

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

BURLADORES Y ENGAÑADOS
EN LA COMEDIA EUROPEA:
LA COMEDIA DE LOS ASNOS, DE PLAUTO,
LA MANDRÁGORA, DE MAQUIAVELO
Y LAS ALEGRES CASADAS DE WINDSOR,
DE SHAKESPEARE



Centro de Estudos Humanísticos
UNIVERSIDADE DO MINHO
BRAGA — 1999

Burladores y engañados en la comedia europea:
***La comedia de los asnos*, de Plauto,**
***La mandrágora*, de Maquiavelo**
y *Las alegres casadas de Windsor*, de Shakespeare

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
(Universidade de Valladolid)

Es nuestro propósito realizar un análisis comparado de algunas comedias europeas que presentan los tipos cómicos del "burlador" y del "engañado". Para ello, partiremos de una obra de Plauto suficientemente representativa, *La comedia de los asnos* (*Asinaria*, h. 211 a. C.), y veremos hasta qué punto los mecanismos utilizados por el autor latino para crear escenas hilarantes serían continuados después por otros autores europeos. Con esta intención, analizaremos las situaciones cómicas derivadas del engaño en *La mandrágora* (*La mandragola*, 1518), de Niccolò Maquiavelo, y en *Las alegres casadas de Windsor* (*The merry wives of Windsor*, h. 1597), una de las comedias de burlas y equívocos más afamadas de William Shakespeare, mostrando hasta qué punto los distintos autores se sirven de los estereotipos y episodios literarios heredados de la tradición dramática para expresar a través de ellos su propia cosmovisión. Como comprobaremos, los tipos cómicos relacionados con la burla y el engaño resultan en ocasiones muy poco verosímiles, hasta el punto de que sería difícil encontrar dichos tipos en la realidad, pero su existencia se admite convencionalmente como algo connatural a la comedia desde sus orígenes, y se han perpetuado durante siglos en la tradición cómica occidental.

Las comedias de Plauto pertenecen al género de la *palliata*, nombre que deriva del *pallium*, capa habitual de los griegos, distinta

a la *toga* romana. Se trata de obras que reflejan un universo ambientado en la cultura griega, lo que permitía al autor realizar una crítica implícita de las costumbres e instituciones romanas sin referirse directamente a ellas, así como presentar personajes extravagantes y escenas que resultarían inaceptables en el mundo romano (Hinojo, 1994a: 25-26). Plauto toma sus modelos de los autores de la Comedia Nueva griega, iniciada por Menandro, que se desarrolló en Grecia a finales del siglo cuarto y durante el siglo tercero a.C. Este tipo de comedia es deudora, a su vez, de la Comedia Antigua griega (uno de cuyos más destacados representantes es Aristófanes), pero presenta con respecto a ella algunas diferencias: mientras que las antiguas comedias solían reflejar problemas sociales de importancia, las obras de la Comedia Nueva, cuyo fin principal es la evasión, prefieren poner en escena los problemas más cotidianos de los atenienses, y se valen de equívocos y engaños para crear situaciones humorísticas que terminan con un final feliz en el que se restablece el orden turbado (Sardón Navarro, 1996; Bajtin, 1987; Bieler, 1971; Oliva y Torres Monreal, 1990).

La Comedia Nueva griega está poblada por una serie de personajes, derivados de las comedias antiguas, cuyas características se reflejaban en las máscaras con que actuaban (Sardón Navarro, 1996: 203): el *padre enérgico o condescendiente*, el *hijo de vida licenciosa*, la *muchacha seducida*, la *madre apenada*, el *soldado jactancioso*, el *avaro*, el *parásito*, el *alcahuete*, el *esclavo taimado*, la *suegra*, la *nodriza*, la *hetera noble*... El teatro posterior se libraría de la determinación impuesta por las máscaras, dando una apariencia más individualizada a los tipos cómicos, pero en muchas ocasiones mantendría las características esenciales de los mismos. Algunos de estos tipos resultan fundamentales para crear enredos, inventar tretas o resolverlas, y dejarían su impronta, a través de las comedias latinas, en el teatro europeo posterior. En la Comedia Nueva griega se acentúa la diferenciación entre viejos y jóvenes, y el tipo cómico del *senex* representa diferentes vicios, como la avaricia, la lujuria o la misantropía. En muchas de esas comedias la intriga gira en torno a los obstáculos que han de superar dos jóvenes hasta poder casarse y llegar a un final feliz. Estas obras suelen presentar un prólogo en el que se resume la intriga y se reclama la atención de los espectadores.

Las adaptaciones de estas comedias por parte de Plauto darían lugar a las *palliata* romanas, que repiten los esquemas argumentales y perpetúan los tipos cómicos más característicos de las obras imitadas. Con todo, los autores latinos, como Plauto o Terencio, introdujeron

numerosas innovaciones o combinaron las intrigas de obras diferentes, consiguiendo un cierto grado de originalidad a partir de los esquemas básicos. La *palliata* latina tuvo una gran influencia en el teatro europeo renacentista y barroco, y sus huellas son observables en las comedias de Maquiavelo y de Shakespeare, que siguieron valiéndose de los tipos tradicionales adecuándolos a sus propias necesidades expresivas.

En las obras de Plauto aparecen escenas y tipos literarios relacionados con la burla y el engaño de gran influencia en la comedia europea posterior. En *La comedia de los asnos* (Plauto, 1994: 133-192) se produce, posiblemente, una mezcla o *contaminatio* entre los argumentos de dos comedias griegas imitadas (Hinojo, 1994b: 129): por un lado, se muestra la forma en que dos esclavos engañan a un mercader para arrebatarle una cantidad de dinero; por otro lado, se desarrolla una situación indecorosa protagonizada por un hijo de vida licenciosa, un padre libidinoso y la mujer de este. El argumento podría resumirse así: Deméneto pide a su esclavo Líbano que obtenga, por cualquier medio, las veinte minas de plata que necesita su hijo Argiripo para poder disfrutar de la cortesana Filenia durante un año. Líbano es ayudado por otro esclavo de Deméneto, Leónidas, quien le comunica que hay un mercader que viene a pagar a Artemona, esposa de Deméneto, veinte minas de plata por la venta de unos asnos. Leónidas se hace pasar por Sáurea, esclavo encargado de los asuntos económicos de Artemona, y, aunque el mercader es sensato y se muestra reacio a entregar el dinero, logran engañarlo con la colaboración de Deméneto. Este manda a sus esclavos que entreguen el dinero obtenido a su hijo Argiripo, con la condición de que le deje pasar a él la primera noche con la prostituta. Los dos esclavos, por su parte, se recrean humillando a Argiripo, quien tiene que soportar sus burlas para obtener el dinero. Aceptando la condición impuesta, Argiripo organiza una velada orgiástica en compañía de su padre y de la prostituta. Pero Diábolo, amante rechazado por Filenia, avisa a Artemona de lo que está ocurriendo, y esta se presenta en la fiesta y sorprende a su marido, a quien ridiculiza y arrastra hasta su casa, favoreciendo así implícitamente la relación de los dos jóvenes, con lo que sobreviene un final feliz.

En la obra de Plauto observamos algunos elementos derivados de la Nueva Comedia griega que serían a su vez reproducidos en el teatro posterior. Destaca en primer lugar la diferenciación entre los viejos y los jóvenes, materializada en la figura del *senex* libidinoso y en la de su hijo. El viejo Deméneto es un personaje de conducta escandalosa e inmoral, para quien el fin justifica los medios, como

muestra el hecho de que pida a su esclavo que obtenga el dinero a toda costa, y su carencia de reparos para gozar de la enamorada de su hijo. Los dos esclavos, y especialmente Leónidas, cumplen el papel de burladores, adoptando una falsa identidad para consumir la farsa. Leónidas se hace pasar por el encargado de los asuntos económicos de Artemona, adoptando así una situación social superior a la que en verdad le corresponde, y, para hacer más creíble su identidad fingida ante el mercader, golpea a su compañero Líbano, quien, muy a su pesar, ha de soportar los golpes para no desvelar el engaño. Plauto continúa así una técnica de creación de escenas humorísticas basadas en el fingimiento de otra identidad, en las que algún personaje ignora algunas claves de la situación que sí son conocidas por el público, lo que le permite reírse de los avatares que sobrevienen como consecuencia de la simulación. Asimismo, los esclavos se valen del deseo vehemente de Argiripo para lograr su humillación. El amor entre Argiripo y Filenia, pese a las elevadas dosis de lirismo que llega a alcanzar en la escena tercera del tercer acto, es tratado de forma satírica, ya que la mujer es una meretriz dispuesta a hacer el amor con cualquiera, incluso con el propio padre de Argiripo. Y en la escena final, desconociendo que su mujer está escondida escuchándolo, Deméneto insulta a su mujer y expresa su deseo de que muera, lo que desata las iras de Artemona, que irrumpe en la escena y ridiculiza a su marido tachándolo de viejo adúltero. Finalmente, la amoralidad de la situación es atenuada y disculpada en el epílogo final del "Jefe de la compañía", quien pide comprensión y conmiseración para Deméneto:

"Si este viejo satisfizo su capricho a espaldas de su mujer, no hizo nada nuevo, ni digno de admiración, ni distinto de lo que suelen hacer los demás, pues no hay nadie tan inflexible de carácter, ni tan duro de corazón, que, teniendo ocasión, no se recree. Ahora, si queréis interceder por este anciano para que no sea vapuleado, creemos que puede conseguirse si dais un aplauso bien sonoro" (ed. cit., p. 192).

Hay otros procedimientos humorísticos en la obra que no se relacionan directamente con la trama argumental, pero que colaboran decisivamente a crear el tono de hilaridad. Así, la comedia comienza con una suerte de adivinanza humorística, destinada a agrandar al público desde el primer momento, basada en unos juegos de palabras relativas al molino donde eran enviados los esclavos como castigo. En esa misma escena, Líbano fuerza a su amo a escupir ridículamente, y llega a golpearlo con la excusa de facilitar su expectoración. En otras ocasiones, los esclavos se insultan mutuamente. Cuando Líbano va al

encuentro de Leónidas en la escena segunda del segundo acto, hacen referencia en su saludo a su condición de esclavos y a las palizas que reciben:

“LÍBANO – [...] Yo te saludo con toda mi voz y con todas mis fuerzas.

LEÓNIDAS – Gimnasio para el látigo, ¡salud!

LÍBANO – ¿Qué estás haciendo, guardián de cárcel?

LEÓNIDAS – ¡Oh, almacén de cadenas!

LÍBANO – ¡Oh, diversión de los látigos!” (p. 153).

Otras veces expresan opiniones muy negativas de su compañero, como hace Leónidas a propósito de Líbano:

“No se pueden mencionar a tu favor muchas cosas: las veces que has defraudado a quienes confiaban en ti, las muchas veces que has sido infiel a tu amo, las veces que a sabiendas y de buen grado has jurado en falso, cuantas veces has perforado las paredes has sido cogido en hurto...” (p. 169).

Y en ocasiones profieren expresiones graciosas, como hace Leónidas al burlarse de la escena amorosa protagonizada por Filenia y Argiripo: “Pero, ¿es humo esa mujer que abrazas? [...] Te lo pregunto porque tus ojos están llenos de lágrimas” (p. 153).

Todos estos procedimientos humorísticos fueron después aprovechados por los autores posteriores de comedias. Así se observa con nitidez en *La mandrágora*, comedia en la que Maquiavelo se sirve magistralmente de los tipos y métodos tradicionales para expresar literariamente sus propias ideas políticas, recogidas en tratados como *El Príncipe* (1513), los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio* (escritos entre 1513 y 1521), y *El arte de la guerra* (diálogo compuesto entre 1519 y 1520). Para Maquiavelo, el hombre es un ser intrínsecamente perverso, irremediablemente corrupto, cuya naturaleza mezquina es inmutable. De ahí que los gobernantes no deban basar sus principios en los ideales que determinan cómo debería ser el hombre, sino en la realidad de lo que verdaderamente es. Retomando la vieja controversia entre los conceptos de *virtud* y *fortuna*, Maquiavelo se pregunta hasta qué punto el hombre puede determinar su propia historia. Llevando a sus extremos un proceso de laicización que ya era evidente en el *Decamerón* de Boccaccio, piensa que la *fortuna* es un conjunto de datos terrenos e históricos que constituyen la base en la que puede desarrollarse la *virtud*, considerada como la capacidad de valorar una situación y obtener de ella – desde un punto de vista laico

y utilitario – el máximo partido. La religión y la moral deben estar subordinada a los fines y al éxito del Estado. Las virtudes pierden su aspecto positivo si no son de ayuda a la utilidad pública, y otros supuestos vicios, como la crueldad, el incumplimiento de la palabra dada y el uso de la fuerza y del engaño son valorados positivamente cuando colaboran a la consecución de los fines de la República (Guglielmino y Grosser, 1987: 192-197; Valentinetti, 1985: 17-48).

La mandrágora desarrolla básicamente el tema de la consecución de un fin, lo que la relaciona estrechamente con el pensamiento político de Maquiavelo sobre la *virtud*. Su argumento puede resumirse así: Calímaco, joven acomodado, conoce a Lucrecia, mujer de Micer Nicia, un hombre rico de Florencia, y se queda prendado de ella. Desde ese momento, intenta hacerla suya. Para ello cuenta con la ayuda del pícaro Ligurio, en cuya astucia deposita todas sus esperanzas. Ligurio acepta ayudar a Calímaco a cambio de alguna suma de dinero, y elabora un enrevesado plan para lograr que esa misma noche Calímaco se acueste con Lucrecia. Para ello se vale del deseo de Micer Nicia de tener un hijo, que no ha conseguido en sus años de matrimonio, y se propone engañarlo. Presenta a Calímaco como un sabio experto en el tema de la fecundidad, y le habla de las propiedades de una pócima a base de mandrágora, que asegura la fertilidad de la mujer. El inconveniente consiste en que el primer hombre que se acuesta con ella tras ingerir la pócima resultará muerto, por lo que es preciso lograr que sea otro hombre, y no Micer Nicia, quien pase la primera noche con Lucrecia. Ligurio propone a Micer Nicia disfrazarse para no ser reconocidos, secuestrar a un mozo robusto que pase por el lugar, y llevarlo a la cama de Lucrecia, de manera que sea él quien reciba los efectos mortales de la pócima. Micer Nicia acaba aprobando la proposición de Ligurio, y, con la ayuda de la madre de Lucrecia y de Fray Timoteo, quien a cambio de dinero se presta a apoyar a Ligurio, consiguen convencer a Lucrecia de que acepte algo que en principio le parecía abominable. Por la noche, aprovechándose de que todos han de ir disfrazados, Calímaco se hace pasar por un mozo que toca la flauta frente a la casa, y Fray Timoteo por Calímaco. Cuando ven llegar a Calímaco disfrazado, los demás se echan sobre él y lo obligan a entrar en la casa, donde es conducido por Micer Nicia hasta el cuarto de su mujer, dejándolo encerrado con ella toda la noche. Siguiendo el consejo de Ligurio, Calímaco se descubre a Lucrecia, le confiesa el engaño y le declara su amor. Ella decide valerse de la necesidad de su marido, y aceptar a Calímaco como amante para el futuro. Al día siguiente todos van a la iglesia a celebrar

el final feliz del suceso, y Micer Nicia, satisfecho de su futura paternidad, propone a Calímaco ser su amigo, dándole incluso las llaves de su casa.

En *La mandrágora* se plantea la licitud de utilizar cualquier medio para obtener los resultados apetecidos. Desde este punto de vista, podemos entender la obra como la representación teatral de las ideas políticas de Maquiavelo. Los personajes de *La mandrágora* no se rigen por la virtud entendida en un sentido moral ni mucho menos cristiano, sino por esa otra *virtud* maquiavélica relacionada con la habilidad que les llevará a conseguir sus objetivos.

Así, Calímaco y Ligurio no dudan en burlar vilmente a un pobre hombre como Micer Nicia para conseguir sus metas amorosas y económicas. El propio Micer Nicia, engañado sobre los efectos de la pócima, acepta la muerte de un hombre para conseguir descendencia. Fray Timoteo, llevado por su ambición económica, y tomando una actitud totalmente incompatible con los preceptos cristianos que debería representar, no duda en aconsejar a Lucrecia que acepte acostarse con un extraño, elaborando, ante la incredulidad de la mujer, toda clase de sofismas para persuadirla. Y el único personaje en principio honesto, como es Lucrecia, a la vista de la situación a la que se ha visto llevada, decide prescindir de sus reparos cristianos y continuar una relación adúltera que le produce satisfacción.

El clima de amoralidad de la obra es un claro reflejo del impulso que mueve tantas comedias latinas (baste recordar como ejemplo el propósito del padre de acostarse con la amada de su hijo en *La comedia de los asnos* plautina), y nos obliga a hacer además algunas consideraciones. Probablemente, a los contemporáneos de Maquiavelo les debía de chocar que el autor eligiera como protagonistas de su obra a una serie de personajes que, desde el punto de vista de la ideología predominante en su época, resultarían faltos de principios, y consiguieran además salirse con la suya.

Y es que Maquiavelo, en consonancia con su idea política de la *virtud*, no presenta a sus personajes como seres despreciables o dignos de rechazo. Por el contrario, llevado de su entendimiento pesimista sobre la condición inalterable del hombre, los pinta como seres descarnadamente humanos que, puestos en una circunstancia difícil como la propia vida, y dominados por la pasión o por la ambición, se las ingenian perfectamente para sacar el mayor provecho posible de la situación que les toca vivir. En efecto, la virtud es para Maquiavelo sinónimo de la utilidad, y desde este punto de vista, los personajes son expuestos como seres dignos de admiración, como verdaderos ejem-

plos a seguir, puesto que saben conseguir lo que quieren. Y en ello reside uno de los aspectos más llamativos o desconcertantes de la obra, pues el lector o el espectador no deja de percibir que se le presenta positiva y humorísticamente una serie de comportamientos generalmente considerados como despreciables por la sociedad, por lo que se ve forzado a adoptar una actitud ante la situación inesperada que se le presenta. Aunque Maquiavelo no ofrece en la obra una reflexión intelectual sobre su idea de la *virtud*, sí la presenta consumada a través de los comportamientos representados en la escena, revistiéndola de una forma humorística destinada a conseguir la aquiescencia de los espectadores con respecto a la actitud de los protagonistas.

Maquiavelo se sirve de los tipos y procedimientos tradicionales de la comedia para reflejar sus ideas políticas. De los modelos latinos deriva, en primer lugar, la inclusión de un prólogo. Dicho prólogo podía servir para informar sobre el argumento de la comedia, siguiendo el uso de Plauto, o a modo de debate literario, según el modo de Terencio. Maquiavelo opta por una mezcla de las dos posibilidades, pues dedica una parte del prólogo a explicar lo que los espectadores van a ver, ofreciendo algunos datos sobre el lugar donde se desarrollan los hechos, sobre la naturaleza de los mismos y sobre las características de los personajes, y otra parte a justificar la ligereza del argumento, expresando su dolor por el hecho de que otras obras más serias de su autoría no hubieran sido tenidas en cuenta, como ocurrió con sus tratados políticos (que no llegaron a divulgarse hasta después de su muerte). Por ello, y como afirma en el mencionado prólogo, va a intentar trasladar sus ideas al ámbito teatral, en busca de mayor fortuna:

“Y si juzgáis este argumento indigno, / por ser asaz ligero, / de quien quiere parecer sabio y grave, / excusadle por ello, pues intenta / con estos vanos pensamientos / hacer su triste tiempo llevadero; / que otro lugar no tiene / donde posar los ojos, / pues le ha sido prohibido / mostrar otra virtud en otras obras / que no han recompensado sus fatigas” (Maquiavelo, 1985: 65).

Los personajes y las situaciones de su comedia, por otra parte, son en gran parte herederos de los tipos cómicos de las *palliata* romanas. Así, se mantiene el tema de la diferenciación de edad entre viejos y jóvenes, siendo Micer Nicia el *senex* y su propia mujer y Calímaco los personajes jóvenes que se le oponen y que acaban consumando su unión amorosa. Ligurio y Calímaco presentan, por otro lado, un claro paralelo con otros pícaros encargados de llevar a cabo una burla,

como los esclavos Líbano y Leónidas de la comedia plautina. Aunque Calímaco desencadena toda la trama, llevado por su pasión amorosa (la misma que mueve a Argiripo y a su padre en *La comedia de los asnos*), es Ligurio, prototipo de la *virtud* maquiavélica, el auténtico protagonista. Como Leónidas en la comedia plautina, él lleva todo el peso del engaño, y llega incluso a burlarse de Calímaco, al igual que lo hiciera el esclavo griego de su compañero Líbano. En efecto, cuando Ligurio cuenta a Calímaco las buenas nuevas sobre la marcha del asunto que se traen entre manos, Calímaco dice: "Me muero de alegría". A lo que Ligurio responde en un *aparte*: "¡Qué gente!, o por alegría o por dolor, este se nos quiere morir a toda costa" (*ed. cit.*, p. 143).

Para llevar a cabo su engaño, Calímaco, como hiciera Leónidas en la comedia plautina, adopta una falsa identidad, haciéndose pasar por un médico especialista en temas relacionados con la fecundidad. Este procedimiento se repite de nuevo cuando Calímaco se hace pasar por un transeúnte que toca la flauta frente a la casa, y Fray Timoteo se disfraza de Calímaco, con el fin de engañar a Micer Nicia.

El amor aparece en la obra de Maquiavelo, como en las comedias plautinas, directamente relacionado con la sexualidad. No se trata en absoluto de una concepción lírica del amor heredera del "amor cortés", sino de un tratamiento preponderantemente sensual del mismo, tributario tanto de la concepción plautina como del *Decamerón* de Boccaccio. Calímaco se enamora de los atributos físicos de Lucrecia sin apenas conocerla ni hablar con ella, y desde ese momento desea ver consumado su apetito sexual. La propia Lucrecia decide aceptar a Calímaco como amante al comprobar en el lecho la ganancia que para ella supone el cuerpo joven de su nuevo amante en comparación con el de su viejo marido. Y como en la comedia plautina, en la que el padre y el hijo se disponen a gozar sexualmente de la cortesana, también en la obra de Maquiavelo se llega a una situación final en la que Lucrecia va a ser compartida por su marido y por su amante. De esta forma, la amoralidad de la comedia plautina, disculpada en el epílogo del "Jefe de la compañía", se repite también en *La mandrágora*.

En la comedia de Maquiavelo aparecen perpetuadas otras técnicas humorísticas de la obra plautina. El episodio en el que Ligurio somete a Calímaco a una prueba, comprobando si es capaz de desfigurar lo suficientemente su cara como para no ser reconocido por Micer Nicia, guarda un claro paralelo con el momento en que Líbano, en la comedia de Plauto, hace toser violentamente a su amo y lo golpea para favorecer su expectoración, pues, en uno y otro caso, ambos personajes se burlan de la persona a la que sirven sin que ella

se de cuenta. A este respecto, es de notar que Líbano y Ligurio cumplen la misma función en ambas obras. En efecto, valiéndonos del esquema de las funciones actanciales propuesto por Algirdas J. Greimas para el estudio del texto narrativo – que contempla, como es sabido, seis *actantes* básicos: el *sujeto* que protagoniza la trama, el *objeto* que se propone alcanzar, el *destinador* que promueve la acción del sujeto, el *destinatario* o beneficiario de la acción del sujeto, el *ayudante* que colabora con el sujeto y el *oponente* que se le enfrenta (Greimas, 1971: 180) –, y trasladándolo, como han propuesto otros autores (Übersfeld, 1972; Bobes Naves, 1987: 208-215; Spang, 1991: 114), al ámbito teatral, observamos que tanto Líbano como Ligurio cumplen la función de *ayudantes* de Deméneto y Calímaco, y en las escenas mencionadas ambos dejan en ridículo ante los espectadores al personaje al que han de ayudar, haciéndolo gesticular grotescamente e incluso golpeándolo, mostrando así su superioridad sobre él.

Y en *La mandrágora*, como ocurriera en *La comedia de los asnos*, las opiniones sobre los personajes expuestas por otros que los conocen son fundamentales para caracterizarlos. De hecho, la primera impresión que recibe el espectador de Micer Nicia le llega a través de la opinión de Calímaco, quien ya en la primera escena de la obra afirma que basa sus esperanzas de conseguir a Lucrecia “en la ingenuidad de Micer Nicia, que aunque doctor, es el hombre más necio e idiota de toda Florencia” (p. 75). También Ligurio, al comienzo de la tercera escena del primer acto, ofrece su opinión sobre él: “No creo que haya en el mundo hombre más tonto que éste” (p. 81), y poco después dice a Calímaco a propósito de Micer Nicia: “Quiero [...] que digas que has estudiado medicina y que has hecho alguna experiencia en París; lo creará fácilmente, pues es un necio” (p. 85). Estas opiniones pesan tanto como los propios actos del personaje en la delimitación de su personalidad.

Micer Nicia reúne los caracteres tradicionales del *senex* avaro y ambicioso y del necio que es objeto de engaño. Su absoluta estulticia le diferencia en parte del mercader de la comedia plautina, que no se presenta desde el inicio como un mentecato, aunque al cabo se deje engañar. Micer Nicia es desde el primer momento un personaje ridículo, del que todos los demás se ríen y al que someten a un engaño en el que sólo alguien tan estúpido como él podría caer. Desde este punto de vista, el personaje resulta inverosímil de puro tonto. Sin embargo, su necedad – admitida convencionalmente en la comunicación teatral – resulta imprescindible para sostener la trama argumental, y es acogida con regocijo por los espectadores.

La actitud del personaje, además, se relaciona estrechamente con las ideas políticas de Maquiavelo. Micer Nicia, al contrario que los restantes personajes de la trama (que saben sacar algún provecho a la situación), carece totalmente de *virtud*, por lo que Maquiavelo lo trata sin ningún tipo de piedad. Desea a toda costa tener un hijo, y Ligurio y Calímaco prometen ofrecerle lo que él mismo ambiciona. A diferencia de lo que ocurre en otras comedias, en las que al final queda de manifiesto el engaño al que ha sido sometido el personaje, Micer Nicia nunca llega a ser consciente de que ha sido engañado, por lo que queda muy agradecido a todos los que le han ayudado en su empeño. El necio logra así, aparentemente, su propósito, sin percatarse de que ha sido objeto de una burla, y de que todos los demás personajes no han pretendido ayudarle a él, sino aprovecharse de su estupidez para obtener su propio beneficio (especialmente en el caso de Calímaco, que se convierte en el amante de Lucrecia con el beneplácito de su marido).

La ignorancia final del necio encuentra una clara explicación al confrontarla con las ideas expresadas en *El Príncipe* por Maquiavelo, quien consideraba que el regidor del Estado debía convertirse en un gran simulador, capaz de manipular al pueblo ignorante sin que este se apercibiera de ello, mintiendo y engañándolo si fuera preciso en busca de su provecho, y evitando a la vez ser odiado, pues es el propio pueblo quien debe acceder a su dominación (Valentinetti, 1985: 28-31). Si los personajes que urden la trama en *La mandrágora*, y muy especialmente Ligurio, resultan ser la representación teatral, aunque degradada, del príncipe o regidor del estado, el personaje del necio puede relacionarse con la idea que Maquiavelo tenía del pueblo y la forma en que debía ser manipulado. En una lectura subliminal, la exagerada estupidez de Micer Nicia podría dar una idea del pensamiento de Maquiavelo sobre las cualidades del pueblo. La *virtud* maquiavélica requiere la ignorancia perpetua del personaje engañado, quien, como el pueblo, ha de ser manipulado por el Príncipe sin ser consciente de ello y aceptando su dominación. El mantenimiento final del engaño lleva a producir la admiración de los espectadores hacia la habilidad de Ligurio, lo que sirve al autor para ensalzar su concepción sobre la *virtud*. De esta forma, Maquiavelo sabe valerse de los procedimientos tradicionales de la comedia para expresar a su través su propia ideología.

En *Las alegres casadas de Windsor*, Shakespeare lleva hasta sus límites las posibilidades dramáticas del tema del engaño. En la obra aparecen imbricadas dos historias claramente distinguibles: por un

lado, asistimos a la burla a la que es sometido Sir John Falstaff por dos mujeres casadas, la señora Ford y la señora Page; por otro lado, a las pretensiones de Abraham Enjuto y del doctor Cayo de casarse con Ana Page, hija de la señora Page, quien al final engaña a sus padres y consigue casarse con el joven Fenton, de quien está enamorada, a pesar de que los padres de la joven preferían a los otros pretendientes. Y a estas dos historias principales – cada una de las cuales conlleva un engaño – se añaden otras secundarias en las que también se producen burlas.

Recordamos brevemente el intrincado argumento de la obra y la serie de engaños que en ella se producen: Sir John Falstaff, caballero entrado en años, pretende seducir a la señora Page y a la señora Ford para poder hacerse con el dinero de sus maridos. Para ello, solicita a sus criados Pistola y Nym que lleven unas cartas de amor a esas señoras. Como se niegan, los despide, y ellos, en venganza, delatarán sus planes. Paralelamente, el juez Bobo pretende casar a su sobrino Abraham Enjuto (de muy corto ingenio) con Ana Page, hija de la señora Page. Para ello, Enjuto envía a través de su criado Simple una carta a la señora Deprisa, ama de llaves del doctor Cayo, solicitando su ayuda. Cuando el doctor Cayo llega a su casa y encuentra escondido en un armario a Simple, la señora Deprisa dice como excusa al doctor Cayo que el criado le traía una carta en la que el reverendo Evans solicitaba su ayuda para lograr el amor de Ana Page. El doctor Cayo, enfurecido ante la existencia de este nuevo pretendiente, manda al reverendo Evans una carta de desafío, pero el Posadero de la Posada de la Jarretiera evita el duelo enviando a cada uno de los duelistas a lugares distintos. La señora Page y la señora Ford leen las cartas de amor de Falstaff (entregadas finalmente por su paje, el pequeño Robin) y deciden vengarse del viejo verde sometiéndolo a una burla. Con esta intención, dan cartas a la señora Deprisa para que se las entregue a Falstaff, citándolo esa noche en casa de la señora Ford. Pistola y Nym dicen al señor Page y al señor Ford que Falstaff está cortejando a sus mujeres. Page no se preocupa demasiado, pero Ford se ve presa de los celos, y, con el fin de probar la fidelidad de su mujer, se hace pasar por el señor Broome, se presenta ante Falstaff, a quien dice que ama a la señora Ford, y le pide que la seduzca con la excusa de ir forzando su resistencia a cometer adulterio. Falstaff acepta el dinero del falso señor Broome, prometiéndole que le ayudará a gozar de la señora Ford, y le hace saber que ha sido citada por ella esa misma noche. El señor Ford queda abrumado de celos, y se propone comprobarlo. En casa del matrimonio Ford, lugar de la cita, la

señora Page y la señora Ford preparan un cesto de ropa, dando indicaciones a sus criados. Cuando Falstaff llega a casa de la señora Ford, irrumpe la señora Page, diciendo que viene el señor Ford con gente y alguaciles para sorprender a Falstaff. Hacen entrar a Falstaff en el cesto de la colada, y cuando el señor Ford llega a su casa y la registra, no encuentra a Falstaff, que es sacado en el cesto por los criados y arrojado en un arroyo de agua sucia. La señora Ford consigue burlar así tanto a Falstaff como a su propio marido.

Continuando con la burla, el señor Page invita a Ford a cazar pájaros al día siguiente, y la señora Ford hace llegar a Falstaff una nueva carta en la que se disculpa del incidente del cesto y le propone otra cita en su casa, mientras su marido va de caza. El señor Ford, disfrazado nuevamente de Broome, va a hablar con Falstaff, y este le cuenta que tuvo que salir de la casa escondido en un cesto de ropa, y que tiene una nueva cita con la señora Ford, aprovechando que su marido irá de caza. Ford vuelve a sentirse enfurecido y celoso, y se propone ir a su casa a la hora de la cita para atrapar a Falstaff. Cuando este llega a casa de la señora Ford, irrumpe la señora Page anunciando que el señor Ford y otros hombres vienen hacia la casa. La señora Ford y la señora Page disfrazan a Falstaff de vieja, y hacen sacar el cesto de la ropa. Cuando llega el señor Ford, hace volcar el cesto, y queda de nuevo en ridículo, pues en él no hay más que ropa sucia. Mientras, Falstaff intenta marcharse, pero el señor Ford, irritado, lo insulta y lo golpea, creyendo que es una vieja bruja.

La señora Page y la señora Ford hacen saber después todo el engaño al señor Ford. Este pide perdón por sus celos y su desconfianza, y proponen entre todos hacer una gran burla a Falstaff. Las señoras le dan otra cita a la medianoche siguiente en un parque, diciéndole que ha de ir disfrazado como una legendaria figura, Herno el cazador, con cuernos. Su intención es que Ana Page y los niños de las dos familias se disfracen de duendes, y el reverendo Evans de sátiro, para pellizcar y golpear a Falstaff hasta que confiese a qué ha ido allí. Asimismo, la señora Page quiere aprovechar la ocasión para casar a su hija con el doctor Cayo. Para ello, le pide que vista de verde, de forma que el médico pueda reconocerla y llevársela al altar. El señor Page, por su parte, quiere que su hija se case con Enjuto, por lo que le pide que vista de blanco para que pueda reconocerla. Llega Falstaff al lugar de la cita y la broma se realiza, de manera que Falstaff es ridiculizado ante todos los presentes. Cayo y Enjuto se llevan a quien creen que es Ana Page, y descubren que se han llevado a dos muchachos vestidos de verde y de blanco. Ana Page escapa con

Fenton, y, con la ayuda del Posadero, se casan y vuelven al lugar de la cita, donde son perdonados y aceptados por el señor y la señora Ford. Con todo, y a pesar de haber sido humillado, Falstaff recuerda que su promesa se realizará: el señor Ford (que él creía Broome) gozará finalmente de la señora Ford.

El tema principal de la obra es el de la habilidad de dos mujeres casadas para engañar a un viejo verde, vanidoso y creído de sus posibilidades, así como al marido de una de ellas, excesivamente celoso. Secundariamente, cabe destacar la habilidad de una mujer joven para engañar a sus padres y lograr casarse con el joven al que ama, y no con quien pretendían imponerle. De esta forma, la señora Page, burladora de Falstaff, pasa a ser burlada por su hija. En ambos casos, la habilidad para ejecutar el engaño lleva a los personajes a obtener el fin deseado, por lo que dicha habilidad, junto con el humor que conlleva, se convierte en el motivo central que es ensalzado en la obra.

Otro tema secundario es la defensa del matrimonio por amor, y no por conveniencia, a través de las figuras de Ana Page y del joven Fenton, que consiguen salirse con la suya y ser perdonados y admitidos por los señores Page. A este cabe añadir el del mantenimiento de la honestidad por parte de las dos mujeres casadas, que no sólo no responden a las invitaciones del viejo fanfarrón, sino que demuestran con su habilidad, como dice la misma señora Page, "que las mujeres casadas pueden ser alegres y sin embargo ser honestas también" y añade: "no obramos mal las que mucho bromeamos y reímos" (Shakespeare, 1993a: 132). De esta forma, Shakespeare sabe adecuar los motivos cómicos tradicionales basados en el engaño, que solían ir ligados a la actitud amoral de los protagonistas, a su propósito de defender la sensatez y la rectitud moral.

Es de notar que la obra, al contrario de lo que ocurre con la comedia de Plauto y la de Maquiavelo, no se adecua a los presupuestos aristotélicos de la unidad de tiempo y de acción. Mientras que Aristóteles proponía en su *Poética* que los dramas constaran de una sola acción, sin historias secundarias (Aristóteles, 1974: 1462a-1462b), Shakespeare introduce en su comedia dos historias principales entremezcladas (la de la burla y la de amor), a las que suma otras tangenciales, como el episodio del agravio que Falstaff inflige al juez Bobo durante una cacería furtiva, el duelo entre el doctor Cayo y el reverendo Evans, o la lección de latín del joven Guillermo (escena humorística basada en los juegos de palabras totalmente independiente del resto de la trama). La obra de Shakespeare tampoco respeta la unidad de tiempo aristotélica, pues su historia no transcurre en el periodo de

un día aconsejado (Aristóteles, 1974: 1449b), sino que se extiende durante tres días, siendo objeto Falstaff de una burla en cada una de sus tres noches. Al no someterse a las unidades de tiempo y acción, Shakespeare puede desarrollar una trama intrincada en la que se acumulan las situaciones humorísticas basadas en el engaño.

En la obra de Shakespeare, como en la de Maquiavelo, aparecen varios temas y procedimientos humorísticos de la comedia tradicional. En primer lugar, cabe destacar el tema de la diferencia de edad, que en este caso aparece algo matizado en la historia principal, ya que, aunque Falstaff es un personaje entrado en años, la señora Ford y la señora Page, casadas y con hijos, no son el prototipo de mujeres jóvenes. El tema se reproduce en la historia secundaria, cuando Ana Page rechaza los pretendientes mayores impuestos por sus padres y termina casándose con el joven Fenton. Todo hace pensar que la necesidad de imbricar las dos historias lleva a Shakespeare a elegir como protagonistas a dos mujeres de mediana edad, la señora Ford y la señora Page, las cuales resultan jóvenes en comparación con el hombre que pretende seducirlas y adultas con respecto a sus hijos. Además, la acción secundaria se basa en un tema directamente heredado de la Nueva Comedia griega y perpetuado por Plauto, como es el de las peripecias que han de sufrir dos jóvenes amantes hasta ver consumado su matrimonio.

En esta comedia, Shakespeare resucita a Sir John Falstaff, personaje que había aparecido en las dos partes de *Enrique IV* y en *Enrique V*. Pero si en estas obras Falstaff era presentado como un tipo juerguista y vividor al que Shakespeare trataba con simpatía, en *Las alegres casadas de Windsor* va a reaparecer como un viejo verde que es sometido a continuas burlas por las damas a las que quiere conquistar, predominando este carácter ridículo sobre otros aspectos de su personalidad (Astrana Marín, 1974: 11-14; Valverde, 1993: XIX-XX). Parece que en esta comedia Shakespeare adecua la personalidad de Falstaff al nuevo papel que ha de cumplir. En efecto, el personaje representa en *Las alegres casadas de Windsor* la materialización del *senex* tradicional, libidinoso e inmoral que, como Deméneto o Micernicia, pretende alcanzar sus objetivos a toda costa, intentando seducir a las mujeres para acceder al dinero de sus maridos. Pero si el comportamiento de Deméneto era disculpado al final por el "Jefe de la Compañía", no ocurre lo mismo en la comedia de Shakespeare, en la que Falstaff queda ridiculizado y se ve forzado a reconocer que se ha comportado como un hazmerreír, reforzando así el mensaje moral de la obra.

A la vez, Falstaff cumple el papel de necio engañado. Aunque no se trata de un personaje tan sumamente estúpido como el Micer Nicia maquiavélico, es burlado una y otra vez por las mujeres casadas. Falstaff aparece caracterizado desde el inicio de la obra como un personaje amoral que despierta la antipatía del espectador. No tiene reparos en tratar con dureza a sus criados, y se muestra como un ser jactancioso que posee una buena opinión de sí mismo. Sin embargo, esa opinión es contradecida constantemente por los demás personajes, y especialmente por las dos mujeres casadas, que no dejan de recordarle lo inadecuada que resulta su condición (especialmente por su avanzada edad y su excesiva gordura) a su supuesto papel de seductor.

Sin embargo, hay también en Falstaff aspectos originales con respecto a la tradición teatral, que acaban despertando nuestra simpatía o nos producen hilaridad. De hecho, cada vez que es burlado, el personaje se da cuenta del engaño, y él mismo se ríe de su propia ingenuidad, presentado de manera divertida la situación. Así ocurre cuando describe la forma en que fue arrojado al arroyo embarrado:

“¿He vivido para ser transportado en un cesto como una carretada de despojos de carnicería, y para ser arrojado al Támesis? Bueno, si me gastan otra broma así, que me saquen los sesos y los unten de manteca y se los den a los perros como regalo de Año Nuevo. Los bribones me echaron al río con tan poca compasión como si ahogaran a unos perritos ciegos, de a quince en la camada; y ya se comprende por mi tamaño que tengo cierta agilidad para hundirme [...] una muerte que aborrezco, pues el agua hincha al hombre, y ¿qué habría sido yo si me hubiera hinchado? Habría sido una montaña de momia” (pp. 122-123).

Asimismo, no deja de reírse de sí mismo en la situación final, al verse disfrazado de ciervo: “Por mi parte, aquí estoy hecho un ciervo de Windsor, y me parece que el más gordo del bosque” (p. 148). También hace referencia a su propia obesidad cuando surgen en el parque el sátiro y las hadas: “Creo que el demonio no quiere que me condene, no sea que la grasa que llevo dentro incendie el infierno” (p. 149). Y al darse por fin cuenta de que ha “hecho el burro” (p. 151), es capaz de extraer una lección moral del asunto, reconociendo la maldad de su comportamiento:

“Y éstas no son hadas. Tres o cuatro veces pensé que no eran hadas, pero la culpabilidad de mi ánimo y la súbita sorpresa de mis potencias impulsaron la vulgaridad del engaño hasta hacer creencia aceptada, a pesar de todo sentido, que eran hadas. Ved ahora cómo el ingenio puede volverse imbécil, al dedicarse al mal” (p. 152).

De esta forma, el personaje de Falstaff presenta algunos de los rasgos característicos de la comedia tradicional, pero resulta a la vez sumamente original, por cuanto se presenta como un hombre que sabe reírse de sí mismo cuando es sometido a engaño (rasgo este que se va acentuando a medida que se acerca el desenlace). Ello hace que el espectador acabe reconciliándose con él, llegando incluso a tener lástima (aunque asiste a su humillación sin remordimientos) de su situación.

La señora Ford y a la señora Page cumplen el papel central de personajes habilidosos encargados de pergeñar y ejecutar el engaño, por lo que guardan un claro paralelismo con las parejas de engañadores que aparecen en *La comedia de los asnos* (los esclavos Líbano y Leónidas) y en *La mandrágora* (Ligurio y Calímaco). Como en estas obras, también en *Las alegres casadas de Windsor* uno de los dos burladores – en este caso la señora Ford – se sitúa por encima del otro, como demuestra el hecho de que la señora Page se deje engañar por su hija, mientras que la señora Ford es capaz de engañar sin ser ella misma burlada. Pero no deja de ser significativo que sean dos mujeres las que se convierten en las auténticas protagonistas de la obra. Si la mujer solía tener un papel pasivo o secundario en otros dramas tradicionales, tan sólo revitalizado en su función de objeto de deseo idealizado por influencia del “amor cortés”, Shakespeare dignifica en su obra el papel de la mujer, concediendo a la señora Ford y a la señora Page un protagonismo relacionado con su habilidad y su discreción, así como una libertad de decisión infrecuente en los personajes literarios femeninos de la época (y, probablemente, superior a la que las mujeres poseían en la propia vida real), lo que hace destacar aún más el carácter atrevido y valiente de las protagonistas.

Sin embargo, estas dos mujeres no son las únicas burladoras de la obra. Por el contrario, casi todos los personajes que aparecen en ella (y esto supone, a nuestro modo de ver, la principal aportación del autor inglés) se ven envueltos en algún engaño. Shakespeare multiplica así, con respecto a la comedia tradicional, las categorías de los burladores y los engañados, creando un universo complejo poblado por una serie de contendientes que continuamente intentan engañarse entre sí, y en el que solamente los más habilidosos logran al fin imponerse. Así, Pistola y Nym emborrachan a Enjuto para robarle; Falstaff pretende engañar a las señoras casadas y estas a Falstaff y al señor Ford, quien a su vez pretende engañar a Falstaff haciéndose pasar por Broome; la señora Deprisa engaña al doctor Cayo diciendo que Simple es criado del reverendo Evans, y no de Enjuto; el Posadero

burla a Cayo y a Evans; la señora Page intenta engañar a su marido para casar a su hija con Cayo, y el señor Page a su esposa para casarla con Evans. Todos ellos son engañados por Fenton y Ana Page, y varios personajes (los señores Page y Ford, Evans, la señora Deprisa, los niños disfrazados de hadas...) se ponen de acuerdo al final para engañar a Falstaff (quien se burla además de la necedad de Simple). El mundo es representado así como un lugar de lucha constante en el que cada persona intenta a toda costa engañar a los demás, pero no por eso se tiñe de connotaciones pesimistas; al contrario, los intentos de burla y su consumación dan lugar a una sana alegría y a un acentuado sentido del humor que impregna el universo de la obra, e incluso el propio Falstaff, destinatario de la burla principal, sabe encontrar el lado menos agrio de su situación, y acaba por conmovernos cuando nos muestra la forma en que se ríe de sí mismo y de su propia ingenuidad. De esta forma, aunque Shakespeare nos presenta un mundo descorazonador en el que todos los hombres intentan aprovecharse de los demás, su acritud queda mitigada por la presentación humorística de los hechos y el ensalzamiento de la capacidad humana para sobreponerse a la crudeza de la realidad.

De entre todos los que pretenden realizar un engaño o una burla, tan sólo algunos lo consiguen, como Pistola y Nym, el Posadero, Ana Page y Fenton y las señoras Ford y Page, mientras que otros se convierten en burladores burlados, como la propia señora Page y su marido, el supuesto señor Broome y, por supuesto, Falstaff. En este sentido, la obra supone un canto a la habilidad de aquellos personajes que logran engañar a los demás, y su humor descansa precisamente en la caracterización positiva de los personajes que acaban saliéndose con la suya y en la presentación negativa de los burlados, de manera que el espectador pueda asistir complacido al engaño de que son objeto. El embaucamiento en sí mismo no es considerado negativo, y resulta justificado si tiene como fin la reimplantación del orden moral, apareciendo entonces como un procedimiento para afrontar las dificultades de la vida con alegría y con humor; por el contrario, resulta injustificado si persigue fines inmorales.

Como Plauto y Maquiavelo, también Shakespeare recurre al tema de la simulación de una falsa identidad con fines humorísticos. El señor Ford se disfraza de Broome, y para no desvelar quién es (como le ocurriera a Líbano cuando es golpeado por Leónidas), se ve forzado a soportar todos los insultos que le dirige Falstaff:

“¡Que le ahorquen al pobre villano cornudo! No le conozco, pero le agravo llamándole pobre. Dicen que ese bribón celoso y cornudo tiene montones de dinero, por el cual su mujer me parece tan agradecida. Yo la usaré como la llave del cofre de ese granuja cornudo, y ahí estará mi granero” (p. 102).

Asimismo, cuando Falstaff se disfraza de vieja para no ser descubierto por el señor Ford, es golpeado por este, quien le toma por una bruja, y Falstaff ha de soportar los golpes para no ser identificado, con lo cual asistimos a la venganza del señor Ford sin que él mismo sea consciente de que la cumple.

En *Las alegres casadas de Windsor*, como en otras comedias tradicionales, el amor es presentado de una manera muy poco sentimental. Aunque las relaciones amorosas no alcanzan en esta obra las connotaciones sexuales de *La comedia de los asnos* o de *La mandrágora*, son utilizadas fundamentalmente como sostén del engaño que se produce en la trama secundaria. Si el personaje de Ana Page despierta en todo momento la simpatía del espectador, no ocurre lo mismo con Fenton, el cual reconoce que, en un principio, no buscaba en la muchacha más que su dinero. La confesión sincera de Fenton hace que el espectador pueda reconciliarse en parte con él, aunque no le haga olvidar su egoísmo inicial. Esta forma de presentar la historia de amor y el engaño final que conlleva incide más en la faceta cómica que en la propiamente sentimental. Es en este sentido en el que el espectador puede llegar a admirar la determinación de Fenton, quien, a pesar de tener como oponentes a los padres de la muchacha y a otros pretendientes, sabe ingeniárselas para casarse con ella. Por lo demás, aunque en la obra de Shakespeare desaparezcan las connotaciones sexuales de carácter marcadamente obsceno, destinadas a provocar la hilaridad en la comedia tradicional, la asociación entre el sexo y el humor se mantiene de manera parcialmente encubierta en el tema de los “cuernos”, que provoca constantes expresiones graciosas proferidas a propósito del personaje que, como el señor Ford, se ve en peligro de ostentarlos, tal como recuerda Falstaff al supuesto señor Broome: “Ford es un villano y yo le ascenderé de categoría: tú, maese Broome, le conocerás como villano y cornudo” (p. 103).

Shakespeare se vale de otros procedimientos tradicionales para provocar la hilaridad, como la inclusión en la primera escena de juegos de palabras relacionados con los lucios que aparecen en el escudo de armas de un personaje, destinados a crear un clima humorístico desde el principio. Como hiciera Plauto, también se sirve del insulto, y especialmente a través del posadero de la Posada de la Jarratiera,

especializado en lanzar diatribas a los demás: "¿Qué quieres encontrar, imbécil, qué? - dice a Simple - Habla, pellejo duro..." (p. 139). Asimismo, y al igual que ocurre en *La comedia de los asnos* y en *La mandrágora*, los personajes expresan frecuentemente opiniones negativas sobre los demás, y sobre todo contra Falstaff, como hace la señora Ford: "¿Qué tempestad, pregunto yo, ha arrojado a esta ballena a la orilla de Windsor con tantas toneladas de aceite en la panza?" (p. 90).

Y si en la obra se multiplicaban los personajes que se véían envueltos en un engaño, también aumenta el elenco de tipos secundarios capaces de hacernos reír, derivados de los criados necios o los graciosos de las comedias tradicionales. Pero si en dichas comedias el papel de criado simple o de chistoso solía asignarse a un número reducido de personajes, en *Las alegres casadas de Windsor* proliferan los tipos cómicos, basados en los más variados registros humorísticos. En algunos casos, estos personajes tienen un nombre que anuncia su carácter, como ocurre con Enjuto, el juez Bobo, Simple o la Señora Deprisa, y su actuación acaba por confirmar de formas diversas la necedad que se les suponía: Enjuto muestra su cortedad intelectual, Bobo su ingenua fanfarronería, Simple su increíble predisposición a dejarse engañar, y la Señora Deprisa su escaso dominio del idioma, que la lleva a cometer todo tipo de incorrecciones. Shakespeare se vale también de la entonación del doctor Cayo y el reverendo Evans para producir la hilaridad: el primero tiene un marcado acento francés, y el segundo un acento galés, que en ocasiones da lugar también a juegos de palabras intraducibles. Otros personajes cumplen ocasionalmente el papel de "graciosos", como Pistola, seguidor de Falstaff, y el Posadero de la Jarretiera. Todos estos personajes cómicos contribuyen de manera decisiva a crear el clima de hilaridad y de engaños continuos de la comedia, por lo que su presencia conjunta resulta muy importante en la misma. De hecho, frente al reducido número de personajes de *La comedia de los asnos* (diez) o de *La mandrágora* (ocho), Shakespeare introduce en su obra una gran variedad de tipos (veintidós personajes, sin contar duendes, hadas, sátiros y otros de la mascarada), representantes de los más variados registros cómicos, los cuales además se ven envueltos en los más diversos engaños. Con la creación de este universo abigarrado, en el que los enredos y las burlas se multiplican, Shakespeare acerca a sus límites las capacidades expresivas y creativas de la comedia tradicional.

En definitiva, los tipos cómicos y los procedimientos humorísticos de la comedia latina se perpetúan claramente en las obras anali-

zadas de Maquiavelo y de Shakespeare, pero eso no implica que estos autores se sientan constreñidos por la aplicación de las técnicas tradicionales. Muy al contrario, saben aprovecharse de ellas para reflejar su propia visión de la realidad. Si Maquiavelo traslada sus ideas políticas al ámbito teatral, y reproduce el carácter amoral de la comedia latina para mostrar a su través su particular idea de la *virtud*, Shakespeare ofrece en su obra un mensaje claramente moral, mostrando un mundo densamente poblado por personajes que continuamente contienden entre sí, pero intentando a la vez provocar nuestra admiración por la honesta habilidad de sus burladores, y conmoviéndonos además con la figura resignada del propio engañado, capaz de reírse de sí mismo en su difícil situación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1974), *Poética*, ed. trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- ASTRANA MARÍN, L. (1979), "Prólogo" a W. Shakespeare, *Las alegres comadres de Windsor y La comedia de las equivocaciones*, cit., pp. 11-14.
- BAJTIN, M. (1987), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BIELER, L. (1971), *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos.
- BOBES NAVES, M. C. (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, pp. 208-215.
- GREIMAS, A. J., *Semántica estructural* (1971), Madrid, Gredos.
- GUGLIELMO, S. y GROSSER, H. (1987), *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale. (Quattrocento e cinquecento)*, Milán, Principato.
- HINOJO, G. (1994a), "Introducción" a Plauto, *Anfitrión. La comedia de los asnos. La comedia de la olla*, cit., pp. 9-58.
- HINOJO, G. (1994b), "Introducción" a *La comedia de los asnos*, en Plauto, *Anfitrión. La comedia de los asnos. La comedia de la olla*, cit., pp. 127-132.
- MAQUIAVELO, N., (1985), *La mandrágora*, cit., ed. bilingüe de Ángela Valentineti, Barcelona, Bosch.
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F. (1990), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- PLAUTO (1994), *Anfitrión. La comedia de los asnos. La comedia de la olla*, trad. de José María Guinot Galán, Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral).

- SARDÓN NAVARRO, I. M. S. (1996), "Formas del carnaval en el teatro. Del «realismo grotesco» de Aristófanes, a los «criados» de la comedia de Menandro", en *Castilla*, 21, pp. 193-209.
- SHAKESPEARE, W. (1979), *Las alegres comadres de Windsor y La comedia de las equivocaciones*, Madrid, Austral, 1979, 6ª ed.
- SHAKESPEARE, W. (1993a), *Las alegres casadas de Windsor*, en W. Shakespeare, *Un sueño de la noche de San Juan y Las alegres casadas de Windsor*, cit., pp. 67-155.
- SHAKESPEARE, W., (1993b), *Un sueño de la noche de San Juan y Las alegres casadas de Windsor*, Introducción, traducción y notas de José María Valverde, Barcelona, Planeta.
- SPANG, K. (1991), *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa.
- UBERSFELD, A. (1972) "Le modèle actantiel au théâtre", en *Lire le théâtre I*, París, Ed. Sociales, pp. 53-107.
- VALENTINETTI, A. (1985), "Introducción" a Nicolás Maquiavelo, *La mandrágora*, cit., pp. 17-48.
- VALVERDE, J. M. (1993), "Introducción" a W. Shakespeare, *Un sueño de la noche de San Juan y Las alegres casadas de Windsor*, cit., pp. XIX-XX.

Separata da Revista *DIACRITICA*
N.º 13-14 • 1998-1999