

HÉROES CÓMICOS Y ACTORES: UNA APROXIMACIÓN A *MEASURE FOR MEASURE*

TERESA GUERRA BOSCH

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

En *Measure for Measure* se observan tres héroes cómicos--Lucio, Pompey y Elbow--, que podríamos denominar el Fanfarrón—"the boaster"--, el gracioso—"the Clown"—y el Tonto—"the Fool". Pero tal vez estemos simplificando las cosas. Hasta que punto es Lucio el clásico impostor o fanfarrón? ¿Y por qué es Lucio el único castigado? ¿Qué tipo de gracioso--"clown"—es Pompey? ¿Y el duque? ¿No presenta a veces un extraño sentido del humor? Elbow is sin lugar a dudas el tonto—"the Fool", pero totalmente opuesto al "Fool" de *King Lear*.

Con ayuda de parte de la crítica que existe sobre el humor intentaremos dar respuestas a muchas de las preguntas que posan los héroes cómicos de esta compleja comedia.

ABSTRACT

There are at least three comic heroes in *Measure for Measure*--Lucio, Pompey and Elbow--, who seem to possess the qualities of the Boaster, the Scoundrel/Clown and the Fool. Yet this seems an oversimplification. Up to which point is Lucio the typical boaster? His first appearance--where he is seen trying to help a friend in dire need--seems to

present us with an amiable character, that is, someone who will eventually be rewarded. Is his punishment really deserved? And if so, why does Pompey seem to go unpunished? Further still, he is even offered an honest job.

Elbow is, undoubtedly, a Fool, but a fool very far removed from Lear's Fool. Is it that there are different subtypes--or variations--among the types? With the help of much of the latest research on humour, we will attempt to answer some of the questions posed by this puzzling comedy.

Cuando se habla de Shakespeare, se suele pensar en el autor de las tragedias; sin embargo, Shakespeare escribió el doble número de comedias que de tragedias; e incluso en aquellas de sus obras que la crítica califica de tragedias abundan los diálogos y personajes cómicos. A pesar de sus ropajes de luto—"inky clothes"--Hamlet tiene siempre el juego de palabras a flor de labios. No se acaba de decidir a efectuar el comando del espíritu de su padre, sino que toda su venganza se reduce a devolver o transformar las palabras de sus oponentes de manera que éstos queden ridiculizados. Hamlet, el gran perdedor, emerge siempre vencedor en esos juegos de ingenio, triunfo del que Hamlet no parece estar satisfecho cuando en el monólogo sobre Hecuba (II.ii.583) lamenta su exceso de palabrería y falta de acción. Sin embargo, en este ensayo no vamos a analizar el humor o la comedia de *Hamlet* sino el de otra de sus obras que en el *Primer Folio* aparece agrupada bajo el título de comedia, *Measure for Measure*.

Measure for Measure es la única de las comedias, que al igual que sucede con las tragedias, presenta interpretaciones críticas dispares (Barton 545A). Si aceptamos la denominación de "Romance" para sus últimas obras, *Measure for Measure* sería la última comedia que Shakespeare escribió, e inmediatamente antes de las grandes tragedias. El título está tomado de una cita del Evangelio. "Measure for measure", que literalmente traduciríamos por "medida por medida", y hace alusión al Evangelio que condena el juzgar a los otros: "no juzgueis y no seréis juzgados porque con la misma vara que midiereis seréis medidos". Y ésta parece ser la filosofía que impregna toda la obra, que se caracteriza por ser la más "religiosa" que Shakespeare escribió. Ya que además del título nos encontramos con que los

personajes principales son una novicia y un duque disfrazado de fraile, un monólogo a cargo del duque-fraile en que prepara a un condenado a buen morir (III.1.5-41)—que parece tomado del *Kempis*—, imágenes de tipo religioso y enciende la controversia de si es más perfecto salvar la virginidad o la vida de un hermano. Algunos críticos ven al duque como la Providencia e incluso como una imagen de Cristo. Por ejemplo, cuando Lucio se entera de la supuesta ejecución de Claudio, exclama, “If the ...Duke ...had been at home, he had liv'd” (IV.3.156-8), que nos remiten a las palabras de Marta, “Señor, si hubieses estado aquí mi hermano no habría muerto”. De la misma manera algunos críticos han observado la semejanza de la imagen de Claudio embozado con la de Lázaro emergiendo de su tumba envuelto en vendas. En cualquier caso el Duque se presenta al final como una figura providencial que endereza todos los entuertos, y prefiere ejercer la misericordia antes que la justicia. Final que en opinión de la crítica es el fallo de la obra ya que el problema con la corrupción de Viena que mueve la trama, se queda sin resolver.

Durante siglos la crítica fue muy dura con esta obra; sin embargo, Bernard Shaw observó:

In such unpopular plays as *All is Well*, *Measure for Measure* and *Troilus and Crecida* we find [Shakespeare] ready and willing to start at the nineteenth century if the seventeenth would only let him.

F. S. Boas en 1905 llamó a *Measure for Measure* y otras obras similares “problem play” pues explicaba:

... the issues raised preclude a completely satisfactory outcome, even when ... the complications are outwardly adjusted in the fifth act” (Lawrence 3-4);

El nombre tuvo éxito y desde entonces ha sido clasificada de “problem comedy” o “dark comedy”, comedia de problema o comedia sombría.

Sin embargo, a pesar de los tintes negros de su humor, similar al de *Hamlet*, es una de las obras de Shakespeare con mayor número de héroes cómicos. En la relación de personajes, cuatro de ellos aparecen calificados con títulos que aluden a cualidades humorísticas. Así “Pompey, a clown”, “Elbow, a simple constable”, “Froth, a foolish gentleman” y “Lucio, a fan-

tastic”, sin embargo el quinto, Barnardine, considerado por algunos críticos como el verdadero comediante de la obra, es denominado “a dissolute condemned prisoner”. Antes de pasar al estudio de los personajes Intentaremos esclarecer la terminología que alude en mi opinión a la cualidad de comicidad. Según Graham Holderness “Clown”, en la obra de Shakespeare, es “the term usually given to a basically comic minor role: he is not actually a professional ‘jester’” (9); recordemos que los sepultureros en *Hamlet* son referidos como “Two clowns”. “Simple” entre las varias acepciones que nos da el *Oxford Dictionary*, puede significar “feeble-minded”, que creo es la que alude a la extrema torpeza de Elbow. “Foolish” alude a a fool, pero Shakespeare reservó el título de “Fool” para el personaje más clarividente en *King Lear*, el que ayuda al héroe trágico a ver, “They told me I was everything”, exclama Lear o pregunta “Who can tell me who I am”?, y el Fool sabe la respuesta “[you are] Lear’s shadow”. Por eso este Froth o Master Froth—el señorito Froth—es sólo “foolish”, algo tonto. Y finalmente Lucio, “a Fantastic”, término que parece aludir a un personaje con mucha fantasía.

En cuanto a las escenificaciones de la obra hay que señalar que la versión en vídeo de la BBC dirigida por Desmond Davis es soberbia, pero incluso aquellos pasajes que deberían ser graciosos no lo son. Las películas de la BBC de las comedias de Shakespeare, a excepción de *The Taming of the Shrew*, no suelen ser divertidas, y sus comediantes no tienen gracia. El mejor que sale parado es quizás Pompey, especialmente en su diálogo con Barnardine. Lucio es divertido hasta cierto punto, pero sólo en el último acto cuando se empeña en hablar y hacer enfadar al duque. El papel de Froth es tan insignificante que no vale la pena mencionarlo. Tampoco voy a hablar de Barnardine, a pesar del entusiasmo que suele despertar en los críticos. Elbow es tan estúpido y el actor tiene tan poca gracia en su simplicidad que no creo que nadie lo reciba con aplausos.¹

En cambio en la representación de la obra en Illinois State University en el verano de 1999 las escenas supuestamente cómicas sí tenían gracia. Y es que ISU ha sido siempre superior en sus comedias que en sus tragedias, como si sus actores tuviesen la comicidad, el afán de hacer reír, esculpido en

sus almas. Pompey era encarnado por uno de los actores más cómicos del repertorio; en años anteriores había dado rendiciones magníficas de Falstaff en las dos partes de *Henry IV* y de Sir Toby en *Twelfth Night*. El papel de Pompey le quedaba un poco pequeño, y tal vez los gestos y expresiones faciales del Pompey de la BBC fueran más agradables. El Pompey de ISU gritaba más y era muy obsceno en sus gestos, lo que ayudaba al público a comprender el significado de tanta frase oscura. Tal vez su actuación fuera la preferida por Shakespeare, si tenemos en cuenta la afición del autor por las palabras de doble o quintuple sentido y sus juegos de palabras con connotaciones sexuales, y a lo que se une el hecho de que Pompey trabajara en una casa de citas.

Pero el personaje que resultó una revelación en ISU fue Elbow, ya que el actor realmente bordó su papel. Me atrevería a decir que reinventó el personaje. Hasta de su físico, tan importante en un actor cómico, sacó partido. Era flaco, alto, con la cara enjuta y cubierta de granos y llevaba gafas: era lo que en América se denomina “nerd”, que podríamos traducir por joven inatractivo y de aspecto estudioso. Se movía con movimientos rígidos, como si no supiera manejar sus manos o pies, intentaba ser muy respetuoso con sus superiores—aunque--a veces sus frases más que ceremoniosas resultasen insultos--, embebido en su papel de subordinado. A aquel personaje le iban muy bien todos los “malapropisms”, las palabras mal aplicadas de su papel. Era un nuevo actor, pero después de la primera escena, cada entrada suya era recibida con aplausos jubilosos.

Con respecto al uso que hace Shakespeare de personajes que corrompen el lenguaje, siempre me parecieron exagerados y concesiones del autor al público analfabeto o casi analfabeto del patio. Ahí había unos juegos de palabras que ellos sí podían entender. Sin embargo, Charney parece tener un alto concepto de ellos pues afirma que,

Malapropisms require a certain genius, ... they are always the ironic formations of a sophisticated author for his “low” characters. ... sound more like slight put-ons than innocent and spontaneous utterances. (34)

lo que nos ayudaría a comprender la comicidad del personaje Elbow.

En el acto II, escena primera, Elbow lleva ante el juez a dos personajes que en su opinión le han faltado a su mujer.

ANGELO

What's your name? And What's the matter?

ELBOW

... I am the poor Duke's constable, and my name is Elbow. I do lean upon justice, sir; and do bring in here before your good honour two notorious benefactors.

ANGELO

Benefactors? ...

Are they not malefactors? (44-50)

Elbow más adelante pasa a explicar el daño que le han hecho a su mujer:

ELBOW

My wife, sir, whom I detest before heaven and your Honour—

ESCALUS

How, thy wife?

ELBOW

Ay, sir, whom I thank heaven is an honest Woman—

ESCALUS

Dost thou detest her therefor?

ELBOW

I say, sir, I will detest myself also, as well as she
...

ESCALUS (to Angelo)

Do you hear how he misplaces? (II.1.56-66)

Los jueces concluyen por dejar libres a los acusados. La total corrupción del lenguaje por parte de Elbow, convierte la condena en imposible.

Elbow, siguiendo la terminología de David Grote en *The End of Comedy* sería el "Fool", el personaje del que dice:

... his brains are in his body, not his head He is as far removed from the Shakespearean Fool as he can be, for if he speaks wisdom, he does so without his own awareness. (41)

Y finalmente llegamos al héroe cómico más importante de la obra, Lucio, el *Alazon* o impostor, usando la terminología iniciada por Aristóteles. En toda comedia el “alazon”, el impostor que pretende saber más de lo que sabe, requiere la existencia de un “eiron”, que pretende ignorancia para poder desenmascarar al impostor. En *Measure for Measure* tenemos ambos personajes en Lucio y Duke Vincentio.

Lucio se queja con el duque disfrazado de fraile de que Angelo condene a Claudio a muerte por un poco de diversión sexual:

DUKE.

You are pleasant, sir, and speak apace.

LUCIO.

Why, what a ruthless thing is this in him, for the rebellion of a codpiece to take away the life of a man! Would the duke that is absent have done this? Ere he would have hang'd a man for the getting a hundred bastards, he would have paid for the nursing a thousand: he had some feeling of the sport; he knew the service, and that instructed him to mercy.

DUKE.

I never heard the absent duke much detected for women; he was not inclined that way.

LUCIO.

O, sir, you are deceived.

DUKE.

'Tis not possible.

LUCIO.

Who, not the duke? yes, your beggar of fifty; and his use was to put a ducat in her clack-dish: the duke had crotchets in him. He would be drunk too; that let me inform you.

DUKE.

You do him wrong, surely.

LUCIO.

Sir, I was an inward of his. A sly fellow was the duke: and I believe I know the cause of his withdrawing.

DUKE.

What, I prithee, might be the cause?

LUCIO.

No,- pardon; 'tis a secret must be lock'd within the teeth and the lips: but this I can let you understand,- the greater file of the subject held the duke to be wise.

DUKE.

Wise! why, no question but he was.

LUCIO.

A very superficial, ignorant, unweighing fellow.

DUKE.

Either this is envy in you, folly, or mistaking: the very stream of his life and the business he hath helm'd must, upon a warranted need, give him a better proclamation.

(III.2.100-126)

En la línea 3.2.100, el duque parece contento con Lucio; a menos que esté intentando que éste se explique, con lo que daría la razón a Lucio de que realmente es “a Duke of dark corners”. Ver a Lucio y al duque como “alazon” y “eiron” respectivamente no es tan simple. Lucio es “alazon”, impostor, porque pretende saber más de lo que sabe, él asegura que sabe a ciencia cierta que el duque es un mujeriego, padre de muchos hijos, borracho e ignorante. Pero el duque no es un “eiron” total porque se cansa de Lucio y quiere acabar la conversación. Y esto es así porque el duque no puede aguantar que lo critiquen,² como podemos ver en las líneas 115, 124, 136 y 145, entre otras, que ayudaría a explicar el hecho de que al final el único castigado sea Lucio.

Lucio no parece tener buena opinión de nadie. No hay más que recordar su salutación a Isabella, una novicia, cuando la ve por primera vez, “Hail, virgin, if you be” (i.4.16). Como tiene una pobre opinión de todo el

mundo, piensa que si el duque ha permitido transgresiones en las leyes, es porque el también las comete. Pero la afición de Lucio por la exhibición, su afán de que lo escuchen, le hace decir mentiras cada vez mayores. El comediante cuando se percata de que lo están escuchando se extrema. Lucio es un comediante y un mentiroso compulsivo, que juzga a los demás de acuerdo con sus propios “standards” o creencias, y una vez que empieza a hablar ya no puede parar. En la última escena de la obra, en la que el duque ha decidido hacer una comedia de la rectitud de Angelo para desenmascararlo en el momento más dramático y emerger así como la Providencia, Lucio se percata de que al duque le están molestando sus interrupciones, y que al final será castigado, pero Lucio, una vez que ha empezado, no podrá parar. Es todo afán de estrellato, y al duque no le hace gracia, que le roben la escena. Pero el duque como dijimos más arriba, no es un perfecto “eiron”, porque él es también un impostor, ha adoptado una personalidad falsa, al esconderse bajo las ropas de fraile y decir llamarse Fray Ludovico. O sea, el duque es también un “alazon” que le molesta ser descubierto antes de su tiempo, y los comentarios de Lucio lo están tornando de perseguidor en perseguido.

Para mejor explicar el personaje de Lucio comparémoslo con el Fool de *King Lear*, que en palabras de Charney:

The fool understands Lear's folly as no one else can, and he speaks by allowance and permission. In a sense, he is totally fearless, despite Lear's continual reference to the whip, by which the fool could be officially chastised Since he is completely outside the social hierarchy, he is free to speak and to act without constraint ... (173)

Pero el problema de Lucio es que él no está, ni quiere estar fuera de la jerarquía social que le corresponde por su cuna, y es por eso que para él el casarse con una prostituta es un tremendo castigo, tanto como ser torturado y luego ahorcado. Sin embargo, para el héroe del *Lazarillo*, que no comprende las jerarquías, y que no nació en ellas, el que su mujer vaya a casa del Arcipreste no es un problema, en su opinión él se encuentra en la cumbre de su fortuna, como dice al final de su obra.

A Lucio no le está permitido hablar porque no es el “fool” oficial, el “jester”. El se ha abrogado un papel que no le corresponde. Si Lucio fuera

el “allowed fool”, el “jester”, la cosa cambiaría, pues como dice Olivia en *Twelfth Night*:

“There is no slander in an allowed fool, though he do nothing but rail; nor no railing in a known discreet man, though he do nothing but reprove.” (I.v.94-96)

En cuanto al duque, a pesar de que al final es misericordioso con todos—con excepción de Lucio—, no es una persona compasiva pues le gusta jugar con los otros personajes. Desde el principio parece saber que Angelo no es una persona justa, como lo demuestra su comportamiento con Mariana. Al enterarse que ésta ha perdido su dote en un naufragio, rompe el compromiso, y encima para quedar bien él, la acusa falsamente de conducta licenciosa. Han pasado cinco años de ello. No sabemos cuando se entera el duque, pero consigue convencer a Isabella para que mienta a Angelo y envíe a Mariana en su lugar, y al final decide imponer justicia de la manera más dramática posible, desenmascarando a Angelo y emergiendo como el salvador.

Pero antes de desenmascararlo, juega también con Isabella haciéndola creer que su hermano está muerto para que se lleve, según dice, una alegría mayor cuando descubra que está vivo; juega también con Mariana y vuelve a jugar con Isabella, a las que acusa de locas y difamadoras de Angelo, y acaba enviándolas a la cárcel. Así mismo juega con el Provost, al que quita de su cargo por no haber obedecido a Angelo. Todo para al final emerger como la Providencia desenmascarando a Angelo, atendiendo a las peticiones de todos, devolviendo a cada uno su buen nombre o cargo, y acabar perdonando a todos los infractores de la ley; pero no a quien lo ha criticado, Lucio.

Por su afanes de dramatizar, creo que al duque le gusta tanto el protagonismo y exhibicionismo como a Lucio. Y le molesta que Lucio le estropee en parte el dramatismo de la comedia final con sus intervenciones; así como que lo desenmascare antes de tiempo. Es decir, ambos son histriones, y ambos quieren jugar el papel más lucido. Lo que nos lleva a la idea de Sypher de que tanto el “alazon” como el “eiron” son “alter egos” uno del otro, las dos caras de la misma moneda. Con respecto a la relación Falstaff-Prince Hal en *Henry IV*, apunta Sypher:

Flstaff and Hal are both comedians who take part in the ancient ritual of feast and sacrifice, orgy and debate. (37)

Como él también es un comediante, Vincentio quiere representar la comedia de la rectitud de Angelo para desenmascararlo en el momento más dramático, pero Lucio, con sus intervenciones, lo está transformando en una farsa.

In the oldest comedy there was a struggle with the Impostor (or alazon) who looked with defiling eye upon the sacred rites that must not be seen. (Sypher 37)

Y aquí nos encontramos con otra idea importante, el duque no acepta la idea de que Lucio le descubra el juego, el rito sagrado del desenmascaramiento de Angelo--“look with defiling eye upon the sacred rite” (37)--, y lo que es aún peor, con ojos impuros.

Pero Lucio no es simplemente el *alazon*, porque en una ocasión al menos, parece saber más de lo que aparenta, como cuando le dice al fraile-duque: “It was a mad, fantastical trick of him to steal from the state, and usurp the beggary he was never born to” (III.1.358-60). ¿Por qué alude a la calidad de mendicante?. ¿Ha adivinado que el duque está escondido bajo el hábito de fraile, e incluso, que es su interlocutor? ¿O es solamente que como el “Fool”, tal como lo concibe Grote, si acierta es por equivocación?

En conclusión, el duque y Lucio no son tan diferentes. Ambos son impostores, ambos son histriones, y ambos gustan del protagonismo, así-an ser el centro de atención. Lucio pretende saber más de lo que sabe, pero a veces parece saber o adivinar más de lo que pretende. El duque cree saber predecir las reacciones de sus personajes, por eso se lleva una sorpresa cuando después de planear tanto, Angelo en vez de cumplir su parte del trato, decide agilizar la ejecución de Claudio. Es decir, son dos caras de la misma moneda y al puritano duque no le gusta verse retratado en Lucio. Hay mucho de personal en el hecho de castigar a Lucio. Perdona los pecados de los otros porque fueron cometidos contra terceros. Sin embargo, con respecto a Lucio dice, “here’s one ... I cannot pardon”. Las transgresiones de Lucio fueron contra su propia persona: “Slandering a prince deserves it”: “La difamación de un príncipe se merece ese castigo”.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE SHAKESPEARE

- BARTON, ANNE. "Measure for Measure" en *Riverside*: 545-49.
- BAYLEY, P.C. *An ABC of Shakespeare: His Plays, Theatre, Life and Times*. Longman York Press, 1985.
- CHARLTON, H.B. *Shakespearean Comedy*. London: Methuen, 1938.
- DEAN, LEONARD F., ed. *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*. OUP, 1957.
- FRYE, ROLAND MUSHAT. *Shakespeare: The Art of the Dramatist*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1970.
- GODDARD, HAROLD C. *The Meaning of Shakespeare*. Vols. 1-2. The U of Chicago P, 1951.
- HOLDERNESS, GRAHAM. *William Shakespeare: Romeo and Juliet*. Penguin Critical Studies. London: Penguin Books, 1990.
- KERNAN, ALVIN B., ed. *Modern Shakespearean Criticism*. Yale U, 1970: 163-241.
- ORNSTEIN, ROBERT. *Shakespeare's Comedies: From Roman Farce to Romantic Mystery*. Newark: U of Delaware P, 1986.
- MARTZ, WILLIAM J. *The Place of Measure for Measure in Shakespeare's Universe of Comedy*. Lawrence, KS: Coronado P, 1982.
- PARIS, BERNARD, J. *Bargains with Fate: Psychological Crises and Conflicts in Shakespeare and His Plays*. New York: Plenum P, 1991.
- THE RIVERSIDE SHAKESPEARE*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1974.
- SHAKESPEAREAN CRITICISM*. Eds. Laurie Lanzen Harris & Mark W. Scott. 56: vols. Detroit: Gale Research (1984-), Vol. II.
- WELLS, STANLEY, ed. *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge U P, 1986.
- WILLIS, SUSAN. *The BBC Shakespeare Plays: Making the Televised Canon*. Chapel Hill: The U of Carolina P, 1991.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA COMEDIA

- ABRAMS, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. 5th ed. Chicago: Holt, Rinehart & Winston, 1988: 179
- BERGSON, HENRI. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. (incluido en Meredith).
- BERMEL, ALBERT. *Farce: A History from Aristophanes to Woody Allen*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1990.
- CHARNEY, MAURICE. *Comedy High and Low: An Introduction to the Experience of Comedy*. 1987. New York: Nelson-Hall, 1978.
- CORRIGAN, ROBERT W., ed. & intro. *Comedy: Meaning and Form*. 2nd ed. New York: Harper & Row, 1981.
- FREUD, SIGMUND. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Trans. James Strachey & Ann Freud. London: Hogarth, 1905.

- FRYE, NORTHPROP. *The Anatomy of Criticism*. Princeton: P U P, 1957.
- GALLIGAN, EDWARD L. *The Comic Vision in Literature*. Athens: The U of G P, 1984.
- GRAW, PAUL H. *Comedy in Space, Time, and the Imagination*. Chicago: Nelson-Hall, 1983.
- GROTE, DAVID. *The End of Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition*. Hamden, Ct: Archon Books, 1983.
- GRUNER, CHARLES R. *Understanding Laughter: The Workings of Wit and Humor*. Chicago: Nelson-Hall, 1978.
- HEINEMANN, WILLIAM, ed. *Aristotle in Twenty-Three Volumes*. London, 1961-1986.
- , *The Poetics of Aristotle*. London: Duckworth, 1987.
- KERR, WALTER. *Tragedy and Comedy*. N Y: Simon and Schuster, 1967.
- MEREDITH, GEORGE. *Comedy: An Essay on Comedy*. (incluye *Laughter* de Bergson). Doubleday Anchor Books, 1991.
- OLSON, ELDER. ed. *Aristotle's Poetics and English Literature: A Collection of Critical Essays*. Chicago: U of Chicago P, 1965.
- SCHILLING, BERNARD N. *The Comic Spirit*. Detroit: Wayne S. U., 1965.
- SYPPER, WYLIE. "The Meanings of Comedy" in Corrigan 20-51.
- TORRANCE, ROBERT M. *The Comic Hero*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1978.

NOTAS

- 1 He leído que el comediante por medio de sus gestos ha de preparar al público para el chiste. Por eso, el actor que encarna Pompey sale mejor parado, pone cara de chiste.
- 2 recuérdese que abandona Viena para que otro, Angelo, aplique las leyes y sea Angelo el denostado.