en esta comedia, tienen una función definida y las señoras en su rol de esclavo tejedor comienzan inmediatamente a pensar quiénes serían los indicados para desempeñar ciertos roles.

Lo mismo ocurre con Juan y Roberto, los criados que llevarán la cesta, permitiéndoles concretar el engaño al regordete: “(...) hecho esto, lleváoslo a toda prisa,



hasta donde están las lavanderas, en el prado de Datchet, y allí vaciadlo en la acequia fangosa, junto a la parte del Támesis” (III, 3) Estos dos hombres le permiten concretar el engaño hacía el regordete. A diferencia de lo ocurrido con Nym y Pistola, estos no rechazan la orden y ni siquiera la cuestionan.<sup>41</sup>

Cuando el primer engaño ha sido concretado estas comadres expresan:

SEÑORA FORD: Creo que mi marido tenía alguna sospecha especial de que Falstaff estuviera aquí, pues nunca hasta ahora le había visto tan grosero en sus celos.

SEÑORA PAGE: Tenderé una trampa para ponerlo a prueba, y gastaremos todavía más bromas a Falstaff; su disoluta enfermedad difícilmente obedecerá a esta medicina.

SEÑORA FORD: ¿Le mandamos a esta carroña idiota, la señora Deprisa, para excusar que le hayan tirado al agua y darle más esperanzas con que engañarle con otro castigo?

SEÑORA PAGE: Lo haremos: que le dé cita para mañana a las ocho, para recibir excusas. <sup>42</sup>(III, 3)

Como es posible advertir, existe una planificación inmediata similar a lo que ocurre con Psúdolo cuando entra en escena Áfanax. Del mismo modo, esta astucia que está siendo remarcada en la rapidez del pensamiento de estas doñas, no tiene malos resultados. Con relación a esto, se podría pensar en la *Casina* como un precedente. Cleóstrata se entera de las verdaderas intenciones de su marido a través de su escudero, tras lo cual decide rápidamente de qué forma proceder: “Por Cástor, éste era el motivo por el que mi marido me pedía tan insistentemente que me apresurase a ir a buscar a mi vecina: quería tener la casa libre para conducir allí a Casina. Pero ahora de ninguna manera iré a buscarla; no quiero darles la oportunidad de tener un sitio libre a esos canallas, a esos viejos moruecos”

---

<sup>41</sup> Pudieron preguntar por qué a la acequia fangosa si contiene ropa que es de la gente de la casa, pero ni eso enarbolan.

<sup>42</sup> Este planear para vengarse recuerda al Scapino de la *Commedia dell'Arte*, cuya función, según Rudlin: “schemes against old men for the sake of money, revenge or both” (148).

(III, 2). En este ejemplo, también resalta Pardalisca y Calino,<sup>43</sup> dos personajes que funcionan para movilizar este engaño y permitir que Cleóstrata se salga con la suya, lo cual se asemeja a las casadas y sus ayudantes.

Como expusimos anteriormente, una de las formas de caracterizar a Falstaff son las expresiones con que se le designa: “Herodes de la judería”, “borracho flamenco”, “tripas hechas de masa de pastel”, “hombres gordos”, “ballena”, “derretirlo en su misma grasa”, todas expresiones que resaltan aquella dimensión grotesca de Falstaff y el carácter astuto de estas mujeres al referirse al regordete caballero. Al mismo tiempo, las expresiones revelan lo grave que les parecen las cartas: su honra se ha visto manchada. Ahora bien, aun cuando su honra ha sido manchada por la carta del caballero, ellas no contribuirán a mancharla más con sus acciones, por lo que las represalias contra el caballero regordete no pueden ser inmorales o deshonorosas para ellas: “eso, yo consentiré en ejecutar cualquier villanía contra él que no manche la limpieza de nuestra honradez” (II, 1).

#### Señora Deprisa

La señora Deprisa es un personaje que posee distintas funciones, mediante las cuales se integra en las dos secuencias de acciones de la obra. Por una parte, ella cumple un rol doble en la secuencia de amantes impedidos, actuando como alcahueta y confidente. Por otro, juega un rol secundario pero fundamental en la línea de acción central, al ser la mensajera que lleva las cartas a Falstaff. En paralelo a esto, ella cumple un rol de ama de llaves en la casa del Doctor Cayo. Por esta diversidad de funciones, nos atrevemos a afirmar que es el personaje de esta obra que representa de mejor manera la idea de los *theatergrams* de personajes que postula Clubb, ya que en ella podemos percibir esta recombinación de fuentes que producen una novedad.<sup>44</sup> Las dimensiones mencionadas

---

<sup>43</sup> Calino es el escudero de Lisidamo, esposo de Cleóstrata y quien desea consumir una noche de pasión con Cásina. Debido a esta relación llama la atención que él revelara toda la información a Cleóstrata. Se podría entender como un cambio de bando, tal como ocurre con el personaje de Robín, quien era el mozo de Falstaff y fue enviado para hacerle compañía a la señora Page. Por su parte, Pardalisca juega un rol esencial en este engaño pues aterra a Lisidamo mintiendo sobre la reacción de Cleóstrata.

<sup>44</sup> Con relación a esto, también encontramos similitudes con la Colombina de la comedia dell'arte: “(...) she has no negative attributes; she has enough to eat, decent clothes and no ambition to be rich. She can read and write: in fact she is very fond of books and owns several” (130) Es interesante notar que esta dimensión ilustrada de la Colombina no está presente en la Señora Deprisa, pero sí la inexistencia de cualidades negativas.

proviene de varias tradiciones, las cuales son recombinadas por Shakespeare y conjugadas en la Señora Deprisa.

Su primera participación en la obra es la demostración de su rol como empleada del Doctor Cayo, rol que está en función de caracterizar al personaje: “(...) y la gracia de esto es que mi amo el doctor francés (le puedo llamar mi amo, mira, porque llevo su casa, y lavo, plancho, hago la cerveza, y el pan, limpio, preparo la comida y la bebida, hago las camas, y lo hago todo yo sola) (...) ya verás que es una carga; y madrugar, y acostarse tarde (...)” (I, 4). Ella realiza todas las tareas del hogar e incluso sirve al Doctor Cayo las comidas.<sup>45</sup> Esta caracterización como la ama de llaves se coordina con su segundo parlamento: “Ve, y en pago de ellos tomaremos un vaso esta noche, a fe, antes que se apague el fin de un tizón de Newcastle” (I, 4). Ella no sólo es la ama de esa casa, es también la doña de ese lugar. Sin embargo, no toma atribuciones que no le corresponden: ella está sometida al Doctor Cayo dentro de ese lugar.

En la línea de acción de los amantes impedidos, la señora Deprisa cumple el rol de alcahueta quien, al ejercer su tarea a cambio de dinero, trabaja simultáneamente para los tres pretendientes de Ana. Al mismo tiempo, la señora Deprisa es confidente de Ana, lo que incide en su función de alcahueta, suscitando su preferencia por uno de los pretendientes: “(...) yo haré todo lo que pueda por los tres, pues así lo he prometido, y cumpliré mi palabra, pero especialmente por el señor Fenton” (III, 4).

Esta dimensión de confidente se puede observar en el siguiente parlamento: “(...) pero, con todo, yo sé lo que piensa Ana, que es ni el uno ni el otro” (I, 4), “(...) de veras, un honrado caballero, pero Ana no lo quiere, porque yo sé cómo nadie lo que piensa Ana” (I, 4). A través de estos parlamentos se puede establecer esta doble funcionalidad que tiene la Señora Deprisa y también permite observar que la función alcahueta está condicionada por el factor monetario.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Esta relación también configura al doctor Cayo. Es un hombre al cual el dinero no le falta, pero es un doctor, es decir, un hombre maduro. Además, el hecho de que la Señora Deprisa realice todas las tareas también pone de relieve la dimensión avara de este doctor. Si el dinero no le falta, ¿por qué tener sólo una sirvienta? Esto se explica en esta convención del hombre maduro mezquino. En consecuencia, este hombre maduro cortejando a la jovencita Ana es algo totalmente indecoroso y claramente no tendrá final.

<sup>46</sup> Esto se deja ver en los pocos intercambios que tiene con Fenton, dónde el siempre indica que hay una paga de por medio: “(...) toma ten dinero para ti” (I, 4), “(...) aquí tienes por tu molestia” (III, 4).

Simultáneamente, la señora Deprisa cumple el rol de mensajera en la línea de acción principal, ya que ella permite la comunicación entre Falstaff y las casadas, lo cual, a su vez, permite la realización de los engaños.

Otra característica importante del este personaje es su rol de mensajera. Hay distintos pasajes que permiten ver esta dimensión de la Señora Deprisa: “Pardiez, ha recibido vuestra carta, por la que os da las gracias mil veces, y os da a notificar que su marido estará ausente de su casa entre diez y once” (II, 2), “Ea, decís bien. Pero tengo otros mensajes para Vuestra Señoría. La señora Page también os envía cordiales saludos (...)” (II, 2), “¿Le mandamos a esta carroña idiota, la señora Deprisa, para excusar que le hayan tirado al agua y darle más esperanzas con que engañarle con otro castigo?” (III, 3), “(...) bueno, tengo que llevar otro recado a sir John Falstaff de parte de mis dos señoras” (III, 4) todos estos pequeños parlamentos fueron proferidos por ella misma o por alguna de las casadas para indicar que su función mensajera entre burladoras y burlado.

Junto a las tres funciones que el personaje cumple en el desarrollo de las acciones encontramos en el personaje una función cómica semejante a la de las *ancillae* en la comedia romana. En el caso de la señora Deprisa, esta radica principalmente en su uso del lenguaje, pues constantemente confunde el significado de las palabras, ya sea cuando ella misma las usa de forma inadecuada, o cuando interpreta erróneamente lo dicho por otros. Podemos ver un ejemplo de lo primero en el siguiente pasaje, donde en su rol de mensajera intenta persuadir a Falstaff de que su caída al río fue un error involuntario: “¡que desgracia! La pobrecilla, no fue culpa suya. Se ha enojado mucho con sus criados, que confundieron sus destrucciones” (III, 5).

Encontramos uno de los muchos ejemplos del segundo caso al inicio del acto IV, en la que el señor Evans hace una interrogación de latín al hijo de la señora Page. En ella, lo que produce comicidad es la ignorancia de la señora Deprisa en cuanto al latín:

WILLIAM: ¿caso genitivo?

EVANS: Eso.

WILLIAM: Genitivo, *horum*, *harum*, *horum*.

SEÑORA DEPRISA: ¿Qué es eso de la casa genital y el aro de oro? ¡Qué vergüenza! No hables de esas cosas, niño.

EVANS: Mujer, debías tener decoro. (IV, 1)

En ambas escenas, vemos cómo la señora deprisa juega un rol relevante en la configuración de situaciones cómicas, cuya función no radica en hacer avanzar la acción, sino en generar momentos de comicidad, tal como es frecuente en la comedia latina, y muy en particular en Plauto.<sup>47</sup>

En consecuencia, este personaje es el que posee más características dentro de su configuración. Mensajera, alcahueta, confidente y graciosa, algo inusitado pensando que en algunas obras cada una de esas funciones las cumple un personaje distinto, lo cual a luz de los *theatergram* tiene mucho sentido, porque esta recombinação de elementos de la tradición se hace presente de manera patente en los distintos roles que se ve obligada a cumplir.

---

<sup>47</sup> Claramente esta escena es una situación y no una situación dramática. Siguiendo a Villegas: “En principio, toda situación en una obra dramática posee la posibilidad de crear dramatismo por estar inserta en un mundo con esta característica. Sin embargo, la práctica muestra que no siempre ocurre así y que hay algunas dramáticamente neutras y otras de gran poder de crear tensión. A las primeras denominaremos simplemente *situaciones*, a las segundas *situaciones dramáticas*.” (38)

## Ana Page

La última patita de esta triada es Ana. Sin duda Ana es la amante impedida, porque está enamorada de uno de sus tres pretendientes y, frente a este amor, sus padres presentan oposición. En estas primeras características podemos observar algunas similitudes con la comedia latina. El hecho de tener varios pretendientes ya estaba presente en ella, por ejemplo, el Pséudolo debe solucionar todo en un día porque esa era la fecha límite para que el soldado-pretendiente efectuara la parte final del pago por la amada. El elemento que se distancia de la comedia latina es el obstáculo. En la antigüedad era usual que el *lenon* fuera quien se interponía entre los amantes, justificándose en un motivo económico. En este caso, son ambos padres quienes velan por el futuro de su hija y escogen favoritos considerando el porvenir, diferencia en la que, al mismo tiempo, encontramos una similitud, ya que el matrimonio sigue siendo considerado un acuerdo en que lo económico es central.

Las ideas que vamos a trabajar son su calidad de amante impedida y las innovaciones que se introducen en la configuración de este rol femenino, puesto que, a diferencia de la *meretrix* latina, Ana Page presenta independencia y una actitud autónoma frente a los demás personajes.

A través de Evans obtenemos la primera mención de Ana, la cual la configura como una doncella, lo que, a su vez, supone que existen pretendientes: “ahí está Ana Page, hija del señor Page, y que es una linda doncellita” (I, 1). A partir de la lectura de la obra, sabemos que la intención de Evans, al nombrarla, es para configurarla en su calidad de propiedad y no como persona. Evans no está viendo a Ana como una persona con voluntad, sino que es un lugar que conquistar por sus cualidades: tanto por su belleza como por el beneficio económico que significa conquistarla.

En la antigüedad, la amante generalmente es una *meretrix* joven, que se nos presenta sometida a la voluntad del *lenon* y al comprador en cuestión. Usualmente aquel comprador está “enamorado” de ella y su visión de la situación sí podemos conocerla, mientras que la visión de la joven en ningún momento es desarrollada. En cambio, en la comedia de Shakespeare Ana sí manifiesta su opinión, la cual discrepa de la preferencia de su padre al momento de escoger pretendiente: “Ay, preferiría que me enterraran viva y me mataran

tirándome nabos como si jugaran a los bolos” (III, 4), “(...) ¡Ah, qué mundo de viles defectos de feo aspecto parece bonito con trescientas libras al año!” (III, 4).

Al mismo tiempo que este desarrollo se distancia de la comedia latina, se aproxima a un personaje establecido en la tradición a través de la *commedia dell'arte*: Isabella. Ella es un personaje que destaca por varias características, entre ellas: “flirtatious, provocative and stubborn in turn, so head-strong she usually gets her own way, even over their father. Men continually fall in love with her and she continually teases and tests their veracity (...) less at the mercy of events than the *innamorati*: initiates solutions on her own account” (Rudlin 116), lo cual de cierta manera es constatable en Ana.

Si bien la dimensión coqueta y provocativa no aparece en escena, sí tenemos la referencia a su belleza a partir de los parlamentos de Enjuto y Cayo. No podemos decir que Enjuto haya sido conquistado por la belleza de Ana y que se haya enamorado a partir de esta dimensión física de ella.<sup>48</sup> Sin embargo, Cayo sí cayó a sus pies enamorado al igual que Fenton. Junto a esta belleza conquistadora de Isabella, la idea de que está continuamente poniéndolos a prueba se puede observar en el siguiente parlamento, el cual permite entender este distanciamiento con las figuras femeninas latinas.

FENTON: Pues debes ser tú misma. / Él dice que soy de alta cuna / y que,  
mermada mi hacienda por mis excesos, busco sanarla con su riqueza.  
/ Además, me pone otras trabas, / mis pasadas riñas, mis peligrosas  
compañías, / y dice que es imposible / que no te amo sino como a una  
propiedad.

ANA: A lo mejor dice la verdad. (III, 4, 717)

La idea de que es obstinada y que se sale con la suya es constatable en la obra. La primera queda clara cuando Ana expresa en el parlamento final del diálogo con Fenton su voluntad de quedarse con Fenton y, posteriormente, el rechazo que siente por el pretendiente Enjuto. La segunda es constatable hacia el final de la obra con Ana y Fenton habiéndose casado a espaldas de sus padres lo demuestra.

---

<sup>48</sup> De cualquier manera, tampoco podemos asegurar que Enjuto esté realmente enamorado de Ana.

Antes expusimos que Page guardaba ciertas relaciones con Pantalone, el padre de Isabella que busca casarla y no darle una dote. En una intervención que realiza el posadero con Page, le pregunta sobre Fenton. La respuesta de Page concluye de la siguiente manera: Si se la lleva, que se la lleve sin más: la riqueza que tengo yo aguarda mi consentimiento, y mi consentimiento no va por ahí. (III, 2). A partir de esta dimensión económica que permea el contrato del matrimonio, se puede realizar esta comparación entre Page-Ana y Pantalone-Isabella.

### Cómicos

Esta última categoría engloba a aquellos personajes que cumplen roles circunstanciales, puesto que Nym y Pistola sólo tienen una participación relevante en la obra durante los primeros dos actos y facilitan ciertas cuestiones, pero, al igual que en la comedia latina, son desechados. Escogimos estos dos personajes porque representan a los secuaces, pero de una manera nueva: ellos son anti-secuaces.

El Posadero tiene varias apariciones, las cuales permiten el desarrollo del argumento; sin embargo, a partir de su denominación genérica, asumimos que, si bien tiene un papel que jugar en esta obra, no es un personaje cuyas acciones sean distintivas de un personaje establecido.<sup>49</sup> A pesar de esta denominación genérica, encontramos distintas dimensiones configurando a este personaje, que tiene ciertos aspectos que refieren al esclavo astuto o, en otros momentos, al ayudante del esclavo astuto.

### Nym y Pistola

Estos personajes aparecen vinculados con Falstaff y son similares a los secuaces de la comedia latina, puesto que, junto a Falstaff, tienen una especie de sociedad criminal. En principio, muestran lealtad a Falstaff en una relación asimétrica a raíz de la posición que presentan en la sociedad. Falstaff es un caballero, con “honor”, quien al dar su palabra en nombre de ellos puede defenderlos frente a los problemas que causan sus robos. Sin embargo, poco a poco va demostrándose que estos secuaces son, en realidad, anti-secuaces, ya que buscan frustrar a Falstaff y, en ese sentido, se parecen a las casadas.

---

<sup>49</sup> Tal como puede entenderse a Ford, Ana o Fenton dado que responden a una tradición.



Cuando Falstaff les explica su motivación y plan para obtener dinero de las casadas, ellos deciden no ser parte del engaño al negarse a entregar las cartas a las casadas y, luego, revelan las intenciones de Falstaff a los maridos Page y Ford. Esta diferencia comienza a raíz de las motivaciones de Falstaff: el caballero no busca ayudar a otro sino conseguir beneficio de este engaño para sí mismo. En la antigüedad latina, los secuaces ayudaban al esclavo astuto, quien, a su vez, estaba ayudando a su amo. En cambio, Falstaff sólo está velando por su propio beneficio y, por esto, Nym y Pistola deciden no participar del engaño:

PISTOLA: (*devolviendo la carta*) ¿He de convertirme en maese Pándaro de Troya, cuando llevo acero al cinto? Pues que Lucifer se lo lleve todo.

NYM: (*devolviendo la carta*) Y yo no seguiré ningún humor vil. Quedaos aquí la carta de vuestro humor. Quiero mantener una conducta de buena fama. (I, 3)

A partir de esto, los anti-secuaces comienzan a desarrollar un plan en contra de su señor, asumiendo una función que es bastante cómica. Ellos intentan movilizar la trama revelando las intenciones de Falstaff a los maridos, pero, a raíz de su condición social, Nym no llega a buen puerto con su revelación, ya que Page no cree en lo que expresa. En cambio, Ford asume una posición totalmente opuesta luego de la revelación de Pistola, ello debido en buena medida a sus celos, como ya vimos.

Por este intento de movilizar la trama, se produce una secuencia de acciones subordinada centrada en Ford en la que ellos juegan un rol esencial. Puesto que le dan el puntapié inicial. Esta secuencia provee a la obra de engaños que no están siendo tramados por las casadas y que, a su vez, son de una índole totalmente distinta. Las casadas son conscientes de lo que hacen y su motivación es clara. Estos anti-secuaces tienen una motivación clara, pero el resultado de su revelación no fue premeditado. Ellos motivaron el fingimiento de identidad en Ford y las posteriores venganzas contra él de parte de las casadas. Asimismo, al final, fingieron ser individuos fantásticos participando en el escarnio final de Falstaff.

## Conclusión

El análisis comparado de *The Merry Wives of Windsor* con elementos de la comedia latina nos ha permitido percatarnos de una serie de similitudes que claramente permiten establecer una continuidad entre esta obra y dicho género, y a la vez, constatar diferencias que obedecen a su recepción en un contexto distinto. Dicha recepción, como vimos en el primer capítulo, se enmarca en el amplio proceso de recepción de la cultura clásica realizada en el marco del movimiento renacentista y, en particular, en el proceso de desarrollo del drama que se produce como parte de este. A raíz de todo esto, consideramos que claramente existe una relación entre *The Merry Wives of Windsor* y la comedia latina, a través de ciertos elementos que son recepcionados y sometidos a recombinación para producir una obra completamente nueva, cuyo parentesco con la tradición anterior se enmarca en el desarrollo del drama europeo moderno.

En el análisis comparado realizado, vimos que el tratamiento del argumento de la comedia de Shakespeare presenta distintas similitudes con la comedia latina, entre las cuales el más importante es el rol central del engaño en la construcción dramática. Al mismo tiempo, hay claras diferencias temáticas y estructurales: mientras en la comedia latina el engaño estaba en función de darle una solución al joven-amor que estaba en apuros, en esta comedia, los engaños centrales son perpetrados por dos mujeres que fueron deshonradas, quienes, a partir de esto, deciden engañar para conseguir justicia. Asimismo, mientras en la comedia latina los engaños suelen desarrollarse como parte de una secuencia única de acciones, en la obra de Shakespeare encontramos tanto una diversificación de las líneas de acción, como un aumento en el número de engaños realizados.

Por otro lado, al analizar los personajes nos percatamos de marcadas relaciones con la comedia latina. Por ejemplo, en los roles masculinos contamos con Falstaff como una recepción del fanfarrón, destacando su vanidad, egolatría y lascivia, lo cual recuerda claramente al paradigmático Pírgopolinices. A esta dimensión se le suman ciertas características de otros personajes de la comedia latina: por ejemplo, establecimos que existía una dimensión astuta en él que no llegaba a ser predominante. Asimismo, Ford es un celoso que recuerda a Anfitrión en su infructuosa búsqueda del amante de su mujer Alcmena y, a la vez, sus monólogos lo configuran con celos de un estilo paranoico, lo cual

rememora a Euclión y su pérdida de la ollita de oro. Fenton es un amante impedido, el cual mantiene la falta de incidencia el desarrollo de la trama que era propia de la comedia latina, pero su independencia se ha reafirmado, puesto que ya no cuenta con ayudantes ni sirvientes, solo con su persona para conseguir a la amada.

En cuanto a las mujeres, las señoras presentan un vuelco con respecto a la tradición latina. Ellas cumplen el rol que era ejecutado por el esclavo astuto, pero son dos y sus motivaciones son de distinta índole. Ellas buscan vengar su honra que fue burlada por este caballero regordete, no ayudar a Fenton y, a medida que sus planes se desarrollan, buscan también dar una lección al marido celoso y desconfiado. La señora Deprisa es un personaje que conjuga cuatro funciones distintas: mensajera, alcahueta, ama de casa y confidente. Todas funciones que se pueden combinar en un único personaje, sin embargo, en la comedia latina era usual la división, e incluso inexistencia, de alguno de estos roles. Finalmente, Ana es la enamorada, personaje que también integra y transforma elementos de la comedia latina, asumiendo una capacidad de acción y decisión de la que carecían las amantes impedidas, fuesen *virgines* o *meretrices*.

Los personajes cómicos por su parte demuestran un desarrollo inusitado. Nym y Pistola comienzan como secuaces de Falstaff, pero apenas ha empezado la obra se cambian de bando y se transforman en anti-secuaces, es decir, funcionan de una manera contraria a lo que harían los secuaces usualmente. Por ende, el referente está ahí, son ayudantes del esclavo astuto, pero al no desarrollarse esta dimensión en Falstaff migran bajo el alero del real astuto: las dos casadas.

Todos estos resultados, nos llevan a creer que nuestra hipótesis se ha confirmado. A través de los dos apartados de análisis establecimos claras referencias a las comedias latinas, no sólo en una, sino a varias, lo que permite concordar con la idea de Clubb, es decir, que hay una recepción de elementos y procedimientos diversos que son integrados en un vocabulario básico dramático-teatral.

Este vocabulario, que nos permite entender el proceso de creación durante el renacimiento como una recombinación de elementos comunes, permite establecer ciertos aspectos del tratamiento que establece Shakespeare en *The Merry Wives of Windsor* como elementos que provienen de una tradición específica, la tradición latina. Los engaños,

confusiones y malentendidos; los roles del esclavo astuto, el fanfarrón, los amantes impedidos, los ayudantes, son elementos centrales en la configuración de la comedia latina que están en esta comedia shakespeariana con nuevas dimensiones, las cuales fueron agregadas a partir de esta labor re-combinatoria que realiza el dramaturgo.

## Bibliografía:

- Boas, Frederick. "A List of University Plays in the Tudor Period." *University Drama in the Tudor Age*, Oxford at the Clarence Press, pp. 385-389
- Burke, Peter. *El Renacimiento Europeo. Centros y Periferias*. Editorial Crítica. 2000.
- Clubb, Louise George. "Looking back on Shakespeare and Italian Theater." *Renaissance Drama*, Vol. 36/37, Italy in the Drama of Europe, 2010, pp. 3-19.
- . "Prologue." *Italian Drama in Shakespeare's time*, Yale University Press, 1989, pp. 1-28.
- Duckworth, George E. *The Nature of Roman Comedy. A study in Popular Entertainment*. Princeton University Press, 1971.
- Hardwick, Lorna. "From the Classical Tradition to Reception Studies." *Reception Studies*, Cambridge University Press, 2009, pp. 1-11.
- Kristeller, Paul Oskar. "El saber humanista en el renacimiento italiano." *El pensamiento renacentista y las artes. Colección de Ensayos*. Taurus, 1986, pp. 17-35
- Mann, Nicholas. "The Origins of Humanism." *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Edited by Jill Kraye, Cambridge University Press, 1996, pp. 1-20.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988.
- Plautus, *Anfitrión. Comedias I*. Cátedra, 1989, pp. 105-168.
- , *Asinaria. Comedias I*. Cátedra, 1989, pp. 169-224.
- , *Aulularia. Comedias I*. Cátedra, 1989, pp. 225-278.
- , *Captivi. Comedias I*. Cátedra, 1989, pp. 279-348.
- , *Casina. Comedias I*. Cátedra, 1989, pp. 409-466.
- , *Menaechmi. Comedias I*. Cátedra. 1989, pp. 611-653.
- , *Mercator. Comedias II*. Cátedra. 1995, pp. 7-68.

---, *Miles Gloriosus. Comedias II*. Cátedra. 1995, pp. 69-154.

---, *Mostellaria. Comedias II*. Cátedra. 1995, pp. 155-226.

---, *Pséudolo. Comedias II*. Cátedra. 1995, pp. 378-460.

Potolsky, Matthew. "Imitatio: Rhetorical Imitation." *Mimesis*, 1ra edición, Routledge, 2006, pp. 49-65.

Rudlin, John. "Part II: The Stock Characters." *Commedia Dell'Arte. An Actor's Handbook*. Routledge, 1994, pp. 67-162.

Shakespeare, *Sueño de una noche de verano. Comedias*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2016, pp. 327-406

---, *Como les guste. Comedias*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2016, pp. 573-666.

---, *Las alegres casadas de Windsor. Comedias*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2016, pp. 667-752.

Villegas, Juan. *La interpretación de la obra dramática*. Editorial Universitaria, 1971.