

Mujeres que ríen, hombres que tropiezan. *Las alegres comadres de Windsor*¹, de William Shakespeare en el debate de la *Querelle des femmes*

Women Who Laugh, Men Who Stumble: William Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor* in the Debate of the *Querelle des femmes*

 **María Soledad Blanco**

Universidad Nacional de Jujuy,
Argentina
msblanco@fhycs.unju.edu.ar

 **Paola Andrea De Spirito**

Universidad Nacional de Jujuy,
Argentina
paolaandreadespirito@gmail.com

Resumen

El presente artículo considera *Las alegres comadres de Windsor* de Shakespeare como una intervención situada en el amplio entramado discursivo de la *Querelle des femmes*, entendida no sólo como debate erudito, sino como una formación cultural transnacional que, entre los siglos XIV y XVII, disputó la naturaleza, capacidades y estatuto público de las mujeres. El trabajo reconstruye, primero, las coordenadas históricas e ideológicas del debate (desde Christine de Pizan hasta las polemistas inglesas del siglo XVII) para mostrar cómo en el contexto inglés (marcado el reinado de Isabel I, la Reforma Protestante y el auge de la imprenta) la disputa articuló posiciones misóginas, defensas femeninas y un repertorio popular de canciones, chistes y prácticas teatrales donde también se negociaban las representaciones de género.

En este marco, la lectura de la comedia revaloriza su densidad política al situar en el centro a Mistress Ford y Mistress Page, cuyas acciones desestabilizan los imaginarios de la fragilidad moral femenina, invierten las lógicas del deseo masculino y reconfiguran el espacio doméstico como ámbito de agencia. La obra despliega un sistema de inversiones (económicas, discursivas y corporales) que ridiculiza la autoridad patriarcal encarnada en Falstaff y Ford, y resignifica la astucia femenina como virtud cívica antes que como amenaza moral. Así, Shakespeare ensaya una crítica indirecta a los dispositivos misóginos de su tiempo mediante una dramaturgia cómica que reconoce la inteligencia colectiva de las mujeres.

Palabras clave: Querelle des Femmes, Inversión Cómica de Género, Shakespeare

¹ Espasa Calpe empleó el término "comadres" en el título de sus ediciones en la colección Austral, desde 1944, aunque utilizaba la traducción del texto de Luis Astrana Marín. El filólogo español, por su parte, hace una traducción más purista y literal de "wives" como casadas en la edición canónica de las *Obras Completas* editadas por Aguilar (1951, décima edición). La Colección Austral, a mediados de siglo XX, era de "bolsillo" y divulgación popular, por lo que es probable que los editores de Espasa cambiaran "casadas" por "comadres" (que sonaba más picaresco y vendible, alineado con la tradición popular española) sin que necesariamente fuera una decisión filológica de Astrana. Optamos nosotras también por "comadres", porque sugiere una relación de camaradería y complicidad entre las protagonistas, alineándose con el tono humorístico y popular de la comedia. En cambio, "casadas" pone el énfasis en el estado matrimonial, lo que puede influir en la interpretación de sus acciones dentro del contexto social de la época.

Abstract

This article considers Shakespeare's *The Merry Wives of Windsor* as an intervention situated within the broad discursive framework of the *Querelle des femmes*, understood not only as an erudite debate but also as a transnational cultural formation that, between the fourteenth and seventeenth centuries, disputed the nature, capabilities, and public status of women. The study first reconstructs the historical and ideological coordinates of the debate (from Christine de Pizan to the seventeenth-century English polemicists) to show how, in the English context (marked by the reign of Elizabeth I, the Protestant Reformation, and the rise of the printing press), the dispute articulated misogynistic positions, female defenses, and a popular repertoire of songs, jokes, and theatrical practices where gender representations were also negotiated.

Within this framework, the reading of the comedy revalues its political density by centering Mistress Ford and Mistress Page, whose actions destabilize the imaginaries of female moral fragility, invert the logics of masculine desire, and reconfigure the domestic space as an arena for agency. The play deploys a system of inversions (economic, discursive, and corporeal) that ridicules the patriarchal authority embodied by Falstaff and Ford, and resignifies female shrewdness as a civic virtue rather than a moral threat. Thus, Shakespeare attempts an indirect critique of the misogynistic mechanisms of his time through a comic dramaturgy that recognizes the collective intelligence of women.

Keywords: Querelle des Femmes, Comic Gender Inversion, Shakespeare

La Querelle des femmes

La *Querelle des femmes* fue un debate literario y filosófico sobre la naturaleza y condición de las mujeres, que se dio entre los siglos XIV y XVII, en diferentes países de Europa. La disputa se da como respuesta a la tradición misógina heredada de las fuentes grecolatinas y patrística, y gira en torno a la condición de inferioridad de la mujer respecto del hombre, sus capacidades morales e intelectuales, sus posibilidades de acceso al saber, la legitimidad de su voz en el espacio público, entre otros aspectos. Participaron de ella, figuras como Christine de Pizan con *La Cité des Dames* [*La Ciudad de las Damas*] (1405), Moderata Fonte con *Il merito delle donne* [*El mérito de las mujeres*] (1600), Lucrezia Marinella con *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, e mancamenti de gli huomini* [*La nobleza y excelencia de las mujeres, y los defectos y vicios de los hombres*] (1600), Marie de Gournay con *Equality between men and women* [*La igualdad entre los hombres y las mujeres*] (1622) y *Complaints of Ladies* [*Quejas de las mujeres*] (1626), entre otras. (Lerner, 1993)

Más que un “debate”, la *Querelle* puede ser comprendida como una formación discursiva estructurada por la asimetría, que tensiona los marcos de legitimidad de la palabra autorizada e interroga el lugar mismo de las mujeres como sujetos epistémicos, políticos y culturales.

Pero además, la importancia de estos escritos no es sólo la respuesta en tanto voz colectiva, sino que también permite a estas mujeres intelectuales afirmar su identidad personal, distinguiéndose de lo indiferenciado-colectivo femenino, marca de individualidad que estaba reservada al sujeto masculino. En este marco, *La cité des femmes* de Christine de Pizan inicia la disputa pública por la igualdad intelectual de las mujeres y la defensa de sus derechos.

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

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

fundamentalmente por mujeres cultas que cuestionaban esa demarcación sexuada del saber y del poder.

La *Querelle des femmes* en Inglaterra

El caso inglés, a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, ofrece un laboratorio particularmente fértil, ya que en él confluyen variables singulares que redefinen los términos de la *Querelle*: una monarca mujer que encarna el poder estatal, una Reforma Protestante que junto al avance de la imprenta creó un espacio público literario sin precedentes (donde las mujeres alfabetizadas pudieron intervenir mediante epístolas, panfletos y poemas en defensa de su sexo), y una cultura popular urbana intensamente atravesada por representaciones de género.

Isabel I encarna una paradoja central del debate: mientras ciertos discursos afirmaban que el gobierno femenino era antinatural y contrario al orden divino como sostenía John Knox, su propio ejercicio del poder desbarataba esos argumentos. Para justificar su autoridad, Isabel debió recurrir a una retórica que combinaba atributos masculinos (coraje, razón, capacidad de mando) con la virtud femenina de la castidad. Su famoso discurso ante las tropas en Tilbury en 1588 es ejemplar: “Sé que tengo el cuerpo de una mujer débil y endeble; pero tengo el corazón y el estómago de un rey, y de un rey de Inglaterra”.

Alrededor de 1590 y hasta 1620, Inglaterra fue escenario de una verdadera “guerra de panfletos”, donde autoras (algunas firmando con su nombre, otras con seudónimo) respondieron con lucidez y humor a los ataques misóginos. *Jane Anger*, con *Her Protection for Women* [*Jane Anger. Su defensa de las mujeres*] (1589), inaugura esta línea al defender la superioridad intelectual y moral de la mujer frente a las críticas masculinas. Rachel Speght, en *A Mouzell for Melastomus* [*Un bozal para el bocasucia*] (1617), replica al denigrante tratado de Joseph Swetnam *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward and Unconstant Women* [*El juicio a las mujeres lascivas, ociosas, atrevidas e inconstantes*] (1615), en el que se ridiculizaba a las mujeres como inconstantes, orgullosas e infieles. A Speght se suman otras voces como Ester Sowernam (*Ester hath hang'd Haman*) [*Ester colgó a Amán*] y Constantia Munda (*The Worming of a Mad Dog: or, a Sop for Cerberus, the Jaylor of Hell*) [*Desparasitación de un perro rabioso: o un consuelo para Cerbero, el guardián del infierno*], quienes, en un tono combativo y sarcástico, invierten los argumentos misóginos para devolverlos contra sus autores.

Rachel Speght, además de defender el derecho a la educación femenina, refuta la interpretación teológica que culpabilizaba a Eva por la caída del hombre. Del mismo modo, Aemilia Lanyer, en su obra *Salve Deus Rex Judaeorum* [*Salve Dios, Rey de los judíos*] (1611), ofrece una relectura del relato cristiano, defendiendo a Eva y exaltando figuras femeninas bíblicas y contemporáneas. Lanyer, vinculada a los círculos cortesanos y teatrales isabelinos, es una figura clave para comprender cómo las mujeres del período ocuparon espacios de enunciación hasta entonces vedados.

Lo popular y el teatro en Inglaterra

Sin embargo, reducir la *Querelle* a sus expresiones letradas sería omitir su dimensión más amplia. Como postula Pamela Allen Brown (2005), en los márgenes de la cultura erudita, proliferaba un universo simbólico oral e impreso, compuesto por baladas callejeras, canciones populares, bromas, chistes, jigs y obras teatrales que también tematizaban las relaciones de género, la vida conyugal, las disputas entre hombres y mujeres, y las representaciones del deseo femenino.

Las baladas eran composiciones breves en verso que circulaban en el espacio público (tabernas, mercados, esquinas) y que, gracias a su bajo costo, también se difundían impresas en hojas sueltas. Si bien la autoría recaía mayormente en varones, no resultaba excepcional que adoptaran una voz femenina o que organizaran la narración desde la perspectiva de esposas, viudas o mujeres solteras. Allí se tematizaban, de modo recurrente, el maltrato conyugal, la infidelidad, la codicia de los pretendientes, la precariedad afectiva del matrimonio o incluso la defensa explícita de la soltería². Su función, por lo tanto, excedía la del mero entretenimiento: estas canciones configuraban marcos interpretativos sobre la vida amorosa, producían códigos morales, transmitían advertencias y consejos, y, sobre todo, habilitaban formas de identificación colectiva en torno a experiencias femeninas compartidas.

Junto con las baladas, los compendios de chistes y bromas reunían anécdotas de circulación oral, muchas de ellas protagonizadas por mujeres que replicaban con notable agudeza a nobles, clérigos o comerciantes. Tales relatos operaban como un repertorio de autodefensa simbólica: frente a un insulto, una insinuación sexual o un agravio, la protagonista femenina respondía mediante una burla, un giro escatológico o un juego verbal capaz de ridiculizar al interlocutor masculino y desarmarlo discursivamente. Lejos de constituir un mero divertimento, esta capacidad de réplica funcionaba como una afirmación de la inteligencia femenina y como una forma de reinscribirla en el ámbito del ingenio, un terreno tradicionalmente reservado al ejercicio masculino de la palabra.

Estos repertorios, tanto orales como impresos, constituían una suerte de pedagogía popular del género, a través de la cual las mujeres aprendían a leer los signos de la dominación, a burlarse de los abusos, a reconocer los discursos del poder y, fundamentalmente, a elaborar contra-discursos capaces de disputar la autoridad masculina. No se trataba de un saber que exigiera alfabetización formal: alcanzaba con escuchar, memorizar, cantar y transmitir:

Like the querelle, jest culture provided a forum for debating gender relations, but its debates took place in alehouses, markets, and kitchens rather than in print shops and studies. [...] It offered a repertoire of scripts for women who wanted to answer back, to defend their reputations, or to revenge themselves on abusive husbands. (Brown, 2003, p. 13)³

Por otra parte, y como sabemos, el teatro urbano de la Inglaterra isabelina constituía un espacio liminar donde confluían las distintas capas de la cultura. Las mujeres asistían a las funciones teatrales en cantidad significativa, aunque con diferencias de clase: las aristócratas lo hacían esporádicamente, en ocasiones especiales; en cambio, las mujeres del pueblo (vendedoras, criadas, esposas de artesanos) lo hacían con mayor frecuencia, muchas veces en grupo, ocupando lugares de visibilidad y haciendo oír sus voces. Eran espectadoras activas: reían, abucheaban, gritaban, interrumpían, evaluaban.

Es claro que esta participación condicionaba la dramaturgia. Los autores sabían que el público no era homogéneo, y que entre quienes los miraban había mujeres con expectativas, saberes y

² Algunas relatan la insubordinación de una esposa frente al marido violento; otras escenifican el ingenio con que una joven desbarata las pretensiones de un pretendiente altanero; otras, finalmente, muestran a una viuda ridiculizando a un muchacho movido únicamente por su interés económico

³ “Al igual que la querelle, la cultura del chiste ofrecía un foro para debatir las relaciones de género, pero sus debates tenían lugar en cervcerías, mercados y cocinas, más que en imprentas y estudios. [...] Ofrecía un repertorio de guiones para mujeres que querían replicar, defender su reputación o vengarse de sus maridos maltratadores” (traducción propia).

experiencias propias. Esa “mentalidad del público”⁴, como la llama Andrew Gurr, debía ser considerada en la escritura: el autor no solo escribía para representar, sino también para provocar, conmover, dividir. Las mujeres no eran un público cómodo: eran interlocutoras. Y en esa interlocución se jugaba también la política del género.

Dramaturgos como Thomas Middleton, Ben Jonson⁵, incorporaron en sus obras las tensiones propias de esta *Querelle*.

Y por supuesto, William Shakespeare. Las mujeres en sus comedias y tragedias no son personajes secundarios ni unívocos: son figuras con identidades complejas, que piensan, hablan, intervienen y, aun cuando sean juzgados y subyugados al sistema patriarcal, presentan subjetividad y agencia propias⁶. En este sentido, aunque sus obras no articulan una posición explícita a favor de la emancipación femenina, sí ofrecen una representación rica, ambigua y crítica del lugar de las mujeres en la sociedad.

Como podemos ver, la *Querelle des femmes* en Inglaterra no puede ser comprendida sin atender a su inscripción múltiple: fue, a la vez, un fenómeno letrado, político, editorial y popular. No se limitó al plano de las ideas abstractas, sino que permeó los lenguajes cotidianos, los cantos callejeros, las bromas orales y las risas en el teatro.

En este sentido, la *Querelle* fue también una disputa por los modos de producción de sentido. Allí donde el poder buscaba silenciar, encasillar o moralizar, las mujeres respondían con sátira, ironía o juego.

Las alegres comadres de Windsor

Dentro del corpus shakespeariano, esta comedia, fue desplazada a pieza menor, pues la consideraban una comedia de costumbres, sin densidad política ni filosófica debido a su carácter predominantemente cómico, su anclaje en una comunidad burguesa y su ambientación.

Sin embargo, es posible revalorizarla como una obra que problematiza ciertas convenciones de género, pone en escena formas incipientes de agencia femenina y despliega, en forma cómica, una crítica de las estructuras sociales que regulan el deseo, el matrimonio y el poder doméstico.

El argumento de esta obra se centra en dos historias paralelas e independientes entre sí: por un lado, los inútiles intentos de Falstaff por seducir a las señoras (Ford y Page) y las trampas y engaños de los que es objeto; y por otro lado, la historia de Ana Page y sus pretendientes.

⁴ Andrew Gurr denomina “mentalidad del público” (*audience mind-set*) a la estructura colectiva de actitudes, expectativas y códigos de comportamiento que definían a los espectadores del teatro isabelino (especialmente en los anfiteatros abiertos). Este concepto es crucial para entender la recepción original de las obras, ya que la audiencia no era un cuerpo pasivo, sino un agente activo que influía en el contenido y la forma del drama (Gurr, 2004).

⁵ Middleton, por ejemplo, en *The Roaring Girl* (1611), coescrita con Thomas Dekker, presenta a la figura histórica de Mary Frith (conocida como Moll Cutpurse), una mujer que se vestía como hombre y adoptaba comportamientos tradicionalmente masculinos. La protagonista se resiste al matrimonio y reivindica su independencia. El término “roaring girl” (mujer que ruge) fue adaptado de la jerga popular “roaring boy”, que se aplicaba a un joven que se divertía en público, peleaba y cometía delitos menores. Por su parte, Jonson en *Epicoene, or The silent woman* (1609) presenta una supuesta mujer silenciosa que termina siendo un joven disfrazado. La obra fue estrenada en 1609 y publicada en 1616 y es conocida por su ingenio y sus enredos cómicos en torno al género (Usher Henderson y McManus, 1985).

⁶ Hablamos de capacidad de agencia en la medida que los personajes femeninos presentan rasgos de independencia y complejidad psicológica, inteligencia y astucia, aunque su poder se ejerce dentro de los márgenes de un sistema que las reduce a roles secundarios o dependientes de los hombres, o muchas de estas mujeres terminan siendo reintegradas al orden social dominante (como Katherina en *La fierecilla domada*).

En la historia principal, Falstaff busca solucionar sus problemas económicos conquistando a alguna de estas mujeres, a quienes envía cartas idénticas. Ellas, cómplices y amigas, descubren el engaño y deciden vengarse de él y para esto lo citan en la casa de la señora Ford. Simultáneamente, los maridos son advertidos por los sirvientes de Falstaff sobre sus planes. El señor Page confía en su esposa, pero el señor Ford, celoso obstinado, decide visitar a Falstaff con una identidad falsa para tratar de comprobar la infidelidad de su esposa. Falstaff visita dos veces a la señora Ford como parte de este engaño que las mujeres le tienden, y las dos veces debe escapar de la casa de forma humillante para no ser atrapado por el señor Ford. Finalmente, las señoras Ford y Page revelan la verdad a sus maridos y entre los cuatro urden una nueva trampa.

Si bien Falstaff ha sido históricamente el centro de atención crítica de la obra, su figura funciona más bien como catalizador de una trama que no gira en torno suyo, sino en torno a la respuesta que suscita. Las verdaderas protagonistas son Mistress Ford y Mistress Page, quienes no solo rechazan la propuesta adúltera del caballero, sino que toman la iniciativa para exponerlo al ridículo. En este sentido, la obra invierte el modelo tradicional de la comedia que gira en torno al varón deseante, y coloca en el centro (desde el título) a las mujeres como motores de la acción. Falstaff, figura emblemática del ingenio en Henry IV, se ve aquí desprovisto de su agudeza y pasa a ser el objeto de las burlas.

De este modo, la historia central expone la confrontación entre los aires de superioridad masculina (Falstaff, Mr. Ford) y el ingenio conjunto de dos mujeres (Mistress Page y Mistress Ford), que se presentan como racionales, astutas y solidarias.

Por su parte, la trama que tiene a Ana Page y a sus tres pretendientes como protagonistas transcurre entre los engaños de la señora Quickly (la alcahueta que oficia de Celestina, aunque con mucha menos astucia) a los tres enamorados y la rivalidad entre ellos. Al final de la obra las dos historias se juntan en el bosque de Windsor: Ana es parte de la farsa que le hacen a Falstaff y va vestida de reina de las hadas, logra engañar al Doctor Caius (pretendiente favorito de su madre) y a Slender (pretendiente elegido por su padre) para escaparse con Fenton que es a quien ella realmente ama. Este casamiento secreto es aceptado al final por sus padres y Falstaff es engañado y ridiculizado, y acepta su derrota con humor.

Pues precisamente Falstaff representa el deseo simulado, estratégico y grotesco, mientras que Ana encarna un deseo auténtico, que no persigue el interés sino la elección afectiva, y en última instancia, legitima la elección personal por sobre la autoridad familiar y el cálculo social.

En tanto, en esta historia secundaria, junto a Ana que encarna cierta autonomía, sus pretendientes funcionan como figuras alegóricas de distintos tipos de masculinidad:

- El Dr. Caius, agresivo y autoritario, encarna una masculinidad posesiva, asociada a lo exógeno (es francés).
- Slender, si bien es tímido, torpe y vacío, es el pretendiente económicamente conveniente, sostenido sólo en la posición social heredada.
- Fenton, quien es inicialmente sospechado de ser un oportunista (se dice que ha cotejado a otras mujeres por su dinero, dado que es de clase noble empobrecida), es finalmente el habilitado por el deseo de Ana.

El juego de inversiones: el dinero

El juego de inversiones que tensiona los roles de género y de clase es una constante en la obra, por ejemplo, en cuanto a la vinculación con el dinero. Como se puede observar, en *Las alegres comadres...* el dinero ocupa un lugar central como símbolo del ascenso social, como vector de deseo y como el motor de las acciones.

Las señoras Ford y Page, los personajes femeninos protagonistas de esta obra, no son damas de la corte, no pertenecen a la nobleza; son representantes de la clase media burguesa de la Inglaterra renacentista. Sus esposos son comerciantes adinerados y ellas son las que manejan, desde lo doméstico, las economías familiares.

Este manejo de las riquezas de sus maridos es lo que lleva a Falstaff a querer seducirlas. Su interés en ellas (como piensan en el de Fenton) viene dado por lo económico, como forma de salir de la bancarrota:

Falstaff: [...] En una palabra, me propongo enamorar a la señora de Ford. [...] Ahora se murmura que dispone libremente de la bolsa de su esposo. (Acto Segundo, Escena II, pp.31 y 32)

Palabras similares utiliza para referirse a la señora Page. Más adelante, el mismo Falstaff se confiesa ante Ford, ignorando su identidad, y le dice:

Se dice que este celoso condescendiente tiene el oro a montones, lo que a mis ojos realza los atractivos de su mujer. Con ella tendré la llave de las arcas de ese bergante cornudo, donde haré mi agosto. (Acto Segundo, Escena II, p.68)

El mismo señor Ford, al oír esto afirma:

¡Qué infierno es tener una mujer infiel! Es decir, que veré mi cama manchada, mis arcas saqueadas, mi reputación herida. (Acto Segundo, Escena II, p.69)

En el ámbito urbano y burgués de la Inglaterra isabelina, las mujeres casadas, aunque jurídicamente subordinadas, ejercían un control significativo sobre la economía doméstica cotidiana. Este rol incluía la administración del dinero destinado al hogar, la supervisión y disciplina de los sirvientes, la compra de víveres, y en muchos casos, la gestión de pequeñas transacciones comerciales o incluso negocios familiares. Esto les proporcionaba un margen de acción relativo mucho más allá del confinamiento. Se trata de un tipo de sujeción activa:

[...] En los niveles más altos de la sociedad, las mujeres se convertían en dueñas de la casa, con sirvientes que organizar, fondos que administrar con ayuda de mayordomos y agentes, y daban hospitalidad en nombre del marido. P.35 (Holwen Hufto, 1993, p. 35)

A pesar de estar supeditadas al control de sus cónyuges, esta administración de los recursos económicos de la familia les brinda a las mujeres de la obra un poder que ellas utilizan con total libertad: el plan implica recursos logísticos –el uso del cesto de ropa sucia, los tiempos del hogar, la complicidad de los criados– que revelan una administración racional y creativa de los medios disponibles, es decir, capacidad de acción. Lo doméstico se vuelve campo de batalla y los recursos del hogar son usados como armas para humillar a la masculinidad abusiva y corrompida representada por Falstaff, y para desmontar y ridiculizar la paranoia de los celos representada por el señor Ford.

Precisamente, dentro de los diferentes debates que se dieron en la *Querelle des femmes* sobre la naturaleza y condiciones de la mujer estaba también el de su capacidad para la administración del dinero. Existía una idea muy extendida en la tradición clerical misógina de que las mujeres eran por naturaleza derrochadoras, frívolas o inconstantes (Louzada Fonseca, 2011) a cuya causa se atribuía el hecho de que un buen número de hombres desestimara el matrimonio para evitar ser arruinados por la ostentación de su mujer.

Frente a ello, las voces defensoras esgrimían argumentos a favor de la sensatez, prudencia y eficacia de la mujer para la administración del dinero y el manejo de los asuntos financieros del hogar. La presentación que Shakespeare hace de las comadres parece situarlo en la línea de estas voces, ya que el uso libre del dinero y los recursos del hogar sirve, además, para mantener su virtud y honor, y resguardar los bienes de la familia. Las alegres comadres actúan en concertación, sin recurrir a figuras masculinas para resolver el conflicto. Elaboran y ejecutan su plan sin mediaciones. Aunque no implica una ruptura con la institución del matrimonio, sí una actuación en los márgenes de los roles domésticos y del poder que se ejerce en el espacio privado.

El juego de inversiones: la astucia femenina

Pero su astucia no consiste sólo en el control del dinero y las finanzas, sino que va mucho más allá. Las comedias han recurrido con frecuencia a figuras femeninas que burlan el poder masculino: la alcahueta, la esposa infiel, la viuda astuta. Estos arquetipos, sin embargo, suelen estar investidos de connotaciones negativas y moralizantes, siendo castigados o ridiculizados al final de la obra.

Por el contrario, Mistress Page y Mistress Ford, no son figuras marginales, ni transgresoras. Son mujeres casadas, integradas al orden social, que se permiten un margen de acción gracias a su inteligencia, su sentido del humor y su solidaridad. De modo tal, que reafirman una ética de la convivencia a través del despliegue de su astucia, aunque no para destruir el orden, sino para ridiculizar sus excesos.

Las señoras Ford y Page son descritas desde el título de la obra como “alegres”, utilizado en el sentido de “pícaras”, “astutas”. Shakespeare juega con una actualización del sentido de la astucia, entendida como capacidad de manipulación, disimulo o cálculo estratégico, históricamente una de las cualidades que había sido adjudicadas a las mujeres en los discursos misóginos desde la Edad Media, no como expresión de inteligencia sino como prueba de su supuesta peligrosidad moral.

Esta característica aparecía asociada en los textos de la *Querelle des femmes* al estereotipo de la mujer adúltera y se pueden encontrar también en los numerosos *fabliaux* que circulaban desde la Edad Media y que tenían como protagonistas a mujeres de clase media o baja que utilizaban su astucia para escapar de la vigilancia del marido y satisfacer sus impulsos sexuales fuera del matrimonio (Josefa López Alcaraz, 1998).

En *Las alegres...* esta figura reaparece desplazada y resignificada. Al enterarse del engaño al que Falstaff quiere someterlas, las dos mujeres, cómplices y amigas deciden vengarse de este personaje grotesco y desagradable:

Sra. Ford: ¿Cómo vengarme de él? Se me ocurre que lo mejor sería embaucarle con esperanzas hasta que los culpables ardores de la concupiscencia se derritieran en su propia grasa. (Acto Segundo, Escena I. p. 46)

Sra. Page: Venguémonos de él: démosle una cita, finjamos acoger sus proposiciones y estimulemos hábilmente su amor, prolongando la prueba hasta que haya empeñado sus caballos (Acto Segundo, Escena II. p. 47)

Sra. Ford: Bueno, consiento en cualquier bellaquería contra él con tal de que no se empañe el lustro de nuestra honestidad. (Acto Segundo, Escena II, p. 48)

Estas citas ponen en evidencia que estas dos mujeres desean ejecutar la venganza hacia Falstaff sin usar violencia sino mediante su ingenio y astucia. Además, las señoras Ford y Page utilizan su astucia para defender su honor y, también, el orden doméstico: no buscan cometer adulterio sino castigar al que se atreve a proponerlo. La astucia se moraliza: ya no es utilizada como un elemento para el mal y el pecado sino para la defensa de la virtud.

Su astucia se contrapone, por otra parte, con la idea de “debilidad” de la mujer, tan reiterado en la literatura y la teología medieval y renacentista. En ese marco, la mujer era representada como débil en cuerpo, juicio y carácter, lo que la hacía fácilmente corruptible (como Eva con la serpiente) y justificaba su subordinación al varón y su exclusión de los espacios de poder y de saber. Era una fragilidad moral que relacionaba a la mujer con Eva y su culpa en la caída en el pecado y la expulsión del paraíso⁷.

Al enterarse por los sirvientes de Falstaff, Nym y Pistol, sobre las intenciones de éste con sus mujeres, Page no desconfía de la fidelidad de su esposa, pero, Ford no se queda tranquilo y se dice a sí mismo: “Page es un imbécil que se fía demasiado de la fragilidad de su mujer” (Acto Segundo, Escena I. p. 55). Es claro que el concepto de fragilidad utilizado por Ford se refiere a esta fragilidad de espíritu o moral de las mujeres ya que él teme que caigan en el adulterio porque en cierta forma ya están predispuestas a esto por su naturaleza y su género.

Sin embargo, no sólo Falstaff es víctima de la ridiculización, sino también el propio Sr. Ford, celoso paranoico que termina pidiendo perdón y siendo burlado, por su propia esposa. En el Acto Tercero, Escena III, Ford, loco de celos, revisa toda la casa, seguro de encontrar a Falstaff (que ya había sido sacado en una canasta de ropa sucia). Ante lo ridículo de la situación el señor Page le dice:

Querido Ford, tranquilizaos. A vos mismo os estáis haciendo demasiada ofensa. (Acto Segundo, Escena II. p. 95)

Y luego Page agrega:

Vayamos, caballeros; pero creedme que le haremos objeto de nuestra mofa. (Acto Segundo, Escena II. p. 99)

Las mujeres son astutas y bromistas, mientras los varones son derrotados, Falstaff por ser un libidinoso e interesado; Ford, por celoso y misógino. En términos de la *Querelle...*, la mujer puede

⁷ Louzada Fonseca (2011) señala en su artículo:

El examen de la responsabilidad de la culpa originalmente impuesto a la mujer, debido a su fragilidad moral en el Paraíso se volvió, en realidad, un elemento conductor en los textos medievales tardíos, permitiendo interesantes evaluaciones de testimonios claves tales como Betsabé y la propia Eva. p.207.

ser inteligente, astuta y, al mismo tiempo, virtuosa; y no es la debilidad del espíritu una característica inherente a su condición.

El juego de inversiones: el cuerpo grotesco

Como mencionamos, la inversión de roles proviene de poner en el centro de la escena a las comadres y no a Falstaff. Por lo tanto, es la mirada de aquellas desde la cual se focaliza la acción, y también los cuerpos. En ese sentido, hay una representación carnavalesca⁸ del cuerpo de Faltsfat: es un cuerpo grotesco; las descripciones de su obesidad, su lujuria y cobardía lo colocan dentro de los parámetros de lo carnavalesco. Por ejemplo, la señora Ford lo describe como una ballena cuya barriga contiene barriles de aceite y, al diseñar con la señora Page las bromas y engaños que le van a hacer, dice:

Pues a ello entonces. Tratemos como se merece a esta pestilente masa húmeda, a esta inmensa calabaza acuosa. (Acto Tercero, Escena III, p.89)

Esto se puede leer como una inversión del concepto del cuerpo femenino que circulaba en los textos en contra de la mujer que dieron lugar a la *Querelle des femmes*. El cuerpo femenino y sus funciones –la menstruación, el parto- eran vinculados con lo impuro. Marina Gutiérrez De Angelis (2009) brinda un claro panorama sobre la situación de la mujer y los discursos que circulaban en contra de su cuerpo y naturaleza:

...durante toda la Edad Media, las mujeres han convivido con la palabra de los hombres en virtud de su cercanía corporal y moral con lo bajo, lo sucio, lo pecaminoso, lo venenoso. (p. 1)

En *Las alegres comadres de Windsor*, lo grotesco, lo sucio, ya no es el cuerpo femenino sino el masculino, el de Falstaff. Él es el cuerpo que hay que limpiar y purificar. Dice la señora Page:

Ocultarlo en la casa es imposible. (...) Mirad, aquí hay una canasta. Si él es de una estatura razonable podría agazaparse en ella y vos le cubriríais con ropas sucias como para llevar al lavado, y puesto que todavía hay tiempo, enviarle con vuestros dos criados a los lavaderos de la ciénaga de Datchet. (Acto Tercero, Escena III, p.94)

Más adelante, Falstaff, al contar el episodio, refuerza esta idea de haber sido asimilado a lo sucio, a lo abyecto, a lo que es digno de ser desechado:

¿He vivido para ver que se me lleve en una canasta y se me arroje al Támesis como un montón de desecho de carnicero? (Acto Tercero, Escena V, p.107)

En la segunda broma que le hacen a Falstaff, se presencia nuevamente una inversión. Ante la inminente llegada de Ford, las mujeres deciden disfrazar a Falstaff como la vieja de Brainford, mujer asociada a la brujería en la ciudad. Al verla, Ford explota de ira y grita: “¡Una bruja, una

⁸ Mijail Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (2005) plantea que el carnaval medieval invertía por un período determinado de tiempo las estructuras de poder mediante una celebración en la que se ponía en juego lo grotesco (lo sucio, lo bajo, lo cómico) frente a lo elevado de la cultura oficial. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnados del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas al “revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (...) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos burlescos. (Bajtín, 2005, p.16)

tercera, una alcahueta bribona! ¿No la he prohibido entrar en mi casa?" (Acto Cuarto, Escena IV, p.129). Y posteriormente golpea brutalmente a Falstaff en su disfraz de bruja.

Más adelante, Evans, resume los sucesos de esta forma:

Según vosotros, fue arrojado al río y se lo ha apaleado soberanamente bajo los vestidos de vieja. Se me figura que estará tan aterrorizado, que no querrá venir. Considero tan castigada su carne, que se habrá curado de apetitos. (Acto Cuarto, Escena IV, p.133)

En el imaginario de la Europa moderna temprana, la figura de la bruja condensaba el temor a lo femenino desbordado, autónomo y no regulado por el orden patriarcal, funcionando como símbolo de una alteridad amenazante que debía ser disciplinada o eliminada. Este imaginario es invocado de forma paródica en esta escena en la que Falstaff es objeto de escarnio, persecución y violencia ritual. La inversión es significativa: el cuerpo masculino ocupa el lugar simbólico de la mujer y es sometido a una violencia cómica que, aunque construida en clave de ridiculización, expone los dispositivos de humillación y castigo. La obra activa así un procedimiento carnavalesco que subvierte momentáneamente los órdenes establecidos, y en esa inversión (en la que el varón ocupa el lugar de la "bruja") se puede leer, de manera implícita, una crítica o al menos una distancia irónica respecto del discurso misógino que legitimaba la persecución de las mujeres como cuerpos peligrosos.

A modo de conclusión

Las alegres comadres de Windsor no es una comedia menor ni una simple sátira de costumbres. Bajo una apariencia ligera y un tono festivo, la obra articula una problematización sutil pero aguda de las relaciones entre los géneros, exponiendo la agencia femenina en el ámbito doméstico.

A través de esta serie de inversiones dramáticas, Shakespeare desmantela estereotipos y prejuicios del imaginario, propio de los discursos misóginos, y los resignifica. Mistress Page y Mistress Ford no son víctimas pasivas sino mujeres activas que, desde su lugar en la vida conyugal y burguesa, utilizan el ingenio y su posición social para desmontar el deseo masculino y reapropiarse del relato.

Siendo el matrimonio una institución regulada por la economía y el honor, estas mujeres ofrecen una imagen de libertad relativa y de inteligencia compartida. Y es en este gesto, donde el dramaturgo invierte la figura medieval de la mujer astuta (tradicionalmente asociada al engaño o la amenaza moral) y la ajusta a una sensibilidad burguesa renacentista, en la que la inteligencia y la astucia femenina no anulan la virtud ni el honor, sino que los consolidan desde una ética de la acción situada.

Como afirma Mistress Page:

Hagamos la prueba de que nosotras, alegres mujeres, podemos también ser honradas, sin obrar, aunque solamos chancear y reír (Acto IV, Escena II, p. 125)

Desde el corazón mismo de las instituciones que las constriñen (el matrimonio, la moral doméstica, la economía del honor) las protagonistas logran redefinir su papel sin quebrar el orden simbólico, aunque sí desplazando su centro, puesto que Shakespeare no solo les otorga voz, sino que les confía la estructura misma de la comedia. Las comadres ejercen su inteligencia

colectivamente, y es precisamente en esa dimensión “sorora” (¿por qué no?) la obra encuentra su potencia más rebelde.

Referencias

- Alcaraz, J. L. (1998). La voz femenina en los fabliaux. *Estudios Románicos*, 10, 47-64.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/231982.pdf>
- Arriaga Flórez, M. y Cerrato, D. (2021). La querella de las mujeres en Italia. Una revisión bibliográfica. *Revista internacional de pensamiento político*, I época, (16), 125-147.
<https://www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/download/6242/5543/26046>
- Blanco, M. S. y De Spirito, P. A. (2025) Shakespeare y la Querelle des femmes: dinámicas de género en Mucho ruido y pocas nueces. *Jornaler@s* N°6, 317-339.
<https://revistas.fhycs.unju.edu.ar/jornaler@s/index.php/jornaleros/article/view/201>
- Brown, P. A. (2003). *Better a shrew than a sheep: Women, drama, and the culture of jest in early modern England*. Cornell University Press.
- Gurr, A. (2004). *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge University Press.
- Gutiérrez de Angelis, M. (2009). Risa y erotismo. La conciencia del deseo, el goce y la muerte en el *Decamerón* de Boccaccio. *Espéculo, Revista de estudios literarios*, (41).
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/risadeca.html>
- Hufton, O. (1991) “Mujeres, trabajo y familia” en Georges Duby y Michelle Perrot (dir.) *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Taurus.
- Kelly, J. (1982). Early feminist theory and the “querelle des femmes”, 1400-1789. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 8(1), 4-28. <https://www.academia.edu/download/31299125/kelly-querelle.pdf>
- Lerner, G. (1993). *La creación de la conciencia feminista: desde la Edad Media hasta 1870*. Oxford University Press.
- Louzada Fonseca, P. (2010). Difamación y defensa de la mujer en la Edad Media: Pasajes obligatorios. *Temas medievales*, 18, 73-94. <https://revistas.ufg.br/sig/article/download/16153/10361>
- O'Malley Gushee (Ed.) (1996). *The early modern Englishwoman: a facsimile library of essential works, Part 1: Printed Writings, 1500-1640: Jane Anger, Rachel Speght, Ester Sowernam, and Constantia Munda*. Susan Scholar Press.
- Shakespeare, William (1969) *Las alegres casadas de Windsor*, en *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín. Aguilar, 1097-1144.
- Usher Henderson. K. y McManus, B. (1985). *Half Humankind: Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540 - 1640*, University of Illinois Press.