

## La insinuación y el equívoco en *A Game at Chess*, de Thomas Middleton

ANGEL LUIS PUJANTE

### SUMMARY

*Because of both the basic allegorical conception and the marked topicality of Middleton's A Game at Chess, an understanding of it calls for a familiarity with historical and contextual factors. However, the satirical content of the play can be better appreciated by examining Middleton's innuendo and double meanings. This paper aims to demonstrate that wordplay in this comedy is not just a collection of loose witty puns, but reveals itself as deliberate and consistent, thereby contributing to an additional conception of the play as a hunt, and permitting a more direct and down-to-earth satire than would be possible in an abstract chess allegory.*

*A Game at Chess (Una partida de ajedrez)* es una comedia de su tiempo y para su tiempo. Concebida a la vez como acto de desagravio en honor del Príncipe de Gales y como propaganda antiespañola, fue representada en agosto de 1624, meses después de que el futuro Carlos I regresara de España humillado y sin la Infanta Mana, cuya petición de mano había ido a estimular en persona. El fracaso del «Spanish match», que es como se llamó al proyecto de matrimonio entre el Príncipe Carlos y la hermana de Felipe IV, avivó el sentimiento antiespañol y anticatólico de los ingleses, para quienes todo entendimiento con España era tan inconcebible como la paz entre Dios y el diablo. Por otra parte, las relaciones diplomáticas entre Inglaterra y España estaban en profunda crisis y se preconizaba la guerra. Era el momento de dar un golpe de efecto, y en el Londres de la época uno de los medios más eficaces pararlo era el teatro: había que preparar una «obra de guerra fría»<sup>1</sup> contra España y la Igle-

---

1 Así la llama Eduardo Haro Teeglen en su reseña a mi edición española de la obra Thomas

sia Católica, y Middleton, que ya había demostrado su capacidad para la sátira, se ocuparía en escribirla. A *Game at Chess*, que estuvo representándose a lo largo de nueve días —una cifra inusitada en aquella época— fue el mayor éxito de taquilla del teatro renacentista inglés y sena objeto de elogios y comentarios en los años venideros.

A la oportunidad histórica y la experiencia dramática de Middleton, habna que añadir el talento panfletario del autor como tercer factor para entender el éxito de la comedia: el público podía oír complacido todo lo que la diplomacia y la política venían ocultando o disimulando. En *A Game at Chess* Middleton ideó uno de esos mundos en blanco y negro en los que el blanco siempre gana, y ofreció, por tanto, la versión que el público deseaba ver. La utilización del tablero de ajedrez como marco para una partida entre la Casa Blanca (Inglaterra) y la Casa Negra (España) no sólo era original, sino también sumamente útil, ya que permitía el necesario juego de alusiones personales sin el cual no surtiría efecto el planteamiento alegórico de Middleton: la mayona de las figuras, empezando por los reyes y las reinas, representaban apersonajes reales de la época, y, además, la denominación inglesa de algunas piezas, como *Knight* y *bishop* —a las que habna que añadir la más antigua de *duke*— permiten un mayor número de alusiones de lo que sena posible en castellano. Además, Middleton incorporó a su comedia la extendida creencia de que España buscaba la conquista del mundo, y convirtió al intrigante Caballero Negro (*Black Knight*)<sup>2</sup> - que representaba al Conde de Gondomar, embajador de España en Londres— en el principal agente maquiavélico de los supuestos designios españoles. Y, siguiendo ciertas convenciones dramáticas de su época, presentó un bando latino-católico movido por la corrupción y la lujuria.

La experiencia teatral de Middleton residía, entre otras cosas, en su capacidad para escribir un tipo de diálogo abundante en insinuaciones, equívocos y juegos de palabras de diversaíndole. Una obra tan de su tiempo como *A Game at Chess* no se entiende sin un conocimiento mínimo de los factores históricos y contextuales, pero, a su vez, este entendimiento puede verse enriquecido si estudiamos los juegos de palabras que Middleton desplegó en ella y la aportación de éstos al efecto dramático y moral de la sátira. Como es sabido, Middleton no fue el único dramaturgo de su tiempo en utilizar el juego de palabras con fines dramáticos, pero su manera de utilizarlo fue ciertamente única. T.S. Eliot, en un comentario sobre *Women Beware Women*, fue el primero en observar en Middleton su «interest —more than any of his contemporaries— in innuendo and double meanings»<sup>3</sup>. De modo semejante, M.C. Bradbrook señaló que su lenguaje «gains its effects by different methods from those of the majority of the

---

Middleton, *Una partida de ajedrez*, Murcia, Universidad de Murcia. (1983). Véase *El País (Libros)*, 24 julio 1983. p. 1.

2 Para evitar posibles confusiones, añádo entre paréntesis el nombre original del personaje/ pieza de ajedrez en la primera referencia a cada uno de ellos.

3 T.S. Eliot, *Selected Essays*, London. Faber, 1951 (1932), p. 166.

Elizabethans; he does not rely upon explicit statement or direct speech but upon implication»<sup>4</sup>. Y, más recientemente, Christopher Ricks, en sendos artículos sobre el juego verbal en *The Changeling* y *Women Beware Women*<sup>5</sup>, ha mostrado que ambas tragedias están estructuradas en torno a una serie de equívocos basados en determinadas palabras-clave que tienen dos sentidos, uno de ellos sexual. En consecuencia, el juego verbal de estas dos piezas no es simplemente una colección deshilvanada de equívocos ingeniosos, sino un conjunto coherente que refuerza la estructura poética y moral de las mencionadas obras.

*A Game at Chess*, última creación dramática de Middleton, utiliza el mismo método. La sátira expresa una condena moral de la prevista violación de la Casa Blanca, que aparece pura e incorrupta, es decir inviolada —«never yet deflowered» (Ind. 10)<sup>6</sup>—. Se trata en realidad de dos caras de la misma moneda —la violación es a la vez sexual y territorial—, como dejan entrever las palabras de San Ignacio:

If I had stood so nigh, I would have cut  
That Bishop's throat but I'd have had his place  
And told the Queen a love-tale in her ear  
Would make her best pulse dance.

(Ind. 64-67)

En *A Game at Chess* Middleton aspira a poner de relieve las dos caras de la moneda, y, si en general lo hace de manera alternante, en alguna ocasión consigue mostrarlas simultáneamente valiéndose de la transparencia semántica del equívoco.

La violación del territorio se presenta en forma de cacería: la partida de ajedrez es también una partida de caza y los jugadores-cazadores —la Casa Negra— no vacila en tender cuantas trampas sean necesarias para cobrarse sus piezas —su *game*, importante palabra-clave en la comedia, como veremos—. Así, la seducción de que el Peón del Obispo Negro (*Black Bishop's Pawn*) pretende hacer víctima al Peón de la Reina Blanca (*White Queen's Pawn*)<sup>7</sup> es comentada por el Rey Negro (*Black King*) del siguiente modo: «We had late intelligence... that you have at this instant in chase, the White Queen's Pawn, and very likely by the carriage of your game to entrap and take her» (II.i. 16-20). Y más adelante es precisamente el Peón de la Reina Blanca quien se ve como

4 M. C. Bradbrook. *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge. Cambridge University Press, 1960 (1935), p. 239.

5 Christopher Ricks, «The Moral and Poetic Structure of *The Changeling*», *Essays in Criticism*, 10, 1960, pp. 290-306, y «Word Play in *Women Beware Women*», *Review of English Studies*, n. s. XI. 47. 1961, pp. 238-250.

6 Todos los textos citados de la obra proceden de Thomas Middleton, *A Game at Chess*, ed. J. W. Harper, London, Ernest Benn, 1966.

7 Recuérdese que en esta obra los peones de reina son femeninos.

pieza de caza: «*Poor harmless innocence, art thou left a prey/To the devourer?*» (II. ii. 234-35).

Los supuestos métodos y fines de la Casa Negra están claramente denunciados al Caballero Blanco (*White Knight*, que representa al Pnncipe de Gales) por el Duque Blanco (*White Duke*, que representa al Duque de Buckingham), sin omitir la referencia al año de la Armada española:

Sir, all the gins, traps and alluring snares  
The devil has been at work since '88 on  
Are laid for the great hope of this game only.

(IV. iv. 5-7)

En la misma escena, la Reina Blanca (*White Queen*) utilizará más adelante términos parecidos al temerse que el Caballero Negro ha embaucado al Caballero Blanco para que visite la Casa Negra: «*My love, my hope, my dearest! Oh, he's gone,/Ensnared, entrapped, surprised amongst the Black ones*» (IV. iv. 49-50). La escena representa la participación del embajador español en Londres, Conde de Gondomar, en la organización del viaje a España del Pnncipe Carlos, viaje que, como se ve, es presentado como una trampa peligrosa tendida por el Conde de Gondomar.

El planteamiento cinagético se ve reforzado por el hecho de que las piezas van a parar, o se prevé que irán a parar a un *bag (gamebag)*<sup>8</sup> o zurrón, que es la versión middletoniana de la tradicional *hellmouth*. (El que los cazadores sean a su vez cazados y acaben en el *bag* constituye una ironía que el público no podía dejar de apreciar y aplaudir).

Más adelante se mostrará con más detalle hasta qué punto el planteamiento cinagético se ve reforzado por el juego verbal. En cuanto al elemento de la lujuria, podemos ver que, aunque afecte a todas las piezas principales de la Casa Negra, quien mejor la encarna es el Peón del Obispo Negro, el jesuita — violador territorial y sexual de la Casa Blanca—. Su entrada en escena es comentada con evidentes insinuaciones sexuales:

But the heart, the heart, lady;  
So meek, that as you see good Charity pictured still  
With young ones in her arms, so will he cherish  
All his young tractable sweet obedient daughters  
E'en in his bosom, in his own dear bosom.

(I.i. 3640)

Lainsinuación de que el jesuita no pretende tanto la conversión del Peón de la

---

<sup>8</sup> Véase, porejemplo, II.ii.59 y III.i.309. En la portada de las dos primeras ediciones en cuarto y en la de la tercera edición en cuarto se representa a personajes del bando negro metidos en un enorme saco.

Reina Blanca como su seducción se explica por la modificación que hizo Middleton de su fuente <sup>9</sup>. Además, la naturaleza y las intenciones del rijoso Peón se verán corroboradas por una serie de equívocos basados en determinadas palabras que tienen —o tenían en el inglés de la época— dos sentidos, de los cuales uno es sexual.

La primera de ellas es *blood*. Los equívocos a que da lugar en A *Game at Chess*, por serios que sean, no encierran las notas trágicas que Middleton hace sonar en *The Changeling* (por ejemplo en III. iv. 126: «A woman dipped in blood and talk of modesty?»), sino que se limita a la ambivalencia entre «disposición del ánimo» y «pasión sexual». Así, percibimos una clara insinuación sexual en el aparte del jesuita sobre sus futuras «hijas»: «Finding to what point their blood most inclines/, Know best to apt them then to our designes,, (I. i. 115-16). A su vez, la insinuación sexual se ve reforzada por la proximidad de *desire* en sus palabras al Peón de la Reina Blanca: «Have you not found ambition swell your wish then? / And desire steer your blood?» (I.i. 182-83). Y, más adelante, cuando fracasa en su intento de violación, es recriminado por el Peón de la Reina Negra (*Black Queen's Pawn*) con estas palabras: «Can lust infatuate a man so hopeful, / No patience in your blood?» (II.i. 152-53).

*Service* es otra de las palabras cuya ambivalencia permite al autor la insinuación sexual. Además, en el ejemplo que sigue, «service» da pie a la ironía dramática: el Peón de la Reina Blanca, al usar el término sin sospechar sus connotaciones, está poniéndose a disposición sexual del jesuita:

Make trial of my duty in some small service  
And as you find the faith of my obedience there,  
Then trust it with a greater.

(II.i. 46-48)

Por otra parte, la salacidad del jesuita parece estar sugerida por otros dos equívocos. El sentido sexual de *business* —aprovechado por Middleton en *Women Beware Women* <sup>10</sup>— bien pudiera estar insinuado por el Caballero Negro al observar, en su primera entrada en escena, las maniobras del jesuita con el Peón de la Reina Blanca:

So, so,  
The business of the universal monarchy  
Goes forward well now.

(I.i. 243-45)

---

<sup>9</sup> Véase Thomas Middleton, *A Game at Chess*, ed. R. C. Bald, Cambridge, Cambridge University Press, 1929, p. 138. La fuente —el panfleto de Thomas Robinson *The Anatomie of the English Nunnerie at Lisbon*, de 1622— reza: «And his fellow-Iesuits... will cherish and nourish them [their daughters], euen in their owne bosomes». A este respecto véase también Dorothy, M. Farr, *Thomas Middleton and the Drama of Realism*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1973, p. 103.

<sup>10</sup> Véase Ricks. «Word Play», pp. 23941.

Tal vez Middleton también estuviera bromeando con «universal monarchy», que, al igual que «great work» u otras expresiones semejantes, era una de las maneras de aludir al supuesto plan español de dominación universal. De ser así, habna unido los temas de la lujuria y la conquista. Lo mismo puede decirse del posterior comentario que el Caballero Negro hace del jesuita en la misma escena: «Put a new daughter to him, / The great work stands» (I.i. 251-52). Esta vez el equívoco se basa en el sentido primario de *stand* y su significado sexual de «tener una erección»), lo que cuadra perfectamente tanto con el contexto como con el carácter de mujeriego incorregible con que es presentado el jesuita desde el primer momento. Además, dispuestos como estaban los actores a mofarse de España y de todo lo español, cabe suponer que aprovechaban el movimiento escénico y los recursos interpretativos para recalcar las implicaciones sexuales de éstos y otros comentarios <sup>11</sup>.

El bufonesco Obispo Gordo (*Fat Bishop*) también es presentado como un personaje lascivo y, una vez más, los juegos verbales de Middleton refuerzan esta imagen. Así, cuando se queja de no ser más que regente de un hospital, lo hace en los siguientes términos:

I grant I live at ease, for I am made  
 The master of the beds, the long-acre of beds,  
 But there's no marigolds that shuts and opens,  
 Flower-gentles, Venus-baths, apples of love.

(II.ii. 34-37)

Como puede apreciarse, los equívocos sexuales comienzan aquí con el doble sentido de *bed*, siguen con la insinuación sexual de «marigolds that shuts and opens», y concluyen con la enumeración de algunas flores de claras resonancias eróticas <sup>12</sup>. Y más adelante, en la escena de la *Taxa Poenitentiaria* de la Iglesia Católica, al mencionar el precio fijado para la absolución de la sodomía —seis peniques—, el Caballero Negro le dice al Obispo Gordo: «You should put that sum / Ever on the backside of your book, Bishop». Y éste le contesta: «There's few on's very forward, sir» (IV.iii. 108-10). Independientemente del doble sentido de «backside» y «forward» — que significaba «ardiente» y, seguramente, «rijoso» —, lo que hace posible el chiste sodomítico no estriba tanto en el sentido sexual de estas palabras cuanto en el efecto general de las dos frases tomadas conjuntamente.

De entre las palabras usadas por Middleton para hacer insinuaciones sexuales, ninguna es aprovechada tan concienzuda y sistemáticamente como

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, la carta del embajador español al Conde Duque de Olivares. reproducida en el apéndice a mi edición española de la obra, pp. 169-72.

<sup>12</sup> *Venus-baih* era la denominación isabelina de la cardencha (en inglés moderno, *wild teasel*), flor de cardo que se usa para cardar, y *apple of love*, que tiene equivalentes exactos en francés (*pommed'amour*) y en alemán (*Liebesapfel*), era el antiguo nombre del tomate. A Middleton parecen interesarle más las resonancias eróticas de estas palabras que su verdadero significado.

*game*. A la luz del juego de palabras peculiar de Middleton, particularmente el desplegado en sus dos tragedias, no sorprende que el autor agote la diversidad semántica del término y, en especial, su sentido sexual<sup>13</sup>. La primera de las ambigüedades se presenta en el diálogo entre el jesuita y el Caballero Negro, después que éste ha visto a aquél iniciar su prevista seducción del Peón de la Reina Blanca:

'Tis a good Pawn, sir;  
Sure she's the second Pawn of the White House,  
And to the opening of the game I hold her.

(I.i. 285-87)

Con «the opening of the *game*» el jesuita se refiere únicamente a las jugadas de ajedrez que piensa llevar a efecto para romper la fila de peones y dejar sin protección a las figuras principales del bando contrario. Así, pues, para él «the *game*» no es más que «el plan» o «la intriga que aplicará a sus jugadas. Sin embargo, en el contexto de la sátira, y particularmente en el de este primer acto en el que Middleton ha caracterizado al jesuita como un lascivo irreprimible, «the opening of the *game*» sugiere un sentido sexual concreto, tal vez reforzado por la interpretación de los comediantes, que no podía pasar inadvertido al público de la época —y seguiría habiendo insinuación sexual si el autor hubiera pensado en darle otro sentido a «the *game*», como se verá más adelante—. Como quiera que sea, la respuesta del Caballero Negro demuestra inequívocamente que las palabras del jesuita hay que entenderlas en su sentido sexual:

Ay, you  
Hold well for that, I know your play of old.  
If there were more Queen's Pawn you'd ply the game  
A great deal harder.

(I.i. 288-91)

Es muy posible que *game* se utilizara con intención sexual en el comentario que el Caballero Negro hace del Obispo Negro (*Black Bishop*), el cual «has yet no employment in the *game*» (II.ii. 77). Esta posibilidad, que a primera vista podna parecer poco convincente, cobra sentido si se observa la yuxtaposición de «*game*» con «employment»: el significado sexual de *employ* y *employment* lo utilizó Middleton eficazmente en *Women Beware Women* (concretamente en II.ii. 225-27, 235-37 y 332-34), como ha demostrado Christopher Ricks en su artículo sobre esta tragedia a que antes se hizo referencia<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Recuérdense sus significados principales: (1) juego, diversión o pasatiempo; (2) partida; (3) juego o placer sexual, prostitución; (4) «juego», en el sentido figurado de plan o intriga; (5) pieza de caza, presa. La tercera acepción es característica del inglés isabelino —«juego» y «jugar» aparecen también con este sentido en la literatura española de la época—. En el inglés actual el sentido sexual se ha limitado exclusivamente a «prostitución», especialmente en la expresión *on the game*.

<sup>14</sup> Ricks, «Word Play», pp. 241-42.

El reforzamiento del sentido sexual de *game* por la proximidad o yuxtaposición de otras palabras que encierran igualmente un significado sexual no es infrecuente en *A Game at Chess*. Así, *blood* refuerza *agame* en las palabras del Peón de la Reina Negra a propósito de la inminente realización de su intriga sexual: «My blood's game is the wages I have worked for» (IV.i. 149). También hay insinuación sexual en el reproche que el lujurioso Rey Negro hace al Obispo Gordo y al Caballero Negro: «Stand you now idle in the heat of game?» (IV.ii. 136). Aquí «game» está doblemente reforzado por «heat» y «idle» - que Middleton también aprovechó en *Women Beware Women* (III.ii. 131 y 139)<sup>15</sup>—. De modo semejante, y con el mismo sentido que *heat*, «pride»<sup>16</sup> refuerza a «game» unos versos más adelante cuando el Rey Negro exclama: «Oh, eagle pride! / Never was game more hopeful of our side» (IV.ii. 142-43). Middleton hace una variación de este recurso estilístico más adelante en la escena en que el jesuita se burla del Peón de la Reina Blanca por su intento supuestamente fallido de «encauzar» su *game* casándose con él:

Do you know me, nice iniquity, strict luxury,  
And holy whoredom, that would clap on marriage  
With all hot speed to solder up your game?

(V.ii. 60-62)<sup>17</sup>

El sentido sexual de *game* también está presente en *gamester*, que en el inglés de la época podía significar tanto «tahúr» como «persona lasciva». Recuerdese, por ejemplo, la arremetida del Caballero Negro contra el Peón de la Reina Blanca:

Had there been in that cabinet of niceness  
Half the virginity of the earth locked up  
And all swept at one cast by the dexterity  
Of a Jesuitical gamester, 't had not valued  
The least part of that general worth thou hast tainted.

(II.ii. 247-51)

Middleton combina aquí hábilmente la idea del juego, subrayada por el vocabulario específico («swept», «cast»), con la de la lujuria, reforzada a su vez por «niceness» (que tiene el sentido isabelino de «recato») y «virginity». La connotación sexual de *gamester* es sugerida más adelante, cuando el Peón de la

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>16</sup> Véase el *Oxford English Dictionary*, 11, que da: «As salt as wolves in pride» (*Othello*, III.iii.404).

<sup>17</sup> El *Oxford English Dictionary*, 4, y 4.b.. da, *parasolder* y *solder up*, respectivamente, los siguientes casos, entre otros: «Under pretence that they have southered sin wi` marriage» (W. Scott, *Heart of the Midlothian*, xlvii), y «She must therefore choose to be mine, for the sake of soldiennng up her reputation» (S. Richardson, *Clarissa*, IV.58).

Reina Negra reprende amablemente al jesuita y al Peón de la Reina Blanca por no gozar de los placeres de su unión: «*You modest pair / Of blushing gamesters*» (IV.i. 109-10)—y, además, la insinuación sexual presenta una sutil ironía con la elección de «*modest*» y «*blushing*»—.

Pero Middleton también aprovechó el sentido de *game* como «presa» o «pieza de caza», lo que le permitió recalcar su concepción de la partida de ajedrez como cacena. Anteriormente, al comentar el diálogo entre el jesuita y el Caballero Negro (I.i. 285-91), se puso de relieve que, en el contexto de la escena, a las palabras del jesuita («*the opening of the game*») les atribuía el Caballero Negro un sentido sexual. Sin embargo, «*the game*», aun sugiriendo el placer sexual que tanto atrae al jesuita, también puede referirse concretamente al Peón de la Reina Blanca, es decir la presa (sexual) que persigue el jesuita, por zafia y aun brutal que pueda parecernos la imagen —y, bien mirado, la respuesta del Caballero Negro no sólo no contradice esta posibilidad, sino que bien podría ser una confirmación de ella—. El sentido de *game* como «presa» es insinuado más tarde, cuando el Caballero Negro se ofrece a capturar un Peón Blanco: «*Sir, I could whip you up a Pawn immediately; I know where my game stands*» (III.i. 250-51). Podría decirse que el Caballero Negro se refiere al plan o a la intriga que ha preparado, pero también podría estar refiriéndose concretamente a la pieza que, concebida como presa, piensa cobrarse con su jugada. Este sentido particular aparece más adelante en el diálogo entre el jesuita y el Peón del Caballero Negro (*Black Knight's Pawn*), antes de que aquél intente por segunda vez ganarse al Peón de la Reina Blanca:

BLACK BISHOP'S PAWN Well, your business?  
 I have my game to follow.  
 BLACK KNIGHT'S PAWN I have a worm  
 Follows me so that I can follow no game. (IV.i. 18-20)

Sin embargo, cuando el jesuita ve a su víctima su reacción carece de ambigüedad y el sentido cinegético de *game* destaca inequívocamente: «*Yonder's my game, which, like a politic chess-master, / I must not seem to see*» (IV.i. 34-35).

En estas palabras se cifra el sentido material y concreto de *A Game at Chess*: no se trata tanto de una partida de ajedrez como de una partida de caza que entraña una violación territorial y sexual. Importa recordar a este respecto que el ajedrez era un juego exótico en la Inglaterra del siglo XVII y que sólo los cortesanos y unos cuantos privilegiados —entre ellos, Middleton— lo entendían y practicaban. Los mejores jugadores eran españoles o italianos y el ajedrez era considerado como un juego —incluso *el* juego— del clero católico<sup>18</sup>. Por lo tanto, el sentido alegórico de la obra, posibilitado en gran medida por el juego de

<sup>18</sup> Véase John Robert Moore, «The Contemporary Significance of Middleton's *Game at Chess*», *PMLA*, L. 1935, pp. 764-65.

ajedrez, no pudo ser concebido para la gran masa de espectadores que atestaban el *Globe*, sino sólo para los pocos que entendían el juego y que tal vez patrocinasen la composición y representación de la comedia. Para la gran mayoría *A Game at Chess* no pudo ser más que una sátira contra Gondomar (el Caballero Negro) en particular, y contra el supuesto plan hispano-católico de conquista del mundo en general, y puesto que la Casa Negra es presentada como un adversario corrompido y lujurioso, la *pieza* es también una sátira contra la violación sexual y territorial supuestamente planeada por el bando latino. Si volvemos ahora al papel desempeñado por el juego verbal de Middleton, veremos que, dejando aparte una serie de juegos de palabras deshilvanados, la insinuación y el equívoco están deliberadamente calculados y guardan estrecha relación con la intención y el significado de la obra. La utilización de palabras-clave de doble sentido, emprendida antes por el autor en sus dos tragedias, da aquí un paso importante, sobre todo teniendo en cuenta el hábil juego verbal con *game*. Por lo tanto, los juegos de palabras desplegados contribuyen a ofrecer una concepción cinegética de la obra, y permiten, pues, una sátira más concreta y directa y una condena moral del adversario más palpable de lo que sería posible en una alegoría meramente abstracta. *A Game at Chess*, sin dejar de ser alegoría para los pocos que estaban en condiciones de entenderla, fue para todos una metáfora eficaz y transparente, y la eficacia y transparencia de la metáfora no hubieran sido posibles sin el concurso de la insinuación y el equívoco<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Quisiera dar las gracias al profesor Harper por haber tenido la amabilidad de leer el artículo y haber ofrecido sus comentarios.