

10  
203

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



EL BUFON EN KING LEAR:

UN ASPECTO COMICO EN UN CASO TRAGICO



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN LETRAS INGLESAS

P R E S E N T A:

RAFAEL IBARRA CONTRERAS

MEXICO, D. F.

AGOSTO 1993.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

Introducción .....	1
CAPITULO I.- Tragedia y comedia .....	4
a) Definición y origen de la comedia (Características).....	11
b) La mezcla de lo cómico con lo trágico.....	13
CAPITULO II.- El bufón como tradición literaria.....	21
CAPITULO III.- La función que desempeña el Bufón en King Lear .....	47
CAPITULO IV.- Apuntes Críticos sobre King Lear.....	86
Conclusiones.....	98
Bibliografía .....	103

## INTRODUCCION

La intención de este trabajo consistirá en demostrar la gran importancia que tiene una figura cómica insertada en un caso trágico. La obra que será considerada y analizada para tal propósito es King Lear de William Shakespeare, y la figura, el Bufón que aparece en la misma.

El punto de partida, en el capítulo I, será la referencia necesaria a los modelos clásicos artísticos que generaron la manifestación literaria en su género dramático, en especial la comedia y la tragedia. Se enunciarán algunos comentarios sobre el origen y propósitos de ambos, y también aquellos, necesariamente inevitables, expresados por la reconocida autoridad de Aristóteles respecto a los elementos y criterios seguidos para la composición de obras teatrales. Se ilustrarán, las coincidencias del empleo del humor entre dramas clásicos y shakespeareanos. Se anotará de manera breve la evolución que ha caracterizado la expresión teatral que, no obstante sus cambios de tipo estructural teórico y práctico en la época isabelina, no descuida el elemento cómico. Posteriormente, se considerarán la mezcla de los elementos y sus puntos coincidentes. Se intentará resaltar que el personaje tomado en cuenta, el Bufón del rey Lear, representa un magnífico ejemplo de la invariable vigencia del humor en la creación artística trágica del dramaturgo inglés.

El capítulo II apuntará los aspectos históricos, sociales, políticos y religiosos del posible origen de la figura que nos ocupa, tomando en cuenta diferentes puntos geográficos en los que ha aparecido dicho personaje. Se discutirá la problemática de la variedad de sus nombres y significados, los tipos de bufones, incluyendo figuras femeninas que han desempeñado dicho oficio u ocupación. Se enumerarán algunos objetivos y funciones de este tipo de personas tanto a nivel social como artístico entre los que se destaca tanto su relación con personajes de la vida política e intelectual, como el aspecto estructural en términos literarios conocido como "comic relief" o pausa cómica. Se señalarán, de manera comparativa, algunas obras de escritores antiguos y modernos que se han ocupado de dar un lugar digno al elemento propio, aunque no exclusivo del bufón en términos generales: la comicidad en un contexto solemne o trágico. Lo anterior se hará basándonos en el carácter testimonial escrito, pues existe una gran aportación literaria para comprobar la preocupación por escribir sobre el tema. Se intentará, de modo esquemático, describir el ambiente que privaba en la época del bardo de Stratford-upon-Avon, sobre el aspecto cómico y la vida que llevaba el bufón en términos sociales reales.

En el capítulo III, como punto central, se indicará lo que a nuestro juicio es muy importante considerar: que la función del Bufón en King Lear, tanto en estructura como en

contenido es fundamental. Se considerará la importancia de su lenguaje y su significado estructural dentro de la obra por medio de una comparación paralela con otros personajes de King Lear. Analizaremos sus entradas y salidas, sus discursos, su filosofía y su efecto.

Finalmente, en el cuarto y último capítulo se anotarán las posibles fuentes inspiradoras del King Lear de Shakespeare consideradas por la crítica y se destacarán los elementos propios del genio shakespeariano puestos en juego para la composición de la obra. También se ofrecerá una recopilación de opiniones y comentarios de varios críticos del arte dramático y literarios respecto a King Lear - desde la primera puesta en escena hasta 1938, fecha en que se reincorporó la figura del Bufón en una alteración al texto de Shakespeare- en algunos puntos particulares, como las alteraciones al texto shakespeariano, que expresan una obvia e interesante referencia al personaje que nos ocupa. Enfocaremos tales comentarios para hacer hincapié en el interesante debate de la crítica sobre los conceptos decoro y justicia poética que se esgrimen en contra de Shakespeare por haber incluido un aspecto cómico en un caso trágico y su resultado.

---

---

TRAGEDIA Y COMEDIA

---

---

## I

William Shakespeare ha sido uno de los más importantes continuadores de la tradición dramática en sus dos grandes géneros: tragedia y comedia. Las obras de este dramaturgo inglés —a pesar de las críticas y de no pocas alteraciones a algunas de las mismas— pueden considerarse como una sólida permanencia en el campo teatral, que continuará viva en tanto que el hombre se ocupe de manifestar artísticamente la "imitación" de sus semejantes —desde los superiores hasta los inferiores. Podría decirse que si el drama tuvo su desarrollo en Grecia, en Inglaterra, si consideramos las obras del poeta y dramaturgo inglés, el drama alcanza un notable punto de madurez. Y ya que sus romances se ocuparon de los géneros de tragedia y comedia, se hacen necesarias algunas notas sobre el origen y las definiciones de estos géneros de drama clásicos que asentaron las bases para las generaciones posteriores.

Sabido es, de todo aquel interesado en materia dramática, que la tragedia era un rito en honor del dios Dionisos y que esta expresión religiosa primero, artística después, era realizada en las celebraciones al dios mencionado. Sus orígenes se relacionan con el ritual primitivo, que incluía numerosos elementos de vegetación, para asegurar la renovación de las fuentes naturales de la alimentación de la comunidad que los representaba. Estas

manifestaciones podían realizarse alrededor de tumbas o monumentos funerarios, al igual que los ritos totémicos y de iniciación importantes para la vida social y económica de la sociedad. Su tema fue el conflicto entre el héroe (mitológico, ancestral, semihistórico) y un antagonista, que culminaba en la muerte del primero y en su resurrección. Con esto se establecía un paralelo entre el ciclo de la muerte y el resurgimiento en la naturaleza. Los dramas de la pasión, representados en Egipto y Siria, en torno a los personajes mitológicos Osiris, Attis y Adonis, son las primeras tragedias religiosas que nos son conocidas. En Europa la tragedia se desarrolló primero en Grecia, principalmente como derivación del dios de la naturaleza Dionisos. Algunos han tomado como primer antecedente el ditirambo, o danza saltada que representaba acontecimientos de la vida de este dios, además de ser uno de los ritos funerarios en honor de los héroes de las tribus y de los ritos totémicos, cumpliéndose así el propósito religioso. Para los griegos del llamado siglo de oro, en la época del emperador Pericles, la palabra tragedia (trag oidia) significaba «canción del macho cabrío» que, desde luego, tenía una íntima relación con el ritual totémico: el sacrificio de un macho cabrío en honor del dios de la naturaleza, Dionisos. De acuerdo con Aristóteles, este género dramático tiene sus orígenes en los dramas de sátiros en que los personajes híbridos, mitad hombres y mitad machos cabríos, hacían las veces de actores para representar las andanzas de Dionisos.



Tal término se aplicaba a todas las obras dramáticas de seriedad elevada, cuyo final podía o no ser feliz. En palabras del Estagirita, tenemos que:

...tragedy is a representation of an action, which is serious, complete in itself, and of a certain limited length 1.

Se sabe, también, que durante los festejos sobre la vida y muerte de héroes, los dramaturgos griegos seguían una costumbre que más tarde se convertiría en tradición, más artística que religiosa: la idea de una trilogía de obras trágicas seguidas de una obra satírica, que por lo general trataba de asuntos semirrománticos y grotescos que involucraba númenes y héroes. Por lo tanto, después de que el público asistente a aquellos dramas había experimentado sentimientos de terror y piedad, disfrutaba de una relajación cómica con el cuarto. De este modo se lograba una especie de equilibrio emocional.

En cuanto a las partes estructurales de la tragedia, el Estagirita distingue seis, a saber: a) el argumento o trama; b) los caracteres éticos; c) el recitado o dicción; d) las ideas; e) el espectáculo y f) el canto. Aparte, por supuesto, de un actor, en un principio, dos o más ulteriormente, y del coro 2.

1. Gerald F. Else, Aristotle's Poetics: The Argument, p. 221.  
2. - Cfr. Poetics en Aristotle's Poetics: The Argument, cap. VI.

Los participantes en las manifestaciones teatrales tenían a su cargo representar a héroes trágicos, eran mimos o actores y su número, en el escenario, era originalmente uno; después Esquilo lo aumentó a dos y Sófocles a tres. En cuanto a las funciones de los héroes trágicos, se pueden resumir de la siguiente manera: deben asumir el papel de héroes, reyes o príncipes, deben ser mejor que nosotros, es decir, de condición notable; además deben ser buenos, apropiados y constantes en cuanto a la investidura social de sus representados 3. No obstante, cabe mencionar que al héroe trágico se lo define como "un hombre que no sobresale por bueno y por justo; sin embargo no es el vicio o la depravación lo que provoca su infortunio, sino algún error o alguna fragilidad"4. En resumen, la tragedia debe tratar los puntos arriba mencionados con un gran apego, el mayor posible, a la "imitación" de los varios personajes (héroes, dioses, príncipes, reyes, etc.). Para las indicaciones restantes, elementos gramaticales y figuras retóricas - conjunción, sílaba, articulación, frase, metáfora, caso, etc.- siempre se sugerirá remitirse a la obra del filósofo griego. Lo anterior es cuanto a la historia documental que legó el Estagirita. En relación con los personajes dramáticos shakespearianos, existen algunas diferencias con los personajes de las obras clásicas.

3.- Cfr., Ibid., caps. VI y XV.

4.- Vernon Hall, Breve Historia de la Crítica Literaria, p. 24.

De acuerdo con las obras particularmente shakespeareanas, definidas por los críticos como tragedias, se compartían los lineamientos básicos de la Grecia clásica en cuanto a la estructura de un principio, una parte media y un final - los actores desempeñaban papeles sobre algunos aspectos de la vida de personajes nobles históricos, príncipes y reyes como, por ejemplo, Hamlet, Othello, Macbeth, King Lear y, en consecuencia, se abandonaban totalmente las representaciones de héroes mitológicos y númenes que eran comunes entre griegos y latinos. Samuel Johnson apunta sobre este aspecto en particular que

Shakespeare has no heroes; his scenes are occupied only by men, who act and speak as the reader thinks that he should himself have spoken or acted on the same occasion. Even where the agency is supernatural, the dialogue is level with life 5.

Los coros, por su parte, proporcionaban a la tragedia no sólo una actitud reflexiva y un contenido filosófico, sino un alcance muy amplio, pues su participación recordaba el pasado que había originado la acción representada; podría considerarse también como un medio para mantener la atención de los espectadores y como una voz constante que anuncia una desgracia posible o inevitable, además de dar un sabio consejo y controlar las pasiones de los héroes trágicos.

5.- Samuel Johnson, "The Preface to Shakespeare" en The Oxford Anthology of English Literature, vol. I, pp. 2108-2109.

Existen, también, las partes relacionadas con los sucesos emocionales de los personajes principales, la peripecia, que es el cambio de un estado de las cosas dentro de la obra, en la secuencia probable o necesaria de los acontecimientos; la anagnórisis o descubrimiento que es, como la palabra lo indica, un cambio de la ignorancia al conocimiento dentro de los personajes; el pathos, que es lo que representa los paroxismos del dolor, el asesinato, la muerte.

De modo esquemático podemos apreciar los caminos intrincados por los que ha pasado este tipo de drama de acuerdo con las observaciones de Clifford Leech:

... 'tragedy' was simply a story which ended unhappily... And then in the Renaissance we wanted to imitate the dreadfulness and authority of Seneca. It was no so easy to do so for his heroes were remote and their fates belonged to a pre-Christian mode of thinking. When Thomas Sackville and Thomas Norton wrote Gorboduc, which used to be called 'the first English tragedy' in 1561, it was much more a political morality ... than a tragedy. ... It should be noted how rare is the word tragedy on title pages in the late Elizabethan and Jacobean years 6. [...] Tragedy is today a concept that we deduced from the contemplation of a heap of tragedies. For the Greeks and the men of Renaissance, it was something different 7.

Finalmente, en cuanto a la intención del poeta trágico, se ha discutido ya por varios siglos si se trata de producir el famoso efecto catártico (o de purga, dicen algunos). A este respecto se hace necesario citar algunos comentarios

6.- C. Leech, Tragedy, p. 16.

7.- Ibid., p. 24.

por parte de dos criticos. Frank Lucas, en su *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics*, se plantea tres preguntas y después se contesta:

Men have written to please; they have written to impress; they have written because they must; but to purge? Calm of mind may be the mood that often follows reading or seeing *Oedipus* or *Othello*...

Ahora bien,

...the theory of the Catharsis, without being an adequate account of the moral of its effect; largely because Aristotle is answering Plato, but partly also because Aristotle himself... suffers from the excessive preoccupation of all ancient criticism with morality 8.

Entonces,

...Why do men trouble to write and act and watch plays which even if they do not end in unhappiness are full of agony and disaster? Why do we try to make seem as real as possible things that if real would be unbearable? If we asked the dramatists in Elysium, ...- their answers, we may be sure, would widely disagree 9.

Su respuesta es:

...The function of Tragedy is simply and solely to give a certain sort of pleasure, to satisfy certain ways of love both of beauty and of truth, of truth to life and about it 10.

Por su parte Clifford Leech apunta en su obra *Tragedy* que:

The ultimate effect of tragedy is to sharpen our feeling of responsibility, to make us more fully aware that we have erred as the tragic figures have erred... We have experienced catharsis only to reject it. We dare not accept a scapegoat in our conscious minds, we dare not claim that tragedy purges us 11.

8.- Frank Lucas, *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics* p. 28.

9.- *Ibid.*, pp. 34-35.

10.- *Ibid.*, p. 51.

11.- C. Leech, *C. Op. cit.*, pp. 54-55.

Y así podemos seguir citando ejemplos de varios críticos más, que nos indican coincidencias en algunos puntos y diferencias en otros. La materia no es fácil y sacando una conclusión al respecto podría decirse que el efecto de una tragedia depende de las sensibilidades y rasgos culturales de los críticos que los mencionen, llámese purga, catarsis, purificación, etc. Tal efecto, en la producción dramática shakespeariana, ha sido un hecho comprobado durante centurias.

a) Definición y origen de la comedia. Características

Por su parte, la comedia tiene sus antecedentes en la ocasión de festejar a los vencedores de los juegos deportivos de una manera ruidosamente alegre. Literalmente comedia (Koomos) significa regocijo popular, y en sus inicios los cantos fálicos son su parte fundamental para la celebración. Por tanto, comedia es el canto del Koomos, es decir, del pueblo. Su característica es el sentido de burla para vituperar dioses y héroes y solazar a la concurrencia. Sus temas son, principalmente, la crítica a los males públicos en sus diferentes ordenes (político, social y religioso) y su función era clara: representar las cosas ridículas más no las oprobiosas. Sus partes normalmente eran: un prólogo introductorio, en que se declaraba el intento de la obra en voz del poeta mismo; la entrada del coro -con las diferentes variantes en cuanto a entradas y salidas que dependían del criterio del poeta; la discusión o

contraste, en que se debaten las ideas en favor o en contra del tema tratado. Los comentarios de Aristóteles a este respecto son pobres, pues la mayor parte de sus notas se perdieron. Según el peripatético maestro griego, a la comedia se la define en cuanto a su propósito: "...[comedy] tends naturally to imitate men worse... than the average"<sup>12</sup>. "... Namely, the laughable is some mistake or piece of ugliness which is not painful or destructive to life..."<sup>13</sup>. Sin embargo, valga decir que junto con la tragedia, la comedia, en tanto drama, compartía una gran similitud en cuanto a estructura -actores, coros, ritmo, música, etc.- y que, como lo señala Lucas en su obra (citada arriba), "Comedy performs the same service for less polite emotions"<sup>14</sup>. Así, se ridiculizaba a númenes, héroes y hombres. Como ejemplo, tenemos al sabio Sócrates convertido en sofista al intentar educar a un hombre, Estrepsiades, ahogado por las deudas. El filósofo invita al deudor a pasar y meditar en su casa, sobre su misma cama, que está llena de pulgas:

Socrates.- Hello there, are you pondering?  
 Strepsiades.- Eh! what? I? Yes, to be sure.  
 Socrates.- And what have your ponderings come to?  
 Strepsiades.- Whether these bugs will leave a bit of me.  
 Socrates.- Consume you, wretch!  
 Strepsiades.- Faith, I'm consumed already<sup>15</sup>.

12.- G. Else, Op. Cit., p. 83.

13.- Ibid., p. 183.

14.- F. Lucas, Op. cit., p. 25.

15.- Aristophanes, "The Clouds" en Five Comedies, p. 180.

En esta parte de la obra se puede apreciar claramente la acre referencia al filósofo más conocido de su tiempo (y, del nuestro, por supuesto), poniendo en evidencia la forma burlesca dominante en la época clásica. En cuanto a la comedia shakespeariana, y sin meternos en detalles, lo que se denuncia de manera satírica son los vicios de la sociedad inglesa, la hipocresía, la mentira, el egoísmo, la vanidad, etc., en sus principales exponentes, *As You Like It*, *Twelfth Night*, *The Merry Wives of Windsor*, entre otras.

#### b) La mezcla de lo cómico con lo trágico

Para el objetivo de este trabajo y después de haber considerado algunos puntos de los dos grandes géneros, es menester señalar algunos puntos coincidentes entre ellos.

En primer lugar, ateniéndonos a las observaciones de Aristóteles, ambos se originaron espontáneamente de las ideas religiosas. La tragedia fue expresada por los entonadores del ditirambo, y la comedia por los poetas cómicos que entonaban cantos fálicos. A partir de tal estado, ambos festejos compartieron el mismo escenario en el orden ya mencionado 16. En segundo lugar, en que ambos son reproducciones por imitación de la acción de los hombres empleando ritmo, melodía y métrica. En tercer lugar, ambos poseían, desde su origen, un lenguaje lúdico -aunque resulta obvia la separación paulatina, pues la tragedia en su desarrollo desechó el tono satírico para obtener otro más

16.- Dfr. G. Else, Op. Cit., cap. IV.



serio o formal 17. En cuarto lugar, y que a primera vista parece carecer de importancia, aparece el elemento llamado "pausa cómica" o "cómico relief", que es el elemento cómico, por antonomasia, que se distingue por ser "inesperado" según algunos, "de mal gusto" dirían otros, pero que sin embargo ha estado presente desde la época clásica griega y que no desaparece en la era Isabelina. Hasta aquí, resulta obvio que la pausa cómica es un elemento propio de la tragedia, pues en la comedia casi todas las obras están llenas de humorismo. Así, tenemos que,

...la llamada "pausa cómica", [es] la introducción de intermedios triviales o humorísticos a la mitad de una acción seria, ominosa y trágica. El término "pausa cómica" indica el supuesto propósito de esa práctica: dar al auditorio un respiro de la tensión demasiado emotiva, dejarlo divertirse al mismo tiempo que "siente lástima y temor". Aquí también la crítica tradicional descansa, con demasiada confianza, a mi parecer, en las observaciones de Aristóteles, que -después de todo- no eran la concepción de un dramaturgo, sino las reflexiones de un hombre con inclinación científica e interesado en la psicología 18.

Los mensajeros en la Antígona de Sófocles constituyen un ejemplo concreto de la mezcla de tragedia y comedia de la época clásica griega. En la parte central de este drama, tenemos que de los dos hermanos que se dieron muerte, Eteocles y Polínice, el primero es enterrado con todos los honores del rito, mientras que el segundo es abandonado a los vientos para ser presa de buitres y perros. Por otro

17.- Idem.

18.- Susanne Langer, Sentimiento y forma, p. 337.

lado, las hermanas de los muertos, Antígona e Isemene, dialogan sobre tal situación, que fuera ordenada por Creón, tirano de Tebas. Isemene se niega a la invitación que hace su hermana respecto a enterrar el cuerpo del insepulto, por temor al castigo del tirano. Antígona se resuelve a sepultar a su hermano, es sorprendida, encarcelada y se ahorca. Hemón, hijo de Creón y novio de la fiel hermana, al saber de la muerte de ésta, se quita la vida y la madre de éste se quita la propia ante tal espectáculo. El primer mensajero es quien da la razón sobre la muerte de Hemón a la madre de éste y se expresa de Antígona como "la novia del infierno" por el hecho de que estaba pronta a morir; y como Hemón se quitó la vida en la misma celda de su amada, el mensajero la llama "una cámara nupcial sin sepultura" y que "muertos están los dos. Ese fue su connubio siquiera allá en el Hades" 19. El otro mensajero es quien da cuenta a Creón sobre la muerte de su esposa en los siguientes términos:

Mensajero: La madre de este muerto, tu mujer, en todo madre,  
ha muerto, por obra de sus heridas recién  
hechas 20.

¿Ingenio, humor negro o patibulario? Puede juzgarse como se quiera, aunque parece difícil que se la pueda definir de alguna otra manera. Al ver estas escenas, podemos estar de acuerdo con que, "A shifting flash of comedy across the pain

19.- Sófocles, Antígona, p. 206.

20.- Ibid., p. 207.

of the purely tragic both increases the tension and suggests, vaguely, a resolution and a purification" 21. Es claro que la calidad de la escritura de Sófocles por medio del habla de los mensajeros en esta parte de la tragedia se desvía un poco de la finalidad de crear un sentimiento de pena, simpatía o ternura. Sin embargo,

...el lado ceremonioso de la vida social encierra lo cómico en estado latente, esperando la ocasión para salir a luz. Podría decirse que las ceremonias son al cuerpo social lo que el vestido es al cuerpo individual... 22.

Es tan magistral el manejo en el modo de escribir estas escenas que se requiere de una lectura -si el caso es leer- cuidadosa o de una concentración afinada en la secuencia de la obra -si hablamos de presenciar el drama en el escenario- para poder distinguir esas pequeñas gotas de humor. Hasta aquí, parecen claras dos cosas: que la mezcla del elemento humorístico en un tema trágico data, por lo menos, de la era de Pericles y que, entonces, no era una novedad en cuanto a la práctica dramática de la tragedia shakespeariana.

Los intermedios humorísticos en la tragedia son sólo momentos en que el espíritu cómico llega al punto de hilaridad. Tales momentos pueden surgir de toda clase de exigencias poéticas; el famoso Portero borracho de "Macbeth" ofrece un macabro contraste con la situación tras la puerta que golpea, y es obvio que se le introduce para aumentar más que para aliviar la tensa reserva del asesinato. Pero el factor más importante de estos famosos toques de "pausa cómica" es que siempre ocurren en obras que tienen una vena de comedia, aunque se la conserve en su mayor parte

21.- Wilson Knight, "King Lear and the Comedy of the Grotesque" en *The Wheel of Fire*, p. 160.

22.- Henry Bergson, *La risa*, p. 46.

por debajo del nivel de la risa. Esta vena puede ser explotada para efectos especiales, aun durante toda una escena, para retardar y controlar la acción, o para hacerla más notable por la reflexión grotesca 23.

En consecuencia, la inclusión de personajes cómicos que tenían una parte pequeña en la obra, en la tragedia, constituía un elemento si no esencial para la estructura de la obra, si nada despreciable para los grandes dramaturgos clásicos y, naturalmente, para el genio de Stratford-upon-Avon. En este aspecto, cabe destacar que los personajes empleados por los poetas trágicos para esta parte no pertenecían a la nobleza - cuando menos en este caso -, aspecto que es manejado de la misma manera por el autor de King Lear cuando incluye figuras cómicas en sus tragedias. Es claro que el efecto de esta mezcla, en apariencia extraña, sea de naturaleza grotesca, pues ofrece imágenes que producen un sentimiento de rechazo, de incomodidad, de algo risible por su incongruencia, y al que se le ha designado con el nombre de 'pausa cómica'. Este efecto lo podemos apreciar en varias escenas de King Lear, en las que, no obstante su seriedad predominante, se estimula al auditorio a momentos de risa cuando aparece el Bufón, y no sin ningún objetivo, pues

...The interpolation of comic scenes immediately before or after moments of extreme tragic tension has been described, with unconscious critical irony, as "comic relief"... It is in fact an occasion both for the physical release of tension in laughter -the startled gasp as the knocking thunders on

23.- G. Langer, Op. cit., p. 337.

the gate of Dunsinane- and a counter - heightening of tragic tension, in preparation for the next turn of the screw 24.

Para Aristóteles, el uso de la 'pausa cómica' "era una concesión a la debilidad humana... 25", y su empleo en la tragedia representa una especie de preparación para hacer más aguda o dolorosa la posición del protagonista.

¡Desinteresaos ahora, presenciad la vida como espectadores: muchos dramas se convertirán en comedias. ¡Cuántas veces se ha hecho observar que muchos efectos cómicos son intraducibles de un idioma a otro, porque son relativos a las costumbres y a las ideas de una sociedad particular? Por no haber comprendido la importancia de ese doble hecho se ha visto en lo cómico una simple curiosidad en la que el espíritu se divierte, y la risa misma se ha considerado como un fenómeno extraño, aislado, sin relación con el resto de la actividad humana! 26.

Es pertinente aclarar que esta cita de Bergson apunta la dificultad de un término, en un idioma particular, para mover a risa en otro idioma diferente al original.

Entre otros méritos que se pueden mencionar del genio de Shakespeare, está el arduo empeño y gran elaboración del lenguaje expresado por cada uno de sus personajes - si tomamos en cuenta el hecho de que la lengua en que escribió sus obras, el inglés, estaba ganando un lugar sólido en el mundo de las letras, pues no olvidemos que el latín- como el griego lo fue en su tiempo - era un obstáculo para que se considerara alguna obra como digna de aprecio por los

24.- Moelwin Merchant, Comedy, pp. 16-17.

25.- S. Langer, Op. cit., p. 337.

26.- H. Bergson, Op. Cit., p. 17.

diletantes y porque, en nuestros días lo vemos, ha permanecido vivo el conjunto de obras escritas por el bardo inglés. Además de que, como lo apunta Samuel Johnson

"...tragedy and comedy, compositions intended to promote different ends by contrary means and considered as so little allied that I do not recollect among the Greeks and Romans a single writer who attempted both" 27.

Entre las grandes obras que escribiera el autor de King Lear se puede distinguir la mezcla de elementos cómicos en sus tragedias. Estos elementos humorísticos se aprecian en los personajes de las principales tragedias shakespearianas: la pareja de enterradores o clowns (y Yorick, bufón del rey Hamlet, aunque su "aparición" es sólo referencial) en Hamlet; Falstaf en Henry IV, aunque esta obra está clasificada como drama histórico; el clown en Othello, el Portero, en Macbeth, y el Fool en King Lear.

Entre los varios personajes que Shakespeare emplea en sus dramas, existe uno muy importante que, aunque su presencia no es muy constante, merece una mención especial: el bufón. Estamos familiarizados con los varios bufones que aparecen en comedias -como Feste en The Twelfth Night; Touchstone en As you like it; y, por supuesto, el Bufón en King Lear. Este último personaje es de una gran importancia a lo largo de King Lear en varios niveles. Ahora bien, si tomamos en cuenta lo que dio origen al drama, el objetivo imitar a la naturaleza y en su parte estructural,

27.- S. Johnson, Op. Cit., p.2109.

veamos que no es inapropiada la mezcla de algunos de sus componentes, particularmente el elemento cómico en el drama trágico. Ya que el objetivo de este trabajo está enfocado a destacar este punto en la obra de William Shakespeare, King Lear, se tomará al bufón de esta obra como el elemento cómico insertado en una obra trágica. A continuación presentamos algunas semblanzas históricas que corresponden a la aparición social y literaria del bufón.

---

EL "BUFON" COMO TRADICION LITERARIA

---

## II

El estudioso de las letras podría calificar de inaceptable la figura del bufón como tradición literaria, por considerarla únicamente apropiada para temas de corte cómico más que para cualquier otro. Sin embargo, como ya se apuntó en el capítulo anterior, esta última idea no está fuera de lugar, pues existen algunas obras literarias en que la figura central es un bufón o varios, u otras figuras cómicas muy semejantes. Por ejemplo, la obra *Das Narrenschiff*, de Sebastian Brant, es un poema en el que se reúnen más de 100 bufones en un barco con destino a Narragonia, al que consideran su paraíso. El mensaje de tal obra encierra una fuerte y ácida sátira contra la Pre-reforma de la Iglesia Católica Romana. Esta obra fue traducida al inglés y francés a principios del siglo XVI; el poema de Thomas Murner, *Narrenbeschwörung* o "The exorcism of Fools" y, por supuesto, el clásico *Elogio a la locura* de Erasmo de Rotterdam. Como obra de más actualidad, existe *Ship of Fools*, de Katherine Ann Porter, entre varias más. Además de los elementos cómicos que aparecen en el género tragedia -los clásicos mencionados en el capítulo I-, existe la rica aportación de los escritores ingleses que incluyen un bufón, un clown, etc., en sus obras, como Christopher Marlowe en "Fausto", Ben Jonson en "Everyman", en la "Arcadia" de Sidney y, por supuesto, en varias obras de)



bardo de Stratford-upon-Avon, Shakespeare, que ha sido, quizás, quien se ocupó de incluir más aspectos cómicos en casos trágicos. En esta parte es muy pertinente plantearse el posible origen de personajes tan singulares, que han ocupado algunas modestas líneas en obras tan conocidas y grandiosas, incluyendo las acres anotaciones en párrafos completos de reseñas críticas. Así, referiremos algunas notas sobre el origen y desarrollo de este personaje, que abarcarán desde referencias egipcias, hasta la época Isabelina, aunque en esta última etapa se harán algunas consideraciones con más detalle. Para introducirnos en materia, examinaremos el problema de definir el significado de los diferentes términos con que se ha designado a este personaje dentro de varias culturas en las que ha aparecido, enfocando nuestra atención al uso de términos en inglés y en español especialmente, por ser los idiomas que más atañen a este trabajo. Observaremos, pues, algunos antecedentes etimológicos generales del término "bufón" y sus varios nombres o sinónimos; se enumerarán las definiciones que señalan algunos diccionarios, por ejemplo:

gelotopoios. - Bufón, adj. que hace reír: moron. - s. locura, insensatez 28.

Stultus -am. -um. adj. (with compar. and superl.) (connected with stolidus), foolish, silly, fatuous. Lit., of persons: redere... M. as subst., a simpleton, a fool...: Fatui(tas) -âtis, f. (fatuus) - foolishness, silliness. Nanus. - a dwarf 29.

28.- Florencio Sebastian, Diccionario Griego Español, pp. 294 y 922.

29.- M.A. Simpson, Cassell's New Latin Dictionary, p. 574.

**Bufo.**- Sílabla inicial con el sonido \*b...f\*  
1 buffa Burla, bufonada.

**Bufo.**- (palabra de sonido expresivo, relacionada con befa.  
1. cómico y grotesco; tal que inspira risa y desprecio.  
Se aplica a las personas que hacen reír poniéndose en  
ridículo a sí mismas o mostrando cosas ridículas.

**Bufón.**- Persona que vivía en un palacio, dedicada a hacer  
reír a los reyes, señores, cortesanos, etc. con sus  
chocarrerías o agudezas. (Ver Albardán, (persona que  
hace reír con chocarrerías) clown, escurra, (bufón),  
gentilhombre de placer, Histrión, mimo, payaso, tonto,  
Gracioso. Persona que trata de divertir a otras por  
servilismo.

Españolización no incluida en el D.R.A.E., de la palabra  
inglesa » clown «... usada corrientemente con el significado  
de payaso 30.

**Bufo**, adj. grotesco, gracioso, del it. buffo, cómico, que  
hace reír, voz de creación expresiva.  
Deriv. Bufón, tomado del italiano, buffone, aumentativo  
del anterior; en italiano ya se halla en Giovanni  
Villani (primera mitad del siglo XIV) y aparece en  
bajo latín en las disposiciones de un sínodo de  
Salzburgo del a. 1310, que seguramente hacen referencia  
al uso italiano 31.

**Payaso.** Del it. «pagliaccio», saco de paja, a  
través del francés «paillasse». Artista de circo o  
artista ambulante, que hace reír con sus trajes, gestos  
y dichos extravagantes. Se aplica a un hombre que se  
porta con poca seriedad e inspira algo de desprecio 32.

30.- María Moliner, Diccionario del uso del Español, p.  
426.

31.- Juan Corominas. Diccionario Crítico Etimológico  
Castellano e Hispánico, p. 689.

32.- M. Moliner, Op. Cit., p. 473.

Buffoon, a jester. (F.) Holland speaks of 'buffoons, pleasants, and gesters'; tr. of Plutarch, p 487. Pronounced búffon, Ben Jonson, Every Man, ii. 3.8. - F. bouffon, which Cotgrave explains as 'a buffoon, jester, sycophant'; equiv. to Ital. bufar, a trick, jest; which is connected with Ital. buffare, to joke, jest; orig. to puff out the cheeks, in allusion to the grimacing of jesters, which was a principal part of their business. Of imitative origin. See buffer 33.

Buffer A foolish fellow. The ME. buffer means a "stutterer" -OF. bufer, to puff out the cheeks. BUFFOON. the word is, no doubt, partly imitative; to represent indistinctive talk. Buffer is lit. a striker: from ME. buffen, to strike 34.

Clown.- a clumsy lout, rustic buffoon. (Scand.) 'This lowtish clown;' Sidney's Arcadia, bk. i. 'to brag upon his brag his pipe the clowne begoon; 'Turberville, Agaynst the ielous Heads, st. 6. Not found much earlier 35.

Fool.- a silly person, jester. OF. fol, a fool.- Lat. follis, em, acc. of folis, a pair of bellows, wind bag; pl. folles, puffed cheeks; whence the term was easily transferred to a jester, as in late L. 36.

Jest In Shak. The Temp., iv. 241. Orig. a story, tale. ME. geste a story, a form of composition in which tales were recited. 'Lat see wher (whether thou canst tellen aught in geste; Chaucer, C T. 13861 (B 212). I cannot geste = I cannot tell; tales like a gestour, or professed tale-teller 37.

Parasite, one who frequents another's table, a hanger on (F.L. Gk.) In Shak. Rich II, ii. 2.70. -Gk. para, beside, and sitos, wheat, flour, bread, food of unknown origin 38.

Pariah, an outcast, a man of a low caste, performing the menial services; one of his duties is to beat the village drum 39.

33.- Walter W. Skeat, Etymological Dictionary of The English Language, pp. 77-78.

34.- Ibid., p. 77.

35.- Ibid., p. 116.

36.- Ibid., p. 20.

37.- Ibid., p. 314.

38.- Ibid., p. 429.

39.- Ibid., p. 430.

Dwarf. - a small deformed man. (E.)... 40.

Sycophant, a servile flatterer 41.

La impresión que se tiene al ver este grupo de palabras parece conducir a una Babel de carácter gregario, pues si los términos difieren dentro de un mismo idioma, resulta muy difícil que pueda haber acuerdo entre dos o más países para dar el valor exacto al término que se quiera definir. Sin embargo, la razón de incluir palabras que en apariencia no tienen relación con el bufón, se debe a que tales términos se otorgaban en función del oficio que desempeñaba la figura de la que nos ocupamos, aunque el uso popular del término no hacía ninguna distinción al aplicarlas con propiedad, es decir, no expresan la actividad preponderante de manera clara y, por tanto, la confusión es frecuente y las acepciones asociadas con él constituyen un uso anómalo aceptado. Con lo mencionado en las definiciones anteriores, podemos concluir que hay dos aspectos comunes a los términos referidos: se trataba de personas que servían a otras, y su "trabajo" era ponerse en ridículo a sí mismas o a otras para deleite de su amo o empleador.

El primer par de estas palabras son tomadas del griego "moron" y "gelotopoiios", que refieren, llanamente, a una persona estúpida y la segunda, a una que hace reír. El segundo grupo de estas palabras es tomado del latín,

40.- Ibid., p. 186.

41.- Ibid., p. 623.

"stulti", "fatui", e indican la incapacidad mental del aludido; del inglés tenemos: clowns, fools, jesters, pariahs, parasites, buffoon, pleasants, sycophant, stuttrer, striker, clumsy lout, puffed cheeks, outcast; del español, bufón, clown, mimo, payaso, tonto, Gracioso, buffo, cómico, Payaso. Aquí, es de notar el hecho de que las palabras que refieren la figura cómica del bufón, fool, clown, etc., el uso popular las toma indiscriminadamente o con mucha ligereza, de ahí que resulte la confusión entre los términos citados -como podemos observar en algunas diferencias según las definiciones que hemos empleado líneas arriba.

En cuanto a los términos "nanus", "dwarf" (enano), deben su inclusión a que este personaje fue un portador "espontáneo" de la risa por sus características físicas, que llamaban la atención provocando el morbo o la curiosidad de la multitud. De este modo, no es raro que reyes o ciudadanos principales tuvieran a su lado tales personajes como acompañantes. La relación con el bufón se da, entonces, como de antecesor por cuestiones cronológicas, pues ambos servían como miembros de la comitiva real, aunque el bufón no tenía la corta estatura del primero. Si atendemos a las notas de Enid Welsford sobre este aspecto, nos damos cuenta de que "The custom of keeping dwarfs was a long lived one, for they still abounded in the court of Ptolemies, and it is likely that the vogue travelled from Egypt to other countries" y

que, durante el Imperio Romano, era común que personas acaudaladas "keep half-witted and deformed slaves in their houses for their entertainment. These jesters were known as "moriones", "stulti", "fatui", and were, as their titles imply, mentally deficient" 42. El enano, entonces, era un esclavo en tiempos de los faraones de Egipto, de la dinastía de los Ptolomeos; después fue uno más los de esclavos griegos en la época del emperador Pericles, y más tarde, fue esclavo de los principales señores de Roma. En este punto, sacamos como primer antecedente originario del bufón que fue una persona de baja estatura, al grado tal de llamársele nanus, dwarf o enano, aunque todavía no llamado bufón.

Hasta aquí, todavía no se aclaran las relaciones entre algunos términos y otros. No obstante, iremos deshilvanando esta maraña basándonos en fuentes que ofrecen posibles explicaciones. Por ejemplo, de acuerdo con Enid Welsford, "Stultus, morio, folus, fatuus, sanio are the only Latin words that can be certainly translated "fool" " 43, lo que ya nos conduce a una orientación sobre el significado del término.

Enid Welsford refiere : "...the words 'fool' and 'knave' were constantly coupled together, but not always in quite the same way; for sometimes they were treated as synonyms, sometimes emphasis was laid on the distinction

42.- Enid Welsford, *The Fool*, p. 58.

43.- *Ibid.*, p.114.

between them." 44. Otras diferencias que pueden establecerse entre los términos citados son,

...there seems very little resemblance between the court-jester and the clown of the traditional festivals; the one an eccentric servant kept permanently to be butt or wit of the household, the other some honest countryman who on certain days of the year blackened his face, dressed up and talked nonsense, for no other reason except that his fathers had done it before him, and that in some undefined way it would bring good luck. ...the two have at least this in common: they are both professedly fools, and their folly is regarded not merely as a defect but as the quality which endears them to the community 45.

A este respecto, otro detalle muy importante es que era un clérigo quien podía incursionar en el papel de bufón, -y es curioso que el Fool de Twelfth Night se disfraza de sacerdote- cuyo propósito era el comentario satírico durante esta ejecución dramática delante del pueblo,

He was a 'Fool', the elected 'King of Fools': very well, then, he would exercise the fool's right of free speech, and he would model himself on the ways of the court rather than of the country village; he would in fact adopt the dress, assume the rôle, and claim the privileges of the court-jester.

De aquí se desprende que,

...the two divergent types of fool come to be reunited in the person of 'the Lord of Misrule', 'the Abbot of Unreason', 'the Prince of Fools', who is none other than the traditional mock-king and clown, who has adopted the appearance and behaviour of the court-jester and in that guise exerts an influence on literature and drama quite beyond the scope of his simpler brother 46.

The chief difference between the court-fool and the parasitical buffoon is that the former is more strikingly

44.- Ibid., pp. 236 - 237.

45.- Ibid., pp. 197 - 198.

46.- Ibid., p. 198.

abnormal than the latter, and more completely separated from the rest of his fellow-men. ...The court fool, however, causes amusement not merely by absurd gluttony, merry gossip, or knavish tricks, but by mental deficiencies or physical deformities which deprive him both of rights and responsibilities and put him in the paradoxical position of virtual out-lawry combined with utter dependence on the support of the social to which he belongs 47.

Parasites ... were usually classified according to the methods employed by them in gaining free meals ... others were made themselves welcome by a talent for mimicry, repartee, etc. and were practically identical with that type of buffon whom the Greeks called ... laughter maker, and not always easily distinguishable from other professional entertainers such as the ... clown, comic actor, and the ... conjurer, juggler, acrobat 48.

The history of the court-fool, if we may include the physically abnormal under that heading, may be said to open with the arrival of a mysterious little pygmy called the Danga at the court of Dadkery-Assi, a Pharaoh of the Fifth Dynasty 49.

De lo anterior podemos inferir que entre la varias razones que dieron inicio a la aparición de la figura cómica del bufón en el ámbito social, se cuentan aquéllas de la necesidad de un rato agradable después de los alimentos para lograr una buena digestión.

Juzguen otros de si habrá banquete completo sin mujeres; lo que sí consta es que ninguno resulta agradable sin el condimento de la estulticia. Tanto es así que si falta uno que mueva a risa con necedad verdadera o simulada, se pagará a algún bufón... 50.

Otra razón es el mito atemorizante por parte de los reyes quienes necesitaban contar con una víctima expiatoria que

47.- Ibid., p.55.

48.- Ibid., p. 4.

49.- Ibid., p. 56.

50.- Desiderio Erasmo, El elogio de la locura, p.43.



absorbiera los males en lugar de ellos; el deseo de tener a alguien como "algo" para su diversión permanente obligaba a los monarcas a contratar los servicios de un bufón para alejar los sentimientos de pesar como la melancolía, tristeza, etc.; incluso el cómico personaje era usado para llevar a cabo propósitos políticos. Lo anterior está muy apegado a la figura real de un rey o de un sacerdote, pues no se entendería la importancia de ninguna figura cómica, de las ya mencionadas, sin su relación con la nobleza o la religión si tomamos en cuenta las referencias antropológicas de Frazer en su *Golden Bough* o de muchos otros, que así lo indican.

Erika Tietze Conrat señala, a continuación, dos motivos particulares sobre la naturaleza y función del bufón y sus relaciones con un personaje regio, ya que éstas,

go somewhat deeper and which were present from the earliest stages up to the period of their history. They are not connected in any way: they are the unique equality of interchangeability between king and jester on the one hand, and the jester's freedom of speech on the other - a liberty that by right should go unpunished, even though it is not always in practice. The first "motif" can be found in Egypt as early as Pharaoh Pepy I. Like other pharaohs he had a jester at court who could "dance like God". This jester who entertained the court and rejoiced the heart of Pharaoh was a natural dwarf, a pigmy who came from Puanit, whence the dwarf-god Bes was introduced into Egypt.

Y, respecto al segundo motivo, Erika señala,

...The identification of the king with his jester can be explained by the religious beliefs: Pharaoh was not a mortal but a god (Henry Frankfort, *Kingship and the Gods*, p. 5); the jester, 'who dances like god' is God. ... From this we

can infer the motif of interchangeability, and hence the proximity of the two existences, king and jester 51.

De este modo es como podemos apreciar la antiquísima relación entre rey y bufón. Por un lado, el primero es el soberano todo solemnidad; por el otro lado, el bufón "goza" de una posición ridícula y que, en su relación con la figura monárquica, mueve al escarnio de su propia persona o aún la de su amo. Juntas, ambas personalidades, comparten un poder en común: el rey no hace ninguna distinción en cuanto al súbdito que le ha de obedecer, así como el bufón no la hace con el "súbdito" de sus bromas.

Lo anterior nos conduce a pensar que el fenómeno de la comicidad no podría explicarse sin aquella capacidad del ser humano de reírse de otros - nobles o religiosos - o de sí mismo. No obstante, podemos considerar como natural el desarrollo y difusión de figuras cómicas en la evolución del hombre. Esto es comprobable si consideramos algunos puntos geográficos en los que tuvo lugar la aparición de algunos personajes que tienen íntima relación con la figura cómica del bufón, podríamos decir que se trata de sus antecesores en cuanto a oficio. Entre los posibles modos de origen de éstas figuras -además de las clásicas griegas y más tarde, la del bufón- se dice que:

The origin of the Lord of Misrule ... must be sought among the old pre-Christian customs, more particularly the Kalends

51.- Erika Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art*, pp. 6 -

and the Saturnalia of pagan Rome. ... Possibly these festival customs were already, in pagan times, survivals from an ancient intercalary period inserted into the calendar to fill the gap between the solar and lunar years. Such period might well be regarded as lying outside the usual course of the events and therefore a fitting season for turning the world upside down, just as the usual method of wooing is reversed at leap-year.

During the first centuries of the Christian era, the Catholic Church waged ceaseless war upon the Kalends, which she regarded as a form of devil-worship leading to inevitable damnation. But in spite of all her efforts, the old pagan rites not only survived as rustic amusements, they actually penetrated into the interior of the churches and at length gave rise to that famous clerical Saturnalia in which mighty persons were humbled, sacred things profaned, laws relaxed and ethical ideals reversed, under the leadership of a Patriarch, Pope, or Bishop of Fools. It is possible that this development first took place in Byzantium, for already in the ninth century the Council of Constantinople condemned the profanity of courtiers who paraded a mock patriarch and burlesqued the Divine mysteries; and in the twelfth century the patriarch Balsamon attempted to suppress the revels which the clergy of St. Sophia indulged in at Christmas and Candlemas 52.

Como se ve, el papel del bufón cobraba importancia poco a poco y ya se aprecia el ejercicio de manipulación de masas con la ayuda de él. En el drama hindú tenemos que

there is a stock comic character called the Vidusaka, who resembles the Shakespearean fool in behaviour, since he acts as a faithful, though ludicrous, companion to the royal hero 53.

aunque hay que considerar que este personaje era de una talla anormal, por su pequeñez. Otro personaje cómico, llamado Vita,

who resembles, though distantly, the parasite of the Greek drama; he is a poet skill in the arts, specially music, acquainted "au fond" with the ways of hetairae, in short a

52.- E. Welsford, *Op. cit.*, pp. 198 - 199.

53.- *Ibid.*, p. 52.

perfect man of the world with literary and artistic culture to boot 54.

Por otra parte, en Alemania,

...the court fools fall into two main classes, the real naturals, very often of peasant origin, and the witty impudent men who assumed folly as a convenient method of money making 55.

En Italia tenemos un detalle, quizá el más sutil, que envuelve la figura del bufón en algo que ha permanecido aun en nuestros días: "In the Italian game of Tarot, the highest tarocco that takes all others is the "mato" 56, de aquí se extiende la figura del "mato" o bufón, comodín o joker, en los juegos de cartas españolas o inglesas, considerando su valor en el juego y las posiciones reales -rey o reina- de las figuras que aparecen dibujadas en las barajas. También se sabe que las famosas familia D'este y Borgia poseían varios de estos personajes. Por otra parte, en Francia ya existía un tipo de tradición cómica. Tietze-Conrat expone una leyenda interesante:

Laughter is healthy. Even the good Lord was once restored by laughter. A French saga tells how the Good Lord felt ill and in order to recover came down from heaven to earth, to Arras; jugglers were summoned thither, one of whom was so ingenious that God burst out laughing and so felt cured of all his ills. (Grimm, Germanische Mythologie, Bd. I, Göttingen, 1854) 57.

54.- Ibid., p. 63.

55.- Ibid., p. 138.

56.- E. Tietze-Conrat, Op. cit., p. 64.

57.- Ibid., pp. 51 - 52.

Años más tarde, también en Francia, se fundó una sociedad que aumentó en número a las que Enid Welsford nombra como "fool-societies", en las que se tomaba como divisa representativa "...see and speak the truth with impunity" 58 -característica constante en cuanto a facultades de bufones, jesters, clowns, etc., "... and the ecclesiastic Feast of Fools was succeeded by the secular Societé Joyeuse" 59. Estas sociedades estaban compuestas de organizaciones particulares de jóvenes que ya definían el vestuario y funciones que consistían en

...fool's dress of motley, eared hoods, bells and bauble and organized themselves into kingdoms under the rule of an annually elected monarch known as Prince des Sots, Mère-Folle... with the object of celebrating certain traditional customs ... to keep up a running commentary on the affairs of their neighbours and to indulge a taste for satire and social criticism. We can only guess at the origin of the fool societies, but the most plausible explanation is that of Petit of Julleville: 'La Societé joyeuse c'est la Feté des Fous sécularisée.'...The Feast of Fools was an annual interruption of the ordinary routine, marked by a temporary suspension of law and order, and a temporary reversal of moral judgements 60.

Las celebraciones, como se ha visto, tenían un carácter popular y actuaban de manera audaz por su crítica social y,

58.- E. Welsford, Op. cit., p. 237.

59.- Ibid., p. 203.

60.- Idem.

Sometimes they would turn the current gossip of the town into comic drama. ...They interferred in literary squabbles and gave their views on politics with great audacity. On one occasion they exhibited King Henry VIII, the Emperor Charles V, the Pope Paul III and a fool playing a game of ball with the globe of the world: and all four treated this poor world very roughly so that it had a great deal to suffer at their hands' 61.

En esta parte ya apreciamos cierta evolución en la antigua característica del acompañante real: por un lado, deja de ser un estulto exclusivo de reyes o señores principales, ya va siendo independiente y, por otro lado, la constitución de las sociedades humanas en general, impulsaron de gran manera el desarrollo de este tipo de personajes para mantener irrestricta la libre expresión. Por su parte, Rabelais hace un comentario que deja ver a su manera muy particular la relación rey-bufón: "those who bear crown and sceptre are born under the same constellation as those who weare cap and bells" 62.

Uno más de los aspectos interesantes que rodean la figura del bufón es que existían mujeres que desempeñaban el mismo papel, aunque se señalan algunas diferencias entre ellos y ellas. Por ejemplo, Caterina era una bufona de quien se menciona "... she becomes really furious and will attack the company with her hands, and say anything that comes into her head without respect of persons" 63. Se tiene noticia de que Mathurine, otra bufona,

61.- Ibid., p. 206.

62.- E. Tietze-Conrat, Op. cit., p. 66.

63.- Welsford, Op. cit., p. 135.

... was accustomed to walk the streets of Paris disguised as an Amazon and followed about by a crowd of jeering children. Her warlike dress may have been due to a certain pugnacity of disposition, for the fool had strong political and religious views and was supposed to have dedicated her marotte to the service of the Church, and to have converted several Huguenots to the true faith 64.

Anécdota que data del año de 1598, momentos muy especiales en cuestiones religiosas por el nacimiento de la Reforma religiosa y el asedio de la Inquisición y sus consabidas repercusiones. De los bufones de ambos sexos tenemos que

The male jesters serve to amuse the grown-ups, the male dwarfs are the companions of the little princes, and the females of the princesses; they are the foil to set off the royal children. The children love their dwarfs and never laugh at them. The grown-ups laugh when the jesters perform their tricks, but they laugh discretely 65..

En Rotterdam, qué mejor testimonio dedicado a una bufona abstracta, es decir, la personificación de la estulticia, que la obra del gran humanista, Erasmo Desiderio, El elogio de la locura, y de la que se señala como

... the fruit of many anxious meditations and prolonged discussions between himself and his like-minded friends, More and Colet, concerning the prevalent social evils brought about by the depredations of unscrupulous money-loving princes and the alarming alliance between greed and superstition which was threatening the structure of the Catholic Church. ... it is a most serious attempt to check

64.- Ibid., p. 153.

65.- E. Tietze-Conrat, Op. cit., p. 23.

the extravagancies of the anti-social by means of thoughtful laughter 66.

con lo que se subraya la intención de criticar a la sociedad circundante con notable inteligencia bajo el velo de la locura, estulticia o estupidez.

En Inglaterra tenemos que el más grande de los poemas épicos, Beowulf, compuesto probablemente entre los años 700 y 750, y que relata eventos de principios del siglo VI, menciona a quien podría considerarse como uno de los primeros bufones que fundan lo que sería una tradición literaria -aunque con título de court-jester- Hunferth, quien es descrito como,

...pyle, who sits -apparently ex officio- at the feet of the Danish King, whose confidence he enjoys in spite of his shady past...it does seem extraordinary that the Danish King should make no protest of any kind when his official orator or spokesman proceeds to insult the champion who has come to do him and his whole court such signal service [matar a los dragones que asolan a los daneses]. It has been suggested that the gloss descurris hofaelum, which occurs in an eleventh-century Latin Anglo-Saxon glossary, should, perhaps be read de scurris hofaelum... and may therefore indicate that the pyle was a kind of court-jester 67.

En Inglaterra también era común que las ceremonias religiosas y, por consiguiente, los sacerdotes o quienes intercedían en nombre de los dioses paganos o hasta del Dios cristiano fueran uno de los objetivos preferidos de las burlas de algún bufón. Este se sentía atraído a imitar a los frailes y a hacer mofas respecto a sus cultos

66.- E. Welsford, Op. cit., p. 236.

67.- Ibid., p. 86.



religiosos. Lo anterior se ejemplifica en la obra de Chaucer *The Canterbury Tales*, sobre todo en el capítulo de "The Clerk's Tale", en el que podemos señalar, y de alguna manera confirmar que muchas burlas dirigidas a los clérigos eran uno de los objetivos principales de los bufones, aunque en el caso de la obra de Chaucer, sea un clérigo -propósito de mayor burla, según la posible intención del escritor inglés- quien se mofa de tales personajes.

Sobre su uso político se señala que "... the court fool was used at times as a convenient tool in the hands of politicians ... an effective and comparatively safe mouthpiece for the utterance of political discontent" 68, tal y como se ilustró líneas arriba sobre el manejo del mundo entre Henry VIII, Carlos V y el Papa Paulo III. Ahora bien, en este punto evolutivo de las características bufonescas, la que indudablemente se puede destacar es la naturaleza inteligente del bufón, aunque en algunos casos se haya tratado de una persona deforme. Sobre este último aspecto, algunos expresan que se trata de una compensación de la naturaleza, pues "Aesop, whose very existence Luther once doubted, is the symbol of the compensations of wit over ugliness" 69, o de una combinación de tontería natural con sabiduría espiritual. A pesar de esto,

The fool as opposed [sic] to the wise man has one advantage from the outset, in that he is incapable of glorying in his

68.- Ibid., pp. 140 - 141.

69.- E. Tietze-Conrat, Op. cit., p.32.

wisdom, as the wise man is always tempted to do 70. [...] Yet the jester who can make a joke, or even one who knows how to tell a good one, is no fool; and to have to make merry, to improve someone else's digestion, invites criticism 71.

Una más de las referencias que subrayan la función mítica del bufón con relación a su oficio es que,

The clown who plays the fool does it for a living; like the one who rode before King Edward II and kept falling off his horse, whereupon the King laughed and gave him twenty shillings as a reward. This fool had taken a lot of trouble learning this ineptitude. ...The king feels as though he himself had fallen and hurt himself. But nothing happens: the tension is released and the king laughs 72.

Otro caso respecto a un personaje de carne y hueso es el de Henry Paterson, bufón de Thomas More, quien además, figura en la pintura de Holbein junto a la familia More, y de quien se señala,

According to Roper -More's son in law and biographer- Paterson did his best to persuade his master to acknowledge the Royal Supremacy: Why, what aileth him that he will not swear? Wherefore should he stick to swear? I have sworn the oath myself.' More, however, rejected his fool's wisdom and being no longer able to look after him gave him to the Lord Mayor of London 'upon this condition', so his great-grandson Cresacre More informs us, that he should everie years waite upon him that should have that Office' 73.

Los ingleses no desconocían el desarrollo de las sociedades bufonescas francesas de aquel tiempo y también incluyeron, entre sus numerosas festividades carnalescas, una elección

70.- Ibid., p. 55.

71.- Ibid., p. 52.

72.- Ibid., pp. 51.

73.- E. Welsford, Op. cit., pp. 141 - 142.

para su propio Señor del Desorden. Es durante varios periodos de la monarquía inglesa en los que se va consolidando, poco a poco, un lugar muy especial respecto a la estupidez o falta de inteligencia para el buen nombre o título de bufón, como lo indica la siguiente secuencia:

The English Lord of Misrule is not the leader of a permanent confraternity of merry young Bohemians pledged to continuous criticism of contemporary society; he is a temporary court official appointed to provide entertainment for the Christmas holidays, or a leader elected by young students at the Universities or Inns of Court to preside over their rejoicing at Christmas and Shrovetide. ... Holinshed gives... evidence and there are references to Lords of Misrule at the Scottish and English courts during the fifteenth and sixteenth centuries. ... A Lord of Misrule was appointed annually at the court of Henry VII and probably also in that of Henry VIII... In 1551 the Lord of Misrule was George Ferrers, a distinguished man of letters, who proposed some particularly elaborated revels to cheer the young King Edward VI. ... After the death of Edward VI, the Lord of Misrule makes no more appearances at the English court 74.

Like the law-clerks of Paris, the members of the Inns of Court were accustomed to celebrate certain traditional festivals, particularly the Twelve Days of Christmas, during which period they organized themselves as a mock kingdom under the sovereignty of a Lord of Misrule 75.

The English Lord of Misrule was on the whole a conservative, law-abiding and somewhat stately personage. ...his revels play an important part in the poetic and dramatic history of the time. Like other buffoons and mock-kings he kept alive the spirit of improvisation, helped to keep men of letters and men of the world in touch with one another, and to postpone the complete triumph of the printed word over all other methods of literary communication. ... The stages of that development are fairly clear. Circumstances, as we have seen, drove the vicars and subdeacons to emphasize the idea of folly as a safety-valve, a permitted form of relief and relaxation. The Enfants-sans-souci emphasized the idea of folly as a mask for the wise and an armour for the critic. ...It was the wisdom of the Mère-Folle to display the folly of the wise, and it was this intellectualization of folly which gave the

74.- Ibid., pp. 211 - 212.

75.- Ibid., p. 213.

fool his influence over literature and the drama, and also made the fool's licence a very desirable privilege 76.

If we concentrate for the most part on the two hundred years in which the world of fools finds its widest reflection in art, that is from the middle of the 15th. century to the middle of the 17th. century, we find the diversity of the concept rooted in the multiplicity of its origins, for all the 'functions' comprised by the collective word fool date back to antiquity 77.

De las funciones descritas hasta aquí podemos destacar, entre las principales: divertir por medio de su ignorancia o inteligencia, poniéndose en ridículo a sí o a otros mediante una libertad de expresión que nadie más tenía, aunque el castigo al "reinar" fugazmente y hablar "de más" era desde unos cuantos azotes hasta la muerte. Dadas estas características, parece no haber duda sobre la inteligencia de nuestro personaje. En apoyo de lo anterior tomemos en cuenta lo que señala Tietze-Conrat,

But even in times when a jester had to be 'fool' the word had a wider span: actors, minstrels, tumblers of all kinds, knaves, criminals, idiots, monsters and dwarfs, and innumerable variations of each kind - all fell under this heading. And for hundreds of years the fool was in fact sage as well 78.

A modo de corroborar este juicio, vale la pena referir algunas relaciones de emperadores, reyes, Papas, u hombres notables por su erudición con aquél:

Domitian, attended gladiatorial shows 'there always stood at his feet a small boy clad in scarlet, with an abnormally

76.- Ibid., p. 216.

77.- E. Tietze-Conrat, Op. Cit., 7.

78.- Idem.

small head, with whom he used to talk a great deal, and sometimes seriously 79.

Suetonius again describes how one dwarf at table, among the other jesters of his suite, [Tiberius'] ventured to interpose a remark on the Emperor's politics. The Emperor rebuked his impudence, but acted in accordance with the wishes of the dwarf 80.

Por su parte, Sir Thomas More, disponia de un bufón al que invitaba a su mesa para que después de los alimentos sostuvieran la consabida sobremesa sobre temas serios y es claro que con la participación del cómico aquellos temas se desarrollaban de manera jocosas, no hay duda 61. Otra nota interesante es que "...when the Pope «Leo X», on his death-bed did not ask for the Last Sacrament, Fra Mariano, «Pope Leo's fool» calls out to him "Raccordatevi di Dio, Santo Padre!" 62. La siguiente referencia, no menos interesante que las anteriores, es de singular importancia.

On the conquest of Mexico court fools and deformed human creatures of all kinds were found at the court of Montezuma. But that monarch no doubt hit upon one great cause of the favour of monarchs for this class when he said that "more instruction was to be gathered from them than from the wiser men, for they dared to tell the truth" 83.

Como hemos podido apreciar en las líneas anteriores, el desarrollo de la figura cómica del bufón, en Inglaterra,

79.- E. Welsford, Op. Cit., p. 59.

80.- E. Tietze-Conrat, Op. Cit., p. 15.

81.- Cfr. Welsford, Op. Cit., p. 161.

82 - Ibid., p. 7.

83.- The Encyclopaedia Britannica, 11th, ed. vol X, p. 615.

resulta muy interesante a lo largo de la evolución del hombre: en sus formas de gobierno, religión, sociedad y modos de divertirse.

If we concentrate for the most part on the two hundred years in which the world of fools finds its widest reflection in art, that is from the middle of the 15th. century to the middle of the 17th. century, we find the diversity of the concept rooted in the multiplicity of its origins, for all the 'functions' comprised by the collective word fool date back to antiquity 84.

Hasta aquí, la perspectiva general de la figura graciosa del bufón. En seguida daremos notas breves de los aspectos culturales dominantes en la gran época de aquel poeta que se ocupó de reunir en una grandiosa obra trágica a un rey y a su inseparable bufón: Shakespeare y la época isabelina.

Según historiadores, gracias a que terminó el conflicto entre las casas de York y Lancaster, en 1485, se hizo posible el desarrollo de la vida cortés en Inglaterra. Los account books muestran que la corte inglesa abundaba en bufones en la misma medida que lo estaba la corte francesa de los siglos XIV y XV 85. De las figuras reales inglesas se sabe, por la historia documental, que existen registros sobre los pagos, regalos y herencias hechos a los bufones reales. Por ejemplo, "...the English jester Sexton was the

---

84.- Idem.

85.- Cfr. E. Welford, Op. Cit., p. 158.

first to have a wig (it cost twenty shillings)" 86. De Enrique VII se dice que en consideración a su bufón, en su testamento incluyó "...the provision of two hooded gowns for the King's fools Mr. Martin and Mr. John, and a gown for Phypp ... keeper of the King's foolles" 87. Del bufón del rey Enrique VIII, Lobe, existe un epitafio que da cuenta de la importancia del mismo. Patch sirvió al Cardenal Wolsey, pero después de su desgracia tuvo que llevarlo al Rey y fue recibido por Will Somers, bufón del rey, aunque Patch era considerado como "natural fool", y Somers como un "artificial fool",

...a distinction which is constantly drawn in English Literature 88.

When the court of Henry VIII was celebrating the conferring of the title 'Defender of the Faith' on their monarch, it was the jester who shook his head: 'Let thou and I defend one another, and let Faith alone defend itself' 89.

Las comedias que se llevaban a cabo por parte de la corte inglesa, durante la época Isabelina, incluían como invitados a las mismas figuras principales, regias o religiosas, lo que sugiere la usanza clásica de la comedia, en que aquellos que eran objeto de burla en el escenario, tenían su lugar entre los espectadores.

86.- E. Tietze-Conrat, Op. Cit., p. 7.

87.- E. Welsford, Op. Cit., p. 158.

88.- Ibid., p. 159.

89.- E. Tietze-Conrat, Op. Cit., p. 66.

The parody of royal and legal institutions was carried out with much state and in great detail; ambassadors from the Temple were entertained, the Lord Mayor was visited, there was a magnificent water-pageant on the Thames, and finally a beautiful masque was performed before Queen Elizabeth, which is noteworthy as the first developed example of a genre that was afterwards to be graced by the pen of Ben Jonson and the pencil of Inigo Jones. One banqueting night has become very famous, for the confusion and crowd were so great that most of the shows intended for the honour of the Templarians had to be abandoned, and the only sports were dancing and revelling and a Comedy of Errors, ... was played by the players. ... So that night was begun and continued to the end in nothing but confusion and errors; whereupon, it was ever afterwards called the "night of Errors". On this occasion the Gravans certainly fulfilled their promise of providing 'witty inventions' rather than mere costly show; for it was a noteworthy Christmas that was celebrated with the help of Thomas Campion and William Shakespeare 90.

Y en cuanto al recibimiento, por parte del público, de las escenas fuertes, por su ambiente macabro y de escarnio, tenemos que

...The sight of physical torment, to the uneducated, brings laughter. Shakespeare's England delighted in watching both physical torment and the comic ravings of actual lunacy 91.

Dados nuestros propósitos, baste con lo anterior para conocer el ambiente que privaba en la sociedad de quien, con sus méritos sociales, haya escalado un lugar dentro de la literatura, el Bufón, por parte de la pluma que así lo decidiera, William Shakespeare, en una de las más grandes

90.- E. Welsford, Op. Cit., pp. 215 - 216.

91.- W. Knight, Op. Cit., p. 12.



tragedias de todos los tiempos: King Lear. Para terminar esta parte histórica, social y literaria del bufón y enlazarla con el capítulo siguiente, diremos que la presencia del cómico que nos ocupa quedó sólidamente plasmada en la obra mencionada, y que una aportación magistral del bardo de Stratford-upon-Avon se finca precisamente en haber incluido la pasión de un rey y la burla de un bufón en King Lear.

LA FUNCION QUE DESEMPEÑA EL BUFON EN KING LEAR.

III

Como hemos expuesto en el bosquejo histórico-social del capítulo anterior, la figura del bufón es de particular importancia en el desarrollo y la vida de las civilizaciones monárquicas y cuyo conocimiento cortesano, en varios aspectos, puede apreciarse en la grandiosa obra de William Shakespeare King Lear. En esta tragedia la figura del bufón, tradicionalmente secundaria en otras obras shakespearianas, se reviste de una magnitud sin precedente. En esta producción literaria, la figura cómica no está sujeta a desempeñar un papel al que la sociedad la haya condenado: divertimento para el rey o la corte. Shakespeare lo ha expresado de manera muy diferente desde el punto de vista dramático. No es muy parecido a los bufones empleados en las comedias, dramas históricos o, incluso, otras de sus tragedias. Su papel no es gris ni breve como el Clown en Othello; no es inconsciente como el Portero borracho en Macbeth, etc. La evolución del Bufón en King Lear es dinámica, profunda y fundamental para el desarrollo de la del mismo rey Lear durante los momentos más álgidos de su tragedia. Por tanto, y ya introducidos a la figura cómica del bufón en aspectos históricos y sociales, observaremos el papel que le asignara la pluma de Shakespeare desde el punto de vista dramático: su lenguaje, su relación con algunos

personajes de la obra, sus entradas y salidas durante la misma, que son el conjunto de elementos que lo hacen un carácter inolvidable por su unicidad, en una de las tragedias shakespearianas que se ha considerado como la mejor por algunos críticos literarios.

Antes de entrar en sustancia, creemos necesario mencionar que en la decisión para seguir la edición de King Lear -empleada en este trabajo y elaborada por el Doctor Horace Howard Furness- se tomaron varios criterios, entre otros:

Porque contiene "... all the various readings of the different editions of King Lear, from the earliest Quarto to the latest critical edition of the play..." [La edición Schmidt de 1879] 92; además de que se encuentra una gran variedad de comentarios críticos que realzan varios aspectos de la obra en cuestión, por parte de Johnson, Coleridge, Lamb, Hazlitt, Shelley y Swinburne, entre otros; y también porque en el apéndice de esta edición de Horace Howard, se encuentran ensayos sobre la obra, las fuentes de la misma, la duración de la acción, los actores, y varios más.

Para poder distinguir la participación del Bufón se tomará, como elemento fundamental, su lenguaje, ya que esta vía es una constante a lo largo de los actos en que aparece y es lo que nos da la pauta para introducirnos a su caracterización y relación con los demás personajes para ir

92.- Horace Howard Furness, Preface to King Lear, p. V.

descubriendo sus cualidades, en especial la conexión del Bufón con Cordelia, Goneril y Regan, hijas de Lear que, aunque breve, es interesante; el vínculo con Edgar y Kent encierra un gran paralelismo en aspectos humorísticos de manera muy visible; su trato con el monarca, que es la más estrecha, es de una especial grandiosidad y es con él con quien precisamente se da el giro de la tragedia hacia una catastrófica comedia o, como ya lo apuntó Wilson Knight, hacia una "comedy of the grotesque".

La trama es como sigue: Lear, soberano de Britania, decide repartir su reino entre sus tres hijas, Goneril, Regan y Cordelia. Lear está interesado en saber quien de las tres lo ama más, aunque ya con premeditación había hecho la división de su reino en tres partes. Goneril y Regan se expresan con adulación y reciben su tercio; Cordelia, por su parte, declara sus sentimientos de manera sencilla y sincera, lo que no satisface al mandatario impaciente, quien enfurecido le quita la parte que le correspondía, además de maldecirla. En poco tiempo Goneril y Regan desilusionan y abandonan a su padre en medio de una terrible tormenta, que lo va conduciendo, poco a poco, a la locura. Durante su sufrimiento cambia de un temperamento arrogante y amargo a otro tierno y amoroso. Lear logra reunirse con Cordelia, pero la muerte de ésta los separa nuevamente. Todo lo anterior se va desarrollando con las intervenciones de los fieles seguidores de Lear, el Bufón, Kent, Edgar y

Gloucester, por un lado, y las de los traidores Edmund, Cornwall y Oswald por el otro.

La relación del Bufón con algunos de estos personajes tiene como constante, aparte de su tono cómico, un uso del lenguaje que sobrepasa al empleado por los bufones o cómicos que Shakespeare emplea en otros dramas, además de representar varios aspectos del discurso -el emocional, como cuando habla con Lear en los momentos en que éste pierde su razonamiento; el social, por la irreverencia con que habla a los miembros de la corte o a las mismas hijas del rey; y el intelectual, cuando reprende la conducta de Kent y le da consejos y que es una característica sobresaliente respecto a los otros personajes jocosos en otras de sus obras. Por un lado, este lenguaje es una verdadera mezcla de ingenio y oportunidad que raya en el sadismo por la ocasión en que hace sus observaciones; por el otro, está lleno de sabiduría, expresada con un estilo didáctico propio que evoca la elocuencia del griego Esopo y sus fábulas. También incluye la profundidad de la sabiduría de Salomón al referir, en el momento adecuado, una de sus sentencias. Estos diferentes modos de expresión no pueden dejar de lado un rasgo festivo propio, eso sí, de los otros bufones que el bardo inglés empleara en sus comedias además de la alegría de las cancioncillas que no están ausentes en King Lear. El lenguaje del cómico posee una gran variedad de significados. Sin embargo, su interés se centra en la persona del monarca cuyo lenguaje, colérico y tiránico, contrasta en gran medida

con el congénito inconsecuente de su vasallo satírico, quien emplea una tónica irrespetuosa que nunca termina, pues en sus participaciones se dirige al rey y a otros personajes como si fueran su igual. Es decir, de manera despectiva. Sus comentarios cómicos transforman una situación trágica o patética en otra grotesca, sus intervenciones, cargadas de una sardónica ironía, destilan un poder intelectual, recalcitrante con una finalidad que dista mucho de la diversión. Sus efectos son agrios. Antes de entrar al intercambio verbal que sostiene el Bufón con los personajes de King Lear, es necesario señalar su aparición en el drama. Su entrada es de particular importancia, pues es el mismo Lear, en el palacio del Duque de Albany, quien lo introduce en la obra por medio de llamados a su persona.

Lear.- ...Where's my knave? my Fool? -Go you, and  
call my Fool hither.-  
...Where's my Fool, ho? I think  
the world's asleep. ...

Lear.- ...Go you, call hither my Fool 93.

Elementos que guardan una gran similitud numérica y mágica con el llamado hecho a Edgar por medio de las "trompetas" para enfrentar a Edmund, creando así, un ambiente simbólico y mágico por las repercusiones de la participación del cómico y del momento en que se revela la verdadera identidad del fingido "Poor Tom".

93.- William Shakespeare, King Lear, Act I, sc. IV. L. 40

Lear pronuncia el llamado tres veces, lo que evoca, de alguna manera, las llamadas teatrales a los actores que participaran en algún drama, indicio muy singular, que ya anuncia la llegada de un personaje muy importante para el desarrollo de la tragedia.

Los discursos del rey y el Bufón van marcando la fusión de sus posiciones sociales dentro de la tragedia. Lo anterior puede apreciarse si aislamos y comparamos varias partes de los discursos de uno y otro. El humilde Bufón y el arrogante Lear en lo exterior, se convierten en lo opuesto de manera interior. El tono de ambos personajes es fundamental para acercarnos a la cuestión discursiva, que es el vehículo por el que se puede demostrar esta conexión. El Bufón llama a su amo "nuncle", "my boy", "sirrah", y hasta "fool"; Lear, por su parte, se refiere a aquel como "pretty knave", "my boy", "sirrah", términos que resaltan una impronta en la directriz de sus diálogos: la de igualdad, considerando el plano lingüístico en el desarrollo de la obra. El primer intercambio de palabras entre ellos resume lo anterior,

Lear.- How now, my pretty knave! how dost thou?

Fool.- ... How now, nuncle? Would I had two  
coxcombs and two daughters!

Lear.- Why, my boy?

Fool.- If I gave them all my living, I'd keep my  
coxcombs myself. There's mine; beg another to your  
daughters. 94.

94.- Act I, iv, L. 92, 100-4.

Así, se establece una tónica de igualdad entre Bufón y Rey. En cuanto a las acciones de ambos, sabemos que Lear inicia la obra con una conducta que pone en evidencia su falta de sensatez, defecto que es más propio de un Bufón.

El monarca adolece de esta falta desde el primer acto al desheredar a su hija.

Lear.- Now, our joy,  
Although our last and no least, ...  
what can you say to draw  
A third more opulent than your sisters?

Cor.- Nothing my lord.

Lear.- Nothing? ... mend your speech a little...

Como Cordelia se niega a adular a su padre, la maldice,

Lear.- Let it be so, thy truth then be thy dower;  
for by the sacred radiance of the sun,  
The mysteries of Hecate, and the night...  
Here I disclaim all my paternal care

y, dirigiéndose a France, pretendiente de Cordelia, agrega,

Lear.- For you, great king,  
I would not from your love make such a stray,  
to match you where I hate...

95

El motivo de Lear para despreciar a su hija es totalmente ridículo, actúa como un tonto, como un bufón, al que no se le puede creer que habla y actúa en serio.

Los discursos de ambos personajes son muy parecidos entre sí en varias escenas. A medida que transcurre la obra se va

95.- Act I, i, L. 81. ... 201.



delineando el mecanismo estructural que permite una intercambiabilidad paulatina entre el Rey y su Bufón por el de Bufón y su Rey. Las acciones de éstos encierran el ambiente de miedo y compasión pero un tercer elemento, el humor, desborda esas condiciones en lo grotesco. Por ejemplo, con Regan actúa como verdadero bufón, cuando ella le pide regresar a casa de Goneril, a pesar de haberlo maltratado,

Lear.— Ask her forgiveness? Do you but mark how this becomes the house: 'Dear daughter, I confess that I am old; age is unnecessary. On my knees I beg that you'll vouchsafe me raiment, bed and food.'

Reg.— Good sir, no more; these are unsightly tricks. Return you to my sister 96.

Este es el tipo de conducta que hace que el Rey vaya, poco a poco, acercándose a la sinrazón que lo dominará en actos siguientes. Una vez desengañado por sus hijas, Lear se retira y se enfrenta a una situación nueva para él: vivir a la intemperie bajo un cielo que ha desencadenado, junto con otros elementos de la naturaleza, una furia que parece armonizar con el estado mental del Rey.

En el vínculo que tiene el Bufón con las hijas de Lear, vemos que aquél sabe la naturaleza adulatora de las hijas mayores, por lo que son objeto de las duras críticas del cómico. Por ejemplo, en la siguiente secuencia se observa el

momento en que el soberano decide desheredar a Cordelia, y entregar su parte a las hermanas. Su opinión es:

Fool.- That lord, that counsell'd thee,  
To give away thy land...  
The sweet and bitter fool  
Will presently appear;  
The one and in motley here,  
The other found out there.

Lear.- Dost thou call me fool, boy?

Fool.- All thy other titles thou hast given away;  
that thou wast born with 97.

Goneril responde a los comentarios del cómico dirigiéndole una mirada, aunque no detiene la lengua del regio servidor,

Fool.-... I am a fool;  
thou art nothing. (to Goneril) Yes, forsooth, I will  
hold my tongue. So your face bids me, though you say  
nothing. Mum, mum! He that keeps nor crust nor crumb,  
Weary of all, shall want some. (He points to Lear)  
That's a shelled peascod 98.

A lo que la hija de Lear, no teniendo por costumbre tolerar la figura bufonesca, replica:

Goneril.- Not only, sir, this your all-licensed fool  
But other of your insolent retinue  
Do hourly carp and quarrel, breaking forth  
In rank and not -to-be-endured riots... 99.

Sin embargo, un instante después el Bufón vuelve a intervenir con una observación ácida:

97.- Act I, iv, L. 135-145.

98.- Ibid., L. 184-192.

99.- Ibid., L. 193-6.

Fool.- For you know nuncle,  
 The hedge-sparrow fed the cuckoo so long,  
 that it had its head bit off by its young  
 So, out went the candle, and we were left darkling 100.

expresión que pone en claro la actitud del Bufón respecto a las hijas mayores de Lear y, no obstante el peso de las palabras, ninguno contesta. Una vez más, inician su conversación y el Bufón inserta otra observación aguda: "May not an ass know when the cart draws the horse?..." (L.217, del mismo acto). Comentario que queda sin respuesta por parte del Rey y su hija. Lear maldice a su hija y se retira. Ella conversa con Albany, su esposo, sobre la discusión con Lear y al notar que está presente el Bufón, lo corre, "...You, sir, more knave than fool, after your master...", (L. 309, del mismo acto), palabras estas muy significativas, pues dilucidan la calidad mental del Bufón. Este va tras su amo, no sin antes decir algunos versos que aluden a la hija ingrata.

Fool.- Nuncle Lear, nuncle Lear, tarry; take the Fool  
 with thee.-  
 A fox, when one has caught her,  
 And such a daughter,  
 Should sure to the slaughter,  
 If my cap would be a halter,  
 So the Fool follows after. 101

Sobre Regan podríamos hacer extensivas todas las alusiones a Goneril por parte del Fool, ya que rivalizan en su

100.- Ibid., L. 207-10.

101.- Ibid., L. 310-16.

desnaturalización como hijas, además de que ella, Regan, se confiesa igual a su hermana (I, i, L. 68-9),

Reg.- I am made of that self metal as my sister,  
And prize me at her worth...

Lo anterior lo podemos comprobar cuando el cómico servidor de Lear hace declaraciones sobre la conducta de ambas hijas, las llama pájaras, zorras como se ha citado líneas arriba, e increpa al rey, "...thou madest thy daughters thy mothers";... Enésimo comentario que reafirma la certeza de juicio que tiene el cómico sobre ellas.

En el acto II, Lear decide ir a casa de Regan, pues espera mejor atención de ella y, en el camino, el Bufón le hace saber el trato que recibirá en un intento de avivar el coraje de su amo para que Lear corrija a sus hijas de manera violenta,

Fool.-Cry to it, nuncle, as the cockney did to the eels when she put'em i'the paste alive; she knapped'em o'th' coxcombs with a stick, and cried 'Down, wantons, down!'... 102,

insinuación que, sin embargo, es estéril. Regan, por su parte, decide evitar a su padre y va al palacio del conde de Gloucester, donde el soberano descubre que a su mensajero, Kent (disfrazado), se lo ha castigado en el cepo. Lear obtiene una nueva desilusión por parte de ella. No obstante

estar en el palacio de Gloucester. Regan da a su padre un trato frío. Ni siquiera desea saludarlo. Goneril aparece ahí mismo y entre las dos descubren su falta de consideración a su padre de manera descarada. Gloucester, por su parte, trata, nerviosa e inútilmente, de contener a Lear. Finalmente, el rey se convence de que Reagan y Goneril comparten la ingratitud filial con la misma magnitud en que lo fueron sus halagos. Sin embargo, Lear espera en vano que Regan le de preferencia a su padre, en vez de dársela a su hermana y les recuerda, "I gave you all-" y por toda respuesta Regan dice "And in good time you gave it" 103. Herido en lo más profundo de su ser, Lear las maldice,

Lear.- ...you unnatural hags,  
 I will have such revenge on you both  
 ...I will do such things ...  
 ...they shall be the terrors of the earth. 104.

Lear abandona el lugar en el momento en que se desata una fuerte tormenta.

La relación con Cordelia, la menor de las tres hijas, es muy peculiar, pues parece cumplir con una función coral. En términos estructurales, su función podría compararse con la del coro griego si consideramos que éste era un dispositivo con libertades de entradas y salidas a lo largo de la obra y que estaba dividido en Estrofa y Antistrofa y

103.- Act II, iv, L.247-8.

104.- Ibid., L. 275-9.

que su tono era muy familiar en cuanto a los comentarios sobre la situación de la escena en turno. El Bufón, entonces, en cuanto a esta función coral, puede ser considerado como la Estrofa, que es una especie de conciencia con una tendencia a observar las cosas desde un punto de vista moral, aunque no único. Así, vemos que la conexión de Cordelia para con su padre es de la misma naturaleza coral a la del Bufón, pues ella habla, con su "silencio", -en el preciso momento en que Goneril y Regan llevan a cabo su farsa filial con adulaciones dirigidas a su padre- acerca de su amor, de la manera en que lo haría, probablemente, el coro griego,

Gon.- ...I love you more than word can wield the matter, ...  
 ...A love that makes breath poor and speech  
 unable, beyond all manner of so much I love you.

Cor.- (Aside) What shall Cordelia speak? Love, and be  
 silent.

Reg.- I am made of that self metal as my sister,  
 And prize me at her worth. ...

Cor.- (Aside) Then, poor Cordelia!  
 And yet not so, since I am sure my love's  
 More ponderous than my tongue.

105.

El Bufón, por su parte, realiza sus comentarios corales cuando interviene en la plática entre Lear y Goneril, al quejarse el primero del mal trato que recibe de su hija,

Fool.- Thou was a pretty fellow when thou hadst no need to care for her frowning; now thou art an O without a figure; I am better than thou art now 106...

Lear no hace ningún comentario sobre esta observación sarcástica del cómico -como ocurre con lo expuesto en las voces corales griegas, cuando intervienen en los dramas clásicos-, la voz es sólo una apreciación, como la que nos hace la conciencia en el momento de tomar alguna decisión o en el momento de reflexión que nos conmina con urgencia silenciosa a la acción.

Es de notar que las participaciones, tanto del Bufón como de Cordelia, no son aduladoras o solemnes, como si lo son las palabras de otros personajes, nobles o plebeyos, cuando se dirigen al Rey. De ahí su semejanza con el coro griego, o como lo hace Gower en Pericles Prince of Tyre, cuya función es tomar el lugar de una conciencia que, por su naturaleza abstracta para nuestros ojos, es concreta para los personajes involucrados y no necesita de la gravedad en el tono usado. En el transcurso de la obra vemos, también, que el juicio del soberano no cambia ni por los argumentos punzantes ofrecidos por su ingenioso Bufón, ni por la parquedad en labios de su hija. Tomémos en cuenta las siguientes palabras de Cordelia, cuya intención persuasiva es muy semejante a la característica coral. Sin embargo, desde el punto de vista de la trama, es inútil.

Cor.- O you kind gods,  
 Cure this great breach in his abused nature!  
 Th' untuned and jarring senses, oh, wind up  
 Of this child-changed father! 107.

Cor.- All blest secrets,  
 All you unpublish'd virtues of the earth,  
 Spring with my tears! 108..

Este aspecto del dispositivo estructural del coro no es nuevo y coincidiendo con Wilson Knight tenemos que,

From the first signs of Goneril's cruelty, the Fool is used as a chorus, pointing us to [sic] the absurdity of the situation. He is indeed an admirable chorus, increasing our pain by his emphasis on a humour which yet will not serve to merge the incompatible in a unity of laughter. He is not all wrong when he treats the situation as matter for a joke. Much here that is always regarded as essentially pathetic is not far from comedy 109.

De este modo, se observa que al Bufón se lo ha asociado con una función coral en su desempeño de "apuntador moralizante o moralizador" para con el monarca. Es en los momentos más dramáticos de los infortunios de éste último en que se refleja claramente un paralelismo con Cordelia, al hablar con su padre respecto a su necesidad pueril de conocer el amor de sus hijas. O como en el instante en que Lear, apesumbrado por sus desalmadas hijas y la fatal tormenta, es consolado por la menor de ellas.

En consecuencia, podemos afirmar que no es casual el hecho de que la hija menor de Lear no aparezca cuando el Bufón lo hace y viceversa durante la obra, constituyéndose

107.- Act IV, vii, L. 14.

108.- Act IV, iv, L. 15, 19.

109.- W. Knight, Op. Cit., p. 163.



así, como una figura que sirve como contrapeso a una de las funciones de la figura de Cordelia.

De esta forma, observamos la función coral que desempeñan el Bufón, como Estrofa y las impresiones tímidas de Cordelia, la Antistrofa, como marcos de las desventuras del personaje principal. Es evidente que, en un momento dado, las observaciones del cómico parecen las de un loco, por la ocasión en que las dice. Sin embargo, son palabras sabias que, por el mismo instante dramático, son una sugerencia a salir de una situación de emergencia para esquivar un daño inminente. Por otro lado, las participaciones de Cordelia se pueden ver en como tímidas plegarias a los dioses para que consideren a su padre y eviten los espasmos intelectuales que lo conducirán a la locura irremediable causada por la ingratitud filial.

La relación Kent/Bufón tiene la peculiaridad del paralelismo que también se encuentra en Edgar, aunque de manera inversa. Es decir, Kent representa a un bufón torpe, a quien se castiga precisamente por su falta de oportunidad para hacer sus observaciones. El primer indicio que encontramos respecto a la semejanza entre estos dos personajes es cuando el conde se disfraza como Caius, en el acto I, escena iv, mismos en los que aparece el Bufón, para servir a Lear. Con esta acción se presenta una concordancia entre dos sirvientes reales que, aunque son de diferente nivel social, se escudan tras la estulticia para cumplir con

su cometido. Es claro que el hecho del disfraz no es privativo de un bufón, pero también es claro que él es el único personaje que no cambia de atuendo en ninguna parte de la obra, como lo hacen Kent y Edgar. Siguiendo el curso de los comentarios del conde, se comprueba su ineptitud al hablar como lo hace y, quienes lo escuchan ponen alto inmediato a su audacia verbal insolente. Además, él mismo confía a Lear que "This is not altogether fool, my lord" 110, a modo de reconocimiento de la sagacidad del Bufón. Sin embargo, hay que tener presente su forma de hablar, la cual es un dispositivo dramático que el vate inglés maneja con destreza, pues por medio de éste, se distinguen claramente las diferencias sociales entre los personajes de sus obras y King Lear no es la excepción. El tono que emplea Kent en sus discursos con el Rey tiene como características ser solemnes, como corresponde a su título de conde, dirigiéndose a su superior y, arrogante, cuando se trata de su igual o de un inferior. Desde otra perspectiva, los intentos de Kent para servir de catalizador o tener una función mediadora entre el Rey y algunos personajes de la obra siempre es desafortunada. Ambos, Bufón y Conde, desean evitar las decisiones erróneas de Lear y después, de su locura inminente. El primero con su fidelidad a toda prueba y sus comentarios a toda prueba y, el segundo no menos fiel, pero torpe. Por ejemplo, en el momento en que Lear despide a Cordelia, Kent intenta revocar la decisión equivocada,

110.- W. Shakespeare, Op. Cit., Act I, iv, L. 146.

Kent.- Royal Lear,  
Whom I have ever honour'd as my king,  
Loved as my father, as my master follow'd,  
As my great patron thought on in my prayers.-  
111.

aunque de repente lo cambia,

Kent.- ...What wouldst thou do, old man?  
Thinkest thou that duty shall have dread to speak,  
When power to flattery bows? 112.

ofendiendo, así, a quien se dirige y, como resultado,  
obtiene un castigo,

Lear.- ...Hear me, recreant!  
...Five days we do allot thee, for provision...  
...To shield thee from diseases of the world,...  
...If on the tenth day following  
Thy banish'd trunk be found in our dominions,  
The moment is thy death 113...

Este cambio repentino se explica por el apasionamiento personal de Kent, que está presente durante el drama y las consecuencias de su intemperancia son los castigos a los que se lo somete, pudiendo ser físicos o verbales. Esto último es lo que marca la constante entre el Bufón y Kent. Cuando aparece el cómico, las primeras palabras que articula son una clara burla hacia el conde porque ha golpeado a Oswald, sirviente de Goneril, y el Rey lo recompensa. El Bufón observa la acción defensora y servicial y exclama,

Fool.- "Let me hire him too.- Here's my coxcomb"  
... Sirrah, you were best take my coxcomb.

111.- Act I, i, L. 138.

112.- Ibid., L. 145-7.

113.- Ibid., L. 165-77.

Kent.- Why, Fool?

Fool.- Why? for taking one's part that's out of favour 114.

Desde este mismo instante le hace saber que servir al Rey en las circunstancias desventajosas en que se encuentra es una estupidez.

El cómico aprovecha toda oportunidad para zaherir a Kent, como en la escena en que este último es enviado a dejar una carta del Rey a Regan, dice

Kent.- I will not sleep, my lord, till I have delivered your letter

Fool.- If man's brains were in's heels. were't not in danger of kibes?

Lear.- Ay, boy.

Fool.- Then, I prithee, be marry; thy wit shall not go slip-shod.

115.

Es muy pertinente referir la explicación que hace Moberly respecto a lo anterior,

"The Fool's laughs at Kent's promise of rapidity and says, first 'that is, when men's brains are in their heels' (that is, when they have no more wit than is needed to go fast) they may get brain-chilblains; and secondly, 'that as Lear has no brains, he is in no such danger' 116.

Su siguiente intervención desafortunada, en II, ii, ocasiona que lo sujeten al cepo, por provocar una riña con Oswald, sirviente de Goneril, y ofender a quienes están reunidos en ese momento, Gloucester, Edmund, Regan y Cornwall. Este

114.- Act I, iv; III, iv, L. 91-5.

115.- Act I, v. L. 5-11.

116.- Moberly, en King Lear, nota a pie de página, p. 96.

último exige que se aclare el asunto, pero Kent con tono burlón resume sus motivos.

Kent.- His countenance likes me not.

Corn.- No more perchance does mine, nor his, nor hers

Kent.- Sir, 'tis my occupation to be plain  
 I have seen better faces in my time  
 Than stands on any shoulder that I see  
 Before me at this instant 117.

Cornwall, completamente irritado por tal insolencia, ordena que se lo sujete a la corma. De esta manera lo encuentran Lear y el Bufón, quienes comparten sarcasmos hacia él,

Lear.- Ha? Makest thou this shame thy pastime?

Kent.- No, my lord.

Fool.- Ha, ha! he wears cruel garters. Horses  
 are tied by the heads, ... monkeys by th'  
 loins, and men by th' legs 118...

En la misma posición de su castigo, pregunta por el número tan reducido de la compañía de Lear, solo para recibir una reprensión didáctica del cómico por parecerle necia,

Fool.- And thou hadst been set i' th' stocks  
 for that question, thou'st well deserved it.

Kent.- Why, Fool?

Fool.- We'll set thee to an ant, to teach thee, there's no  
 labouring i' th' winter 119.

117.- W. Shakespeare, Op. Cit., II, ii, L. 85-9.

118.- Act II, iv, L. 5-9.

119.- Act II, iv, L. 62-6.

En este comentario la semejanza con la alusión de la fábula esopiana es bastante clara, por lo que sobran los comentarios al respecto.

Kent es tan desafortunado en sus participaciones que Lear, no obstante su razonamiento alterado, no soporta sus palabras. En el momento en que el Rey compadece el estado físico de Edgar, quien está disfrazado como mendigo, casi afirma que tal condición lastimosa se debe, sin duda, a sus hijas ingratas, Kent lo corrige:

Kent.- He hath no daughters, sir.

Lear.- Death, traitor! nothing could have subdued nature  
To such a lowness but his unkind daughters! 120...

Momentos después, Kent intenta por enésima vez servir bien al monarca, pero nuevamente es rechazado de manera acre, cuando Lear ya ha perdido por completo el sentido de la realidad y aquel dice,

Kent.- Now, good my lord, lie here and rest awhile.

Lear.- Make no noise, make no noise; 121...

Estas, pues, son las incursiones fracasadas de quien ha intentado enunciar las verdades e indicaciones sin tener las atribuciones que son exclusivas del bufón, como lo menciona

Erasmus:

120.- Act III. iv, L. 67-9.

121.- Act III. vi, L. 80-1.

Cierto es, la verdad es desagradable a los príncipes, pero ello viene por modo admirable en auxilio de mis necios, puesto que de ellos escuchan con placer no sólo verdades, sino hasta francos insultos. cuando las mismas palabras, proferidas por un sabio, serían materia de condena a muerte; en cambio dicho por un necio resulta en increíble contento 122.

Por tanto, se puede ver que la circunstancia social de Kent, como conde, lo convierte de un hombre serio, fiel y servicial en un bufón ridículo sin gracia y desafortunado, como lo indica paradójicamente Gloucester cuando dice, "And the noble and true-hearted Kent banished! His offence, honesty! 'Tis strange" 123.

De la conexión entre Edgar y el Bufón, en esta tragedia, son observables algunos rasgos paralelos que son muy marcados, como lo fueron los anteriores comparados con el papel de Kent, aunque con algunas variantes. Edgar y el Bufón se conjugan dentro de la obra de manera muy singular. Su relación alcanza un grado tan absurdo que sólo es superable por la que tiene el Bufón con Lear. La similitud entre Edgar y el cómico se da desde el momento en que primero se disfraza, por motivos de seguridad, como un mendigo, llamado "Poor Tom". Sabemos que, como la trama lo indica, la traición de Edmund, hijo bastardo de Gloucester, obliga al hijo natural a optar por la caracterización de Poor Tom, "que era un término genérico adjudicado a los mendigos que se fingían lunáticos, para obtener limosnas por

122.- D. Erasmo, Op. Cit., p. 71.

123.- W. Shakespeare, Op. Cit., I, ii, L. 110-1.

medio de sus gesticulaciones" 124. Una vez reunido con el Bufón y Lear, aparece en la trama con su nueva figura fantástica y su lenguaje, como indigente, es una sarta de incoherencias que contribuyen a aumentar el efecto demencial que se opera en Lear cuando se encuentran en la miserable choza que sirve de refugio ante la inclemencia de la terrible tempestad que está desatada:

Edg.- Away! the foul fiend follows me! Through the sharp hawthorn blow the winds. Hum! go to thy bed and warm thee.

Lear.- Didst thou give all to thy daughters? and art thou come to this?

Edg.- Who gives any thing to poor Tom? whom the foul fiend hath led through fire and through flame, through ford and whirlpool, o'er bog and quagmire; that hath laid knives under his pillow and halters in his paw; set ratsbane by his porridge 125...

Esta participación intempestiva de Edgar es un elemento que contribuye a representar la aguda tormenta mental que vive Lear, y que devasta, de manera patética, absurda y grotesca, la poca conciencia de sí mismo, de la misma forma en que los elementos de la naturaleza, una vez desencadenados, destruyen lo que ella misma ha creado: flora, fauna, cursos de ríos, pueblos. Considerando su lenguaje, que es la unión constante en cada uno de los personajes en su relación con el cómico, se puede apreciar que en los discursos de Edgar

124.- Cfr. Stevens, en King Lear, nota a pie de página, p. 136.

125.- W. Shakespeare, Op Cit., III, iv. L. 45-54.



existen partes comparables con las del Bufón cortesano, por ejemplo,

Edg.- Let not the creaking of shoes nor the rustling of silks betray thy poor heart to woman. Keep thy foot out of brothels, thy hand out of plackets, thy pen from lenders' books, and defy the foul fiend 126.

Resulta claro que la intención de estas palabras es la de dar consejos, tal y como lo hace el Bufón al ver a Kent en el cepo.

Poco después, llegan a la choza y el Rey ordena a su Bufón entrar primero - el Rey hace una reflexión. -El Fool sale corriendo asustado al entrar y ver a Edgar, quien está disfrazado como loco. Este finge que lo persigue un diablo. Lear lo interroga sobre su condición:

Lear.- Didst thou give all to your daughters? and are thou come to this? ... Couldst thou save nothing? Wouldst thou give 'em all? 127.

Lo que de alguna manera sugiere que Lear ha encontrado quien entienda su pena, por encontrarse en estado tan lamentable - como si Edgar representara un reflejo en su condición miserable por su falta de razonamiento. Edgar habla como si desvariara. Lear le pregunta nuevamente si la causa de su estado fue por culpa de sus hijas y el Bufón interviene con su característico tono sarcástico:

126.- Act., III, iv L. 91-4.

127.- Ibid., L. 48, 49; 62, 63.

Fool.- Nay, he reserved a blanket, else we had been all shamed 128.

Lear ignora el comentario del Bufón y maldice a las supuestas hijas de Edgar; y Kent, por su parte, le hace saber al Rey que tal hombre no tiene hijas, mas Lear insiste en que no puede ser que el estado tan deplorable de 'Poor Tom' se deba a una situación diferente. El Bufón, como testigo del intercambio de incoherencias entre Lear y Edgar y de la actitud mediadora, sin éxito por parte de Kent, dice:

"This cold night will turn us all to fools and madmen" 129.

Lear pregunta a Edgar su oficio y aquel responde con un discurso de penosas confesiones y de consejos, aunque la última parte de su discurso cae en el desvarío. Lear se conduele de él y también elabora un discurso adecuado a la suerte del hombre en desgracia, comparándolo con algunos animales y sentencia de manera solemne "Thou wert better in thy grave than to answer with thy uncovered body this extremity of the skies. Is man no more than this? ... thou art the thing itself" 130. En su locura, Lear trata de desnudarse, quizá para verse en igualdad de circunstancias que las del que finge locura: "Off off, you lendings! come, unbotton here" 131. El Bufón, por su parte, sin abandonar su postura satírica, dice a Lear: "Prithy, nuncle, be

128.- Ibid., L. 64.

129.- Ibid., L. 76,77.

130.- Ibid., L. 98-103.

131.- Ibid., L. 105, 106.

contented; 'tis a naughty night to swim in 132. Y, coincidiendo con Wilson Knight, "This is the furthest flight, not of tragedy, but of philosophic comedy" 133. Y en su representación de verdadero lunático, que sirve de parangón histórico de los "natural" y "professional fools", se hacen claros los desatinos e incoherencias de Edgar, pero que observados friamente, son comentarios cómicos de un payaso siniestro,

Lear.- I'll talk with this same learned Theban.-  
What is your study?

Edg.- How to prevent the fiend and to kill vermin 134.

En esta escena podemos observar que Edgar reemplaza al Bufón en cuanto a su función de humorista social por la de un humorista mental, ya que "where the humour of the Fool made no contact with Lear's mind, the fantastic appearance and incoherent words of Edgar are immediately assimilated... 135".

Entre otras semejanzas que pueden incluirse como una indudable asociación con el Bufón son, en el terreno discursivo, el lenguaje cuidado y no casual que emplea Edgar. El contenido de sus participaciones es vasto en referencias poéticas cuyo ritmo y contenido, lo hace semejante al del Bufón. Por ejemplo, en el acto III, esc. iv, L.45-6 dice, "Through the sharp hawthorn blow the

132.- Ibid., 106, 107.

133.- W. Knight, Op. Cit. p. 167.

134.- W. Shakespeare, Op Cit., III, iv.-L. 149-51.

135.- W. Knight, Op. Cit., p. 166.

winds", es un verso que, según Schmidt, pertenece a The Friar of Orders Gray; más adelante vemos que, Capell apunta, la línea 132 de los mismos acto y escena, es una cita, aunque no exacta, de un viejo romance métrico de la obra Life of Bevis; y que el verso "Child Rowland to the dark tower came", (L. 174), explica Capell, tienen un contenido significativo sobre la personificación disfrazada de Edgar, esto es, " " Child Rowland" is Edgar himself; the "dark tower" his novel..."<sup>136</sup>, recurso discursivo que proporciona pormenores sobre una acción secreta en King Lear que no puede descubrirse por las razones obvias de castigo y que, sin embargo, se insinúa como algo que inevitablemente vendrá, como lo hacen las profecias del Bufón, cuando dice, "Fortune, that arrant whore, Ne'er turns the key to th' poor 137".- como le ocurre a Lear, una vez que ya está despojado de su poder.

La actitud moralizante, aunque sea de manera desordenada e incoherente, pues así lo exige su condición como poor Tom, tampoco es ajena a Edgar,

Edg.- ...obey thy parents; keep thy word justly; swear not;  
commit not with man's sworn spouse 138...

Este hijo de Gloucester incluye observaciones de tipo religioso cristiano, cuando mezcla la personificación de las

136.- Capell, en King Lear, nota a pie de página, p. 201.

137.- W. Shakespeare, Op. Cit., II, iv, L. 50-1.

138.- Act., III, iv, L. 78-80.

prohibiciones terrenales apuntadas en el Decálogo, y aquellas faltas consideradas como pecados mortales, cuando Lear le pregunta,

Lear.- What hasth thou been?

Edg.- A serving man, proud in heart and mind ... Swore as many oaths as I spake words and broke them in the sweet face of heaven... False of heart, light of ear, bloody of hand; hog in sloth, fox in stealth, wolf in greediness 139.

Así es como podemos coincidir con la aseveración de Wilson Knight cuando menciona,

Just as Lear's mind begins to fail, the Fool finds Edgar disguised as 'poor Tom'. Edgar now succeeds the Fool as the counterpart to the breaking sanity of Lear; and where the humour of the Fool made no contact with Lear's mind, the fantastic appearance and incoherent words of Edgar are immediately assimilated, as glasses correctly focused to the sight of oncommig madness 140.

También Edgar trata de evitar, por medio discursivo, la locura de Lear, pues señala,

Edg.- ... Swithold footed thrice the old;  
He met the night-mare and her nine-fold;  
bid her alight,  
And her troth plight,  
And aroint thee, witch, aroint thee! 141.

139.- Act., III, iv, L. 82-91.

140.- W. Knight, Op. Cit., p. 166.

141.- W. Shakespeare, Op. Cit., III, iv, L. 114-8.

en un intento, fracasado, por exorcisar la locura de Lear, ya que, "Swihold was invoked as the patron saint against distemper" 142.

Más adelante, Edgar introduce una señal de pena por la difícil situación de Lear cuando dice, "Bless thy five wits 143", frase que, metafóricamente, sustituye a los cinco sentidos conocidos, olfato, tacto, vista, oído y gusto por los de "common wit, imagination, fantasy, estimation and memory 144", que colocan al Rey fuera de la realidad que los demás viven.

Poco a poco, Edgar va fundiéndose en el ambiente, ya mezclado, de la comedia y tragedia que producen un efecto indiscutiblemente grotesco, pues mientras Lear ha perdido la razón, el Bufón y Edgar entonan una canción,

Edg- ...Come o'er the bourn, Bessy, to me.

Fool.- Her boat hath a leak,  
and she must not speak  
why she dares not come over to thee 145.

con lo que el hijo de Gloucester y el cómico se unen, como en un prelude, para dar entrada al acento grave y trastornado del Rey, que inicia el juicio carnavalesco y

142.- Warburton, en King Lear, nota a pie de página, p. 195.

143.- W. Shakespeare, Op. Cit., III, iv, L. 56.

144.- Malone, en King Lear, nota a pie de página, p. 187.

145.- W. Shakespeare, Op. Cit., III, vi, L. 25-8.

cruel en el momento de su loca alucinación, en la escena vi el acto III, y que se detallará más adelante.

A modo de corolario se observa que la relación del Bufón con Kent y Edgar podría plantearse, por la evidencia, como a nivel "oficio", pues Kent y Edgar tienen que fingir lo que no son por medio de sus disfraces, con la finalidad común de estar con quienes sirven, los primeros dos con Lear y el tercero con su padre. Y a pesar de que el hijo del conde y el fiel Kent se disfrazan, es clara la diferencia de actuación en ambos, ya que éste último no actúa como loco, como en el caso de Edgar. Ambos, además, manifiestan un ánimo de cansancio por actuar como otras personas y el motivo no es la incomodidad de la crítica social o la presión de sus enemigos y opositores del Rey, sino el profundo dolor que les causa la desgracia de Lear. El Bufón, en oposición a ellos, es un tipo desapasionado, pues en la obra no revela nada sobre su interioridad, sobre su sentir.

Es el turno, ahora, de enfocar el vínculo que entrelaza la figura regia con la cómica y cuya influencia dentro de la tragedia contiene numerosos aspectos que da, como resultado, una mezcla emocional e intelectual imponente entre ambos. En esta relación se conjugan los factores que hacen de King Lear el punto de coincidencia de dos conceptos que son opuestos: la sensatez y la tontería. Esta última, y por extensión del término, el Bufón, es de importancia esencial para la estructura y el contenido de la obra.

En su aspecto estructural, y siguiendo las observaciones aristotélicas, el dramaturgo inglés "incluye lados opuestos". En este caso, las partes antagónicas quedan señaladas. La tontería y la sensatez se encuentran perfectamente balanceadas para contribuir en la producción del anhelo de casi todo dramaturgo: el efecto catártico sobre su auditorio. El equilibrio de estos dos estados humanos está dispuesto en Lear y el Bufón. Las mentalidades de ambos tienen un alcance dramático que hace al talento del poeta inglés difícilmente superable en cuestiones de la "extraña" mezcla de lo cómico con lo trágico, que se lleva a cabo en el encuentro de Lear y el Bufón con Edgar. Una vez a la intemperie, sabemos lo siguiente del séquito real de Lear de cien caballeros y de sus fieles seguidores.

Kent.- But who is with him?

Glou.- None but the Fool; who labours to out-jest  
is heart-strook injuries 146.

Así, la situación del soberano se va transformando en una realidad atroz para sus ideas sobre el orden del cosmos. El encara a la misma naturaleza en su manifestación violenta, comparte su infortunio, primero con el Bufón, y luego con "Poor Tom", Edgar, cuya fantástica aparición en este preciso momento, hacen de la escena un punto de paroxismo que parece ser el más elevado de la tragedia, que es, por los personajes que intervienen, una portentosa reunión de

146.- Act., III, 1, L. 15-7.



Bufones, quienes claramente han determinado su "forma de ser". Lear se declara en este término, "I am even the natural fool of fortune 147", el Bufón en sus característicos comentarios ambiguos dice, cuando está junto a Lear, "Marry, her's grace and a cod-piece; that's a wise man and a fool 148". Esta es una sutil observación por parte del cómico, pues es sabido que si el Rey, sinónimo de inteligencia, no hubiese fallado en hacer el juicio que hizo respecto a su herencia, no correría la suerte que pasa junto a su Bufón.- Lear desvaría y sin hilar una conversación con el recién llegado Kent, se dirige a su Bufón.

Lear.- My witts begin to turn.-

Come on, my boy; how dost, my boy? art cold?

I am cold myself.- Where is this straw, my fellow?-

The art of our necessities is strange,

And can make vilde things precious.- Come, your hovel.-

Poor fool and knave, I have one part in my heart

That's sorry yet for thee 149.

Y el gracioso servidor responde algo que quizá contiene en gran medida su propia filosofía, introducida por una canción que marca su estilo propio, en oposición a las sentencias graves de la mayoría de los filósofos; en vez de un cansado exordio, él abre de manera musical y después enuncia las reflexiones del hombre universal en pensamiento y conocedor de todos los opuestos mezclados en la "aparente" necesidad oral y profética a destiempo del Bufón de King Lear,

147.- Act., IV, vi, L. 88-9.

148.- Act., III, ii, L. 40-1.

149.- Ibid., L. 67-73.

Fool.- He that has and a little tiny wit,  
 With heigh-ho, the wind and the rain,  
 Must make content with his fortunes fit,  
 Though the rain it raineth every day.

Lear.- True, boy.- Come, bring us to his hovel.

Fool.- This is a brave night to cool a courtesan. I'll speak  
 a prophecy ere I go:  
 When priests are more in word than matter;  
 When brewers mar their malt with water;  
 When nobles are their taylor's tutors;  
 No heretics burn'd, but wenches' suitors;  
 When every case in law is right;  
 No squire in debt, no poor knight;  
 When slanders do not live in tongues,  
 Nor cutpurses come no to throngs;  
 When usurers tell their gold i' th' field,  
 And bawds and whores do churches build,  
 Then shall the realm of Albion  
 Come to great confusion.  
 Then comes the time, who lives to see't,  
 That going shall be used with feet.  
 This prophecy Merlin shall make; for I live before his  
 time 150.

El contenido de los versos anteriores resume la utopía filosófica que defiende y condena al género humano concentrado en su necesidad, pero expresado con el tono disparatado y singular que mueve a risa sin hacer a un lado la reflexión en oposición a la de un consumado y solemne pensador de esos que llamamos serios, que puede ofrecer las mismas ideas pero con un tono que provoca el bostezo. Sutil diferencia.

Continuando con la forma expresiva de Lear, más propia de un bufón, en su patente estado de locura, se observa que al encontrarse con Edgar, en su caracterización de indigente, Lear le recomienda,

Lear.- ...You, sir, I entertain for one of my hundred;  
 only I do not like the fashion of your garments. You  
 will say they are Persian; but let them be changed 151.

Esta observación de Lear nos invita a reflexionar sobre las palabras de Erasmo cuando dice: "El loco se ríe del loco y se proporcionan mutuo placer, y no será raro que veáis que el más loco se burle con mayores ganas del que lo está menos 152", misma en la que encontramos, indudablemente, un aspecto humorístico. En otras de sus intervenciones Lear declara sus ideas de forma descabellada, lo que contrasta con la majestad de su posición de monarca. En oposición a la voz del Rey, la del Bufón es, quizá, un eco metafórico de la de los mismos súbditos de Lear, cuyo origen plebeyo y de gran riqueza proverbial y refranera se manifiesta en sus cancioncillas cuyo estribillo contrasta con el ambiente violento de la naturaleza que se manifiesta en tormenta, lo que da un efecto de equilibrio entre lo sublime y lo grotesco, pues mientras el soberano sufre el Bufón canta,

Fool.- Then they for sudden joy did weep  
 And I for sorrow sung,  
 That such a king should play bo-peep,  
 And go the fools among 153.

La anterior es sólo una de las varias que aparecen a lo largo de la obra y que podría que parece tener una intención particular pues,

151.- Act., III, vi, L. 77-8.

152.- D. Erasmo, Op. Cit., p. 75.

153.- W. Shakespeare, Op. Cit., I, iv, L 168-71.

... Los efectos de repetición presentan a veces esta forma especial en el teatro y en la novela; algunos de esos efectos tienen resonancias de ensueño. Y quizá sucede lo mismo con el estribillo de muchas canciones: insiste, repitiéndose siempre igual al final de cada copla, aunque cada vez con sentido diferente 154.

Son verdaderamente numerosos los niveles en que se puede estudiar esta relación de eco poético, en el uso de las rimas de todas sus canciones, que conducen, invariablemente, al estado de relajamiento que es el ideal para contrarrestar la tensión del monarca. Lo anterior parece no ser casual.

Ahora bien, la relación que guarda el Rey con el Bufón parece ser la de álgter-ego en lo mental o, si se quiere, en lo absurdo, pues ambos llevan a cabo un camino paulatino hacia la divergencia, el Bufón deja de ser la criatura estúpida por antonomasia de su oficio, y se convierte en un soberano, todo inteligencia y percepción del mundo que le rodea y todo un dominador de las circunstancias a quienes puede considerárselas como sus súbditos - en el terreno mental, por supuesto, por que en el físico sabemos que él también sufre de las inclemencias de la tormenta que se ha desatado en el acto II, iv. Abriendo un paréntesis, es pertinente recordar la articulación religiosa. En este caso -la tragedia, e inevitablemente asociando los factores rituales mezclados en la obra,- parece ser que el chivo expiatorio que debe sacrificarse para exculpar los acontecimientos trágicos debe ser el monarca. Y Lear no parece disfrutar sino sufrir su locura regia, o en otros

154.- H. Bergson, Op. Cit., p.153.

términos, es posible admitir que goza su locura en el momento de su alucinación en que las culpables, sus hijas, están por recibir un castigo ejemplar, después de que termine el juicio instalado entre él, el Bufón y Edgar. Y, finalmente, él cree ser un juez, actuando en esta escena junto a Edgar, un fingido "Poor Tom", quien ya sabe de la conducta ingrata de Goneril y Regan, siguiendo a Lear en su locura para juzgar a ambas.

Lear.- I'll see their trial first.-Bring in their evidence.-  
Thou robed man of justice take thy place.-  
And thou, his yoke-fellow of equity,  
Bench by his side...

Edg.- Let us deal justly...

Lear.- Arraign her first; 'tis Goneril. I here take my  
oath before this honourable assembly, she kicked the  
poor King her father.

Fool.- Come hither, mistress. Is your name Goneril?

Lear.- She cannot deny it.

Fool.- Cry you mercy, I took you for a joint-stool 155.

Esta participación del Bufón parece ser una de las más crueles, pues él ya sabe que su amo está completamente fuera de sus sentidos, y no duda en jugar otra broma con su frase, "I took you for a joint-stool", que es una excusa insultante al no darse cuenta de la presencia de alguien. Lo anterior no es descabellado si se considera que ésta escena es también el punto asociativo, por su crueldad, pues

"el rey de burlas" es aquel hombre que porta una especie de gorro alto de payaso y una larga barba de estopa, y se envuelve en un manto estrambótico y que, empuñando un cetro y rodeado de hombres... preside un tribunal cuyas decisiones deben acatar" 156.

Lear.- And her's another, whose warp'd looks proclaim  
 What store her heart is made on.- Stop her there!  
 Arms, arms, swords, fire! Corruption in the place!  
 False justicer, why hast thou let her scape? 157.

Diffícilmente puede encontrarse otra escena que supere a esta en patetismo, de ahí que hasta los mismos Edgar y Kent profieran su compasión por el Rey,

Edg.- Bless thy five wits!

Kent.- O pity!- Sir, where is the patience now,  
 That you so oft have boasted to retain?

Edg.- My tears begin to take his part so much,  
 They mar my counterfeiting 158.

Quizá en esta parte confesionaria de ambos personajes, sea pertinente plantearse por qué el Bufón no comenta nada al respecto. Puede decirse que la ausencia oral del Bufón es la presencia de Edgar, Kent y Lear unidos en la razón de la sinrazón, y que,

...the process of his interests is very peculiar and recondite. The most noteworthy point in him, and the real character, lies in that, while his heart is slowly breaking, he never speaks, nor even speaks nor even appears so much as to think of his own suffering. He seems indeed, quite unconscious of it. His anguish is purely the anguish of sympathy; a sympathy so deep and intense as to induce absolute forgetfulness of self; all his capacities being

156.- George Frazer, La Rama Dorada, p. 335.

157.- W. Shakespeare, Op. Cit., III, vi, l. 51-54.

158.- Ibid., l. 55-59.

perfectly engrossed with the suffering of those he loves  
159.

El regío Bufón no desentona de su peculiar condición de bromista ni en su participación final. Después del juicio carnavalesco en que Lear ha cruzado el umbral de la realidad rumbo al universo de la locura menciona,

Lear.- ...We'll go to supper i' th' morning.

Fool.- And I'll go to bed at noon 160.

La función del Bufón, en King Lear, no puede considerarse como meramente cómica sino incluso ubicarse en una dimensión de filosofía grotesca, pues sus observaciones sobre Lear producen una emoción que conmueve, aunque a veces agriamente, alguna parte del espíritu. También puede tratarse de que, el humor del Bufón representa una de las "puertas" que se ofrecen a aquellos que son víctimas de sus propios errores; aquellos que no están satisfechos con los acontecimientos mundanos, en particular los de desgracia; o aquellos a quienes se les permite, por su aguda inteligencia desapasionada, entrar y salir por las puertas vecinas: Tontería o Locura, o aún más, permanecer en el umbral, para decir a la sociedad qué tan tonto o inteligente, miserable o grandioso, el ser humano, noble o plebeyo, puede ser.

Considerando lo anterior, no está fuera de lugar el afirmar que una de las funciones del Bufón respecto a otros

159.- Hudson, "Tragedy of King Lear" en King Lear, p. 433.

160.- W. Shakespeare, Op. Cit., III, sc. vi. L. 82, 83.

personajes de King Lear "es conseguir que el distraído amor propio de cada cual adquiera conciencia de sí mismo..." 161. El ingenio lingüístico es la agilidad del personaje cómico como elemento que le permitirá su inclusión en el marco solemne del género literario en que aparece y que, sin embargo, "no tendrá ya espacio para moverse ni, sobre todo, para conmovirse como los demás hombres" 162.

Finalmente, es obvio que el papel que desempeña el Bufón puede tener tantas interpretaciones como las haya, pero es un hecho que Shakespeare lo incluyó en su tragedia como un dispositivo literario que sirve no sólo para ilustrar a un personaje de la vida cortesana de su tiempo desde el punto de vista histórico-social, sino como elemento fundamental sin el cual King Lear, quizá, no sería considerada como una de las obras maestras shakespearianas desde el punto de vista artístico.

En el siguiente capítulo trataremos de demostrar que la sola inclusión de un personaje, tan "insignificante" para algunos, sirve para considerar que los cambios y avances en el campo dramático, shakespeariano por supuesto, no sólo modificaron esquemas estéticos de la sociedad isabelina y que de ahí se difundieron al resto de Europa. De esto último se hará una sustancial y breve reseña que algunos críticos de diferentes épocas han ilustrado, a propósito del Bufón, algunos en pro, otros en contra.

---

161.- H. Bergson, *Op. Cit.*, pp. 141 - 142.

162.- *Ibid.*, p. 145.



---

Apuntes críticos sobre King Lear.

---

## IV

Una de las bases que fundamentan la importancia del aspecto cómico insertado en un caso trágico que hasta aquí hemos tratado, está encarnado en el Bufón de King Lear, y otro de los elementos que pueden apoyar esta afirmación es el interés que ha demostrado la crítica literaria al tratar este asunto. Hemos visto en el primer capítulo de este trabajo que las obras clásicas no eran ajenas a manejar el concepto humorístico en sus dramas trágicos, y que Aristóteles, considerado como el prototipo de crítico literario, enunció algunas características que parecían sustentar la estructura y contenido del arte dramático, resaltando la armonía de las partes como elemento principal en la obra de varios dramaturgos anteriores a él, que tratan de comedias, tragedias o, incluso, poemas épicos. Sin embargo, el correr del tiempo transforma los juicios débiles que sobre el aspecto artístico, siempre en evolución, privan en determinada época, desde luego que el tipo de cambios será de acuerdo con los intereses del artista o la influencia del público. Por tanto, es de esperarse la controversia que causa la inclusión o exclusión de uno o varios elementos que conforman una obra de arte. Las divergencias o convergencias de la crítica especializada y la aceptación o rechazo de la opinión popular nunca estarán de acuerdo, por la razón obvia del rigor empleado al juzgar un hecho artístico cualquiera que sea. Tales discrepancias

van de la menor a la mayor ligereza o complejidad usada por el artista y los niveles de juicio son tan numerosos que difícilmente se puede alcanzar la unificación de criterios. A pesar de esto, en ocasiones muy particulares, cuando se trata del análisis a un trabajo artístico de reconocimiento mundial, como es el caso con la obra artística de Shakespeare que nos ocupa, se abre una brecha por la que se han encaminado ya algunos pasos para aclarar, en la medida de lo posible, el motivo de las diferencias surgidas de la apreciación de King Lear con respecto al personaje que nos ha ocupado desde el inicio de este trabajo, el Bufón. En estas breves líneas intentaremos hacer más sólida la importancia del personaje cómico-grotesco tal y como lo concibió William Shakespeare en King Lear, considerando algunas adaptaciones a la obra del bardo de Stratford-upon-Avon incluyendo comentarios por parte de algunos críticos a este respecto. Con la intención de hacer una apreciación cronológica del curso que han llevado los comentarios a propósito de nuestro personaje cómico, empezaremos por considerar las fuentes en que, según la crítica, se inspirara William Shakespeare para la creación de King Lear.

En primer lugar tenemos que la Historia Regum Britanniae, escrita por Goeffrey de Monmouth, que data del siglo XII, es presumiblemente donde se escribió por primera vez la historia de Lear y sus hijas. No obstante, la crítica en general puntualiza que el poeta inglés no tomó como base este documento sino otros. En segundo lugar, se ha indicado

por parte de los estudiosos de la obra de Shakespeare, que éste se nutrió literariamente, para escribir sus dramas históricos y trágicos, de «The Historie of England», que forma parte de The Chronicles of England, Scotland and Ireland, de R. Holinshed, publicada a fines del siglo XVI 163. En tercer lugar, en la publicación de The Mirror for Magistrates, edición de 1574, hay una parte escrita por John Higgins, en la que aparece la vida del Rey Lear. También tenemos que en la obra de Edmund Spenser The Fairie Queene, se encuentra «A Chronicle of Briton Kings», en que se narra la anécdota del Rey Lear. Sin embargo, en ninguna de estas fuentes se sugiere referencia alguna a los sufrimientos del desafortunado monarca, a su consecuente demencia o a la aparición de su Bufón 164. Finalmente, y basándonos en datos del Stationers' Register, tenemos como fecha de representación de la obra King Lear, que legara William Shakespeare, "November 26, 1607, which states that 'Master William Shakespeare his historye of Kinge Lear' was 'played before the Kinges maiesties at Whitehall vppon Saint Stephens night at Christmas Last, by his maiesties seruantes playinge vsually at the Globe on the banksyde' 165" y, en consecuencia, podemos considerar como acertada la fecha aproximada de composición de la obra King Lear, que legara

163.- Cfr. "Las Fuentes de King Lear en El rey Lear, p. 34.

164.- Ibid., pp. 34 - 35.

165.- W.J. Craig, Introducción a King Lear, en la edición de Oxford University Press, p. 737.

William Shakespeare, "entre marzo de 1603 y diciembre de 1606" 166.

Los criterios que han empleado los adaptadores de esta obra de Shakespeare han traído, como resultado de su efecto en el público, una rica variedad de apreciaciones que ilustran algo que no es novedad: los acuerdos de algunos y desacuerdos de otros interesados en el ámbito literario respecto a King Lear. En este punto es muy pertinente aclarar, sin embargo, que la recopilación de las siguientes notas que se hicieron respecto a la obra del vate inglés en general y no como una discusión en particular para tratar la omisión/inclusión del Bufón. A manera de resumen respecto a las diferentes opiniones sobre la tragedia que nos ocupa tenemos, por un lado, a aquellos adaptadores teatrales de la obra en cuestión, y que defienden su adaptación apoyados en el ambiente de la época en que vivieron y, por el otro, a algunos críticos que emitieron su punto de vista acerca del trabajo de los adaptadores del King Lear de Shakespeare. Por ejemplo, Nahum Tate fue quien primero adaptó con modificaciones la obra del poeta inglés recibiendo críticas a favor y en contra ya que él "had altered the catastrophe of the play in 1681, leaving Lear and Cordelia alive in accordance with the precept that the good must always and

---

166.- Cfr. "Las Fuentes de King Lear en El rey Lear," p. 34.

the evil never prosper" 167. A continuación, tenemos que el mismo Tate comenta que el King Lear de Shakespeare era, "a Heap of Jewels, unstrung, and unpolish'd" 168, lo que perfila una línea que tendrá vigencia en años posteriores. Respecto a la figura cómica del Bufón del Rey Lear, tenemos que "Tate had omitted the fool in his alteration of King Lear in 1681, and no one restored him until well into the nineteenth century" 169.

Por otra parte,

Joseph Addison led the opposition with his famous fortieth number of the Spectator (April 16, 1711), ridiculing Tate's King Lear and the neoclassic idea of poetic justice. "Whatever Crosses and Disappointments a good Man suffers in the Body of the Tragedy, they will make but a small Impression on our Minds, when we know that in the last Act he is to arrive at the End of his Wishes and Desires." ... "King Lear is an admirable Tragedy ... as Shakespear wrote it ; but as it is reformed according to the chymical notion of poetical Justice, in my humble Opinion, it has lost half its beauty" 170.

Para aclarar un poco más este punto de la justicia poética, se hace necesario proporcionar la definición de ésta. En el *Literarty Terms: A Dictionary*, de Karl Beckson, se lee lo siguiente,

Poetic Justice: A term used by Thomas Rhymer in *Tragedies of the Last Age* (1678) to designate the idea that the good are rewarded and the evil punished. The use of poetic justice has been urged by many who regard the moral function of

167.- George Branam, *Eighteenth-century Adaptations of Shakespearean Tragedy*, p. 54.

168.- *Ibid.*, p. 5.

169.- *Ibid.*, pp. 49 - 50.

170.- *Ibid.*, p. 55.

literature as primary. A writer, these critics say, should carefully distribute rewards and punishments so that the good may be inspired to further goodness and wicked discouraged from evil. Despite the obvious observation that life does not have such a convenient arrangement, the doctrine is defended on the grounds that the universe is presided over by a beneficent deity who will, at the appropriate time, redress wrongs and punish the wicked who have prospered on earth. Literature, consequently, should present the true state of things.

In the eighteenth century, the critic John Dennis defended this idea of poetic justice by stating that literature which did not function as "a very solemn lecture" was either "an empty amusement, or a scandalous and pernicious libel upon the government of the world". Addison, however, called the idea a "ridiculous Doctrine" 171.

Sin embargo, en el lado opuesto, un contemporáneo de Addison, Lewis Theobald, declara sobre el King Lear de Shakespeare, en la revista, "The Censor", (No. 10, s/f),

Yet there is one (fault) which without the Knowledge of Rules he might have corrected, and that is in the Catastrophe of this Piece: Cordelia and Lear ought to have surviv'd, as Mr. Tate has made them in his Alteration of this (Tragedy) ; Virtue ought to be rewarded, as well as Vice punish'd; but in their Deaths this Moral is broke through.

Haciendo eco a esta declaración, existe otra manifestación, esta vez, del Dr. Johnson:

In the present case the publick has decided. Cordelia, from the time of Tate, has always retired with victory and felicity. And if my sensations could add any thing to the general suffrage, I might relate, that I was many years ago so shocked by Cordelia's death, that I know not whether I ever endured to read again the last scenes of the play till I undertook to revise them as an editor 172.

171.- Karl Beckson, *Literary Terms: A Dictionary*, pp. 190, 191.

172.- George Branam, *Op. Cit.*, pp. 55 - 56.

Sin embargo a Garrick, un adaptador, se le pidió 66 años más tarde, en 1747, tomar consideración sobre su adaptación, respecto a la inclusión del Bufón del Rey Lear, en una publicación llamada "An exam of the Suspicious Husband" en la que se puede leer lo siguiente:

"Why will you do so great an injury to Shakespeare, as to perform Tate's execrable alteration of him? -read and consider the two plays seriously, and then make the public and the memory of the authors some amends, by giving us Lear in the Original, Fool and all" 173.

No obstante, Francis Gentleman, en su "Dramatic Censor" de 1770, señala, respecto a las modificaciones de Garrick, en King Lear,

"This tragedy", said Gentleman, "in its original state, exhibits a beautiful collection of poetical flowers, choaked up with a profusion of weeds, the unretrenched produce of luxuriant fertility; and it was an undertaking of great merit to root up the latter, without injuring the former" 174.

Por otro lado, George Colman, un adaptador más de la obra shakespeariana, en 1768, omite al Fool, aunque para ello da una explicación y declara:

I had once some idea of retaining the character of the fool; but though Dr. Warton has very truly observed, that the poet "has so well conducted even the natural jargon of the beggar, and the jestings of the fool, which in other hands must have sunk into burlesque, that they contribute to heighten the pathetick"; yet, after the most serious consideration, I was convinced

173.- Ibid., p. 50.

174.- Ibid., p. 6.

that such a scene "would sink into burlesque" in the representation, and would not be endured on the modern stage 175.

Es evidente que estas líneas declaran, aunque de manera implícita, la incapacidad de crear un ambiente escénico similar no sólo al de la época isabelina sino al de la capacidad crítica que tiene el ingenio en momentos neurálgicos: su exactitud y pertinencia. Resulta clara la alusión, en este mismo apunte, al llamado Decorum o, principio del Decoro cuyos lineamientos eran,

In Classical and later criticism, the idea that each of the elements of a work should fit appropriately into the whole and, especially, that the style of a passage should be suitable to the occasion and the character. Thus, a king should speak, not like an ordinary man, but in a grand and kingly manner 176.

Por extensión, podemos agregar que el Bufón habla como un verdadero bufón y que sus participaciones gozan de la oportunidad expresiva en el momento adecuado - como lo hacen Falstaff en Henry IV, o el Portero borracho en Macbeth - por lo que la inclusión de este personaje en King Lear no se podría considerar como inadecuada, de mal gusto, inapropiada, etc., como la llaman algunos críticos.

Los comentarios emitidos a favor de las "adecuadas" adaptaciones y sobre todo a la omisión del personaje cómico,

175.- Ibid., p. 50.

176.- Ibid., p. 53.



nos invitan, casi obligadamente, a considerar un apunte de Henry Bergson:

Un filósofo contemporáneo, argumentador a ultranza, al que se le hacía ver que sus razonamientos irreprochablemente deducidos, eran contradichos por la experiencia, puso fin a la discusión con esta simple frase: La experiencia está equivocada 177.

Algunos años más tarde, en 1823, Kean realiza una representación que recuperara el final trágico de la obra shakespeariana, aunque aun no hace a un lado la relación sentimental de Edgar y Cordelia y sigue omitiendo la figura del Bufón. Finalmente, en 1838, Macready hace una nueva adaptación que se apega más al texto de William Shakespeare y que incluye la figura del personaje cómico, "aunque privado de toda su fuerza crítica y de su carácter grotesco, presentándolo como un ser frágil y hermoso" 178.

La expresión de la crítica inglesa respecto a la tragedia de Lear, la expresan Shelley y Coleridge, conociendo, claro está, la tragedia de Shakespeare y las versiones de Tate, y Macready, el primero enuncia, "the most perfect specimen of dramatic poetry existing in the world" 179.

177.- H. Bergson, Op. Cit., p. 48.

178.- Cfr. "Notas para una historia de las representaciones y de la crítica" en El rey Lear, p. 30.

179.- Ibid., p. 28.

Coleridge, por su parte, afirma, "the most tremendous effort of Shakespeare as a poet" 180, aunque Coleridge reconocía algunos problemas en cuanto a estructura, "como la supuesta improbabilidad de la escena inicial, en su opinión, elemento debilitador de la unidad estructural" 181.

Entre esta serie de comentarios a King Lear, lo que se destaca como puntos principales son dos, una es la problemática de la representación, como ya lo acusa George Colman en su comentario sobre el Bufón, líneas arriba y, la llamada Justicia Poética. Sobre este último aspecto, coincidimos con la observación de Clifford Leech, cuando señala,

"Poetical justice" is simply not found in tragedy, where Cordelia is hanged, Ophelia drowned, Othello driven to Desdemona's murder, Lear to madness. But all these characters act in such a way as to contribute to a developing process of event which will ultimately include their personal disasters 182.

Afortunadamente, el bardo de Stratford-upon-Avon fue tan despreocupado en cuanto a seguir dogmáticamente a los que se suponía como cánones en el ámbito teatral, de otro modo, no conoceríamos a ninguno de los personajes principales de sus tragedias, ni la chispa ingeniosa, comico-dramática del fiel acompañante de Lear. Así, William Shakespeare, enfrentó y superó la acerada cortina de las

180.- Ibid., p. 29.

181.- Idem.

182.- Leech, C. Op. Cit., p. 38.

directrices de la ortodoxia artística, que al nacer ya son viejas, pues para él,

... The 'tragic sense of life'... goes quite beyond the idea of didacticism, which was the official Renaissance view, quite beyond the idea of 'poetical justice' (despite Addison's objection) in the eighteenth century 183...

Por otro, la siguiente nota nos ofrece otra perspectiva que enriquece la apreciación de King Lear,

Among the unjudicious, by Milton reckoning must be counted Sophocles, Euripides and Shakespeare, less concerned for the purity of the genres than for the powerful presentation of the emotional and intellectual antithesis 184,

con lo que tendríamos un enfrentamiento de la tan exigida pureza del género contra la emoción producida por lo "impuro", y que resultaría en renovadoras exploraciones, psicológicas, por ejemplo. En el caso que tratamos, podemos sintetizar que en King Lear, de acuerdo con los comentarios críticos anteriores, se encuentran dos puntos de vista para ver la obra: por un lado, el ético religioso, y por el otro, el artístico. En el primero de éstos dos, se encuentran quienes creen en los argumentos de la justicia poética, quienes exponen que el orden y la justicia deben existir obligadamente en toda obra de arte y a los que se puede definir como optimistas. Del otro lado, tenemos al poeta inglés, Shakespeare, para quien no hay justicia poética, por

183.- Ibid., p. 22 - 23.

184.- M. Merchant, Op. Cit., p. 33.

tanto no se ocupa de ella. Esta es una visión amarga, pues se inclina hacia el lado del pesimista que se interesó porque un bufón fuera patético y grotesco en lugar de alegre y agradable porque la vida misma es así, según su circunstancia.

Este vaivén de comentarios a las alteraciones de King Lear es el resultado de los diferentes puntos de vista que se ciernen alrededor de esta obra. Hasta aquí, pues, se ha tratado de destacar la figura del leal Bufón que ha acompañado a su apasionado soberano, como la sabiduría a la necesidad a través de más de cuatro siglos y que no obstante el intento de algunos hombres dedicados a la observancia de la rigidez literaria para separar lo que nació unido en el talento de William Shakespeare, y que ha llegado a nosotros para reflexionar sobre los contradictorios teoremas y prácticas del arte.

## CONCLUSIONES

La metodología y el esfuerzo empleados en este trabajo nos hace creer que hemos demostrado lo que nos propusimos al iniciarlo, en primer lugar: reconocer que la importancia del Bufón en King Lear es un punto imprescindible para el desarrollo de la obra, lo que destaca el aspecto cómico insertado en un caso trágico. Pretendemos haber expuesto algunas razones para considerar que la figura del Bufón, secundaria en otros dramas shakespearianos, es un elemento sin precedente en la obra del bardo inglés. Para esto hemos tomado en cuenta que los personajes considerados como principales, no sólo en la obra mencionada de William Shakespeare, han sido motivo de estudio desde la misma época isabelina hasta nuestros días. Sabemos, también, que se han realizado estudios sobre los personajes shakespearianos con gran abundancia de puntos de vista, desde los religiosos, y lingüísticos, hasta los filosóficos y psicológicos. Sin embargo, el aspecto cómico en los dramas trágicos shakespearianos no ha sido tan generosamente explorado como muchos otros, siendo esta razón la que nos invitara a realizar este modesto trabajo.

En segundo lugar, creemos haber ofrecido un aspecto shakespeariano muy particular: que la mezcla de la comedia con la tragedia, que ya figuraba en las obras de los dramaturgos clásicos griegos, es una más de las características de la ingeniosa creatividad del bardo de Stratford-upon-Avon. Así, nos atrevemos a afirmar que lo

cómico es un elemento que siempre ha sido digno de estar "incluido" en las representaciones trágicas, como lo ha demostrado el virtuoso, ingenioso e inmortal Bufón de William Shakespeare en King Lear.

En tercer lugar y dentro del mismo propósito, hemos tenido la intención de contribuir con una aportación minúscula para formar una idea más clara sobre nuestro personaje. Por un lado, hemos bosquejado el posible origen del bufón isabelino, que ha sido trazado desde la legendaria dinastía egipcia del faraón Papi I, esclavo de griegos o romanos, como sirviente en la corte de los daneses o el inspirado demente derivado de leyendas teutónicas y celtas. Por lo anterior, podemos concluir que la figura del bufón se debe a: la combinación de los cómicos romano (el de la Saturnalia) y celta (miembro de la estructura cortesana en la cultura anglosajona, como se vio en el Capítulo II). Así mismo, consideramos que el "mestizaje" de los géneros, tragedia-comedia y la fusión de leyendas y mitos, constituyen el milagro de la existencia del personaje que nos ha ocupado durante este trabajo.

Por otro lado, hemos visto que la evolución del bufón - los nombres que se le asignaron, su desempeño en la sociedad, y la licencia para opacar el esplendor y subrayar los errores de los poderosos- lo 'llevó' a realizar una función dramática: la pausa cómica. Por esto, su figura

puede ser considerada como una tradición literaria, como estructura, primero, como tema después.

En cuarto lugar, el Bufón del rey Lear, en nuestra opinión, es esencial en la estructura del drama, pues su relación con el rey y otros personajes principales en la obra, explica los complicados lazos existentes entre dos fenómenos intrínsecamente humanos y siempre presentes en King Lear: la sabiduría y la estulticia. En esta obra, ambos fenómenos se dan cita de una manera extraña. El primero está personificado por un bufón, el segundo por, un rey, y el lazo que vincula a ambos es el lenguaje, pues ¿cómo se explicaría de otra forma la unión de ambos? Es precisamente el lenguaje la vía de igualdad entre ambos personajes con la que Shakespeare enseña que no ver más que lo que hay y no pensar más que en lo que sucede es algo que nos exige un esfuerzo ininterrumpido de tensión intelectual, y no es casual que al Bufón lo consideremos como una personificación del lenguaje sin halagos. Por tanto, creemos que el Bufón de Lear es un excelente instructor de un discurso artístico, desligado de dos tipos de convenciones: la emocional -de un Lear que sufre y quien espera consuelo, no burlas- y la literaria -que cuando débil, desaparece con el paso del tiempo. ¿Qué es la figura de Lear, a semejanza del espíritu humano, sino el eje en que gira la emotividad del sentimiento -tragedia y comedia-, y que de vez en cuando transita por el puente intermedio de éstas, el humor y al

que en esta obra se le considere grotesco? La participación del Bufón, en King Lear, se convierte, entonces, en la línea maestra en que se engarzan un aspecto cómico y un caso trágico. Y, coincidiendo con Wilson Knight, una vez más, estamos de acuerdo en que,

...Sometimes we know that all human pain holds beauty, that no tear falls but it dewes some flower we cannot see. Perhaps humour, too, is inwoven in the universal pain, and the enigmatic silence holds not only an unutterable sympathy, but also the ripples of an impossible laughter whose fight is not for the wing of human understanding; and perhaps it is this that casts its darting shadow of the grotesque across the furrowed pages of King Lear 185.

Al mismo tiempo, pensamos que el ejercicio intelectual invertido por los críticos y adaptadores de King Lear citados en este trabajo, hace sólida nuestra intención de poner en evidencia la gran función estructural que desempeña el cómico Bufón del trágico rey Lear, ya que el paso del tiempo y los consecuentes cambios de los esquemas estéticos (el "Decoro" y la "Justicia Poética", tratados en este trabajo) no lograron apilar pesadas lozas de olvido sobre el Bufón de King Lear. En resumen, lo cómico en King Lear es un aspecto común al género humano y no puede desaparecer por motivos de modas estéticas. Estas pasan, la genialidad las pervive.



Finalmente, estas son las razones que nos hacen creer que esta tesis es de cierta utilidad para apreciar con detenimiento la grandeza del brillante heredero de la "verdad enmascarada" en el escenario teatral que sobrevive en las aulas universitarias hasta estos albores del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFIA

- 1) Anónimo. "Beowulf" en The Oxford Anthology of English Literature. Vol. 1, The Middle Ages through the Eighteenth Century. New York, Oxford University, 1973. pp. 20-98.
- 2) Aristophanes. Five Comedies of Aristophanes. Traducción de Benjamin Bickley Rogers. New York, Doubleday Anchor Books, c. 1955. 343 p.
- 3) Bergson, Henry. La Risa: ensayo sobre la significación de lo cómico. Traducción de María Luisa Pérez Torres. México, Espasa Calpe, (Col. Austral No. 1534), 1973. 164 p.
- 4) Branam, George C. Eighteenth-century Adaptations of Shakespearean Tragedy. Berkeley, University of California, 1956. 220 p.
- 5) Beckson, Karl y Arthur Ganz. Literary Terms: A Dictionary. New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1977. 280p.
- 6) Corominas, Juan. Diccionario Crítico etimológico castellano. Madrid, Gredos, 1980. 689 p.
- 7) Chesire, David. Theatre: History, Criticism and Reference. London: C. Bingley, 1967. (The Readers Guide Series.) 131 p.
- 8) Chesterton, G. K. "A Defense On Nonsense" en Great Essays. Ed. Houston Peterson, New York, 1954. pp.315-321
- 9) Chaucer, Geoffrey M. Canterbury Tales. Versión en inglés moderno de J. U. Nicolson, New York, Garden City Books, c. 1934. 626 p.
- 10) Eco, Umberto. Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. Versión castellana de Lucila Baranda y Alberto Clavería. 6a. ed. México, Gedisa, 1984. Título original: Come si fa una tesi de laurea. 267 p.
- 11) Else, Gerald F. Aristotle's Poetics: The Argument. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1957. 670 p.
- 12) The Encyclopaedia Britannica. 11th. Ed. vol. 7, Chicago 1911.

- 13) The Encyclopaedia Britannica: A New Survey of Universal Knowledge. 15th. Ed. vol. X, Chicago, 1982.
- 14) Erasmo, Desiderio. El elogio de la locura. Traducción prólogo y notas de Pedro Voltes Bou. 9a edi. México, Espasa-Calpe, 1986, (Col. Austral). 147 p.
- 15) Frazer, James George. La Rama Dorada, magia y religión. Traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. 7a. reimpr. México, Fondo de Cultura Económica. 1980. Tit. original The Golden Bough. 860 p.
- 16) Hall, Vernon. Breve historia de la crítica literaria. Traducción de Federico Patán López. México, Fondo de Cultura Económica, México, 1982. Traducción de A Short History of Literary Criticism. 313. p.
- 17) Johnson, Samuel. "The Preface to Shakespeare" en The Oxford Anthology of English Literature. Vol. 1, The Middle Ages through the Eighteenth Century. New York, Oxford University. 1973. pp. 2107-2114.
- 18) Jonson, Ben. Five Plays. London. Oxford University, c. 1953. 569 p.
- 19) Kermode, John Frank. The Sense of an Ending. New York, Oxford University Press, 1963. 140 p.
- 20) Knight, Wilson G. The Wheel of Fire: Interpretation of Shakespearian Tragedy. London, Methuen, 1986. 343 p.
- 21) Langer, Susanne Katherina Knaut. Sentimiento y forma: Una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clave de la filosofía. Traducción de Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández. México, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, 1967. Tit. Original Feeling and Form. 403 p.
- 22) Leech, Clifford. Tragedy. (The Critical Idiom Series, 1). London, Methuen, 1969. 92 p.
- 23) Lucas, Frank L. Tragedy in relation to Aristotle's Poetics. London: Hogart. 1928. 160 p.
- 24) Mack, Maynard. King Lear in Our Time. Berkeley University of California, 1972. 126 p.
- 25) Marlowe, Christopher. "Doctor Faustus" en The Oxford Anthology of English Literature. Vol. 1, The Middle Ages through the eighteenth century. New York, Oxford University. 1973. pp. 848-899.

- 26) Merchant, W Moelwin. Comedy. (The Critical Idiom Series.) London, Methuen, 1972. 92 p.
- 27) Moliner María. Diccionario del uso del Español. Madrid, Gredos, 1966. (Biblioteca románica hispánica.) 2 vols.
- 28) Platón. "La República" en Dialogos. México, Porrúa, (Col. Sepan cuantos...), 1984. pp. 435-621.
- 29) Sebastian Yarza. Florencio Diccionario Griego Español. Barcelona, R. Sopena, 1945. 1643 p.
- 30) Shakespeare, William. As You Like It. Ed. H. J. Oliver. Harmondsworth, Penguin, 1973. 201 p.
- 31) Shakespeare, William. The First Part Of The History Of Henry The Fourth. Harmondsworth, Penguin, 1968. 142 p.
- 32) Shakespeare, William. Hamlet. Ed. Horace Howard Furness, New York, Dover, 1963. 506 p.
- 33) Shakespeare, William. King Lear. Ed. Horace Howard Furness, New York, Dover, 1963. 503 p.
- 34) Shakespeare, William. Macbeth. Ed. Horace Howard Furness Jr., New York, Dover, 1963. 366 p.
- 35) Shakespeare, William. The Merry Wives of Windsor. Ed. G. R. Hibbard, Harmondsworth, Penguin, 1973. 223 p.
- 36) Shakespeare, William. Othello. New York. Dover, 1963. 471 p.
- 37) Shakespeare, William. Pericles, Prince of Tyre. Ed. Ernest Schanzer. New York, New American Library, 1965. 208 p.
- 38) Shakespeare, William. El rey Lear. Ed. y traducción de Manuel Angel Conejero. Madrid, Alianza, 1980. 184 p.
- 39) Shakespeare, William. The Second Part Of The History Of Henry The Fourth. Harmondsworth, Penguin, 1965. 152 p.
- 40) Shakespeare, William. "King Lear" en The Tragedies of Shakespeare. Ed. Craigh, W. J. London, Oxford University Press, 1958, 1315 p.
- 41) Shakespeare, William. Twelfth Night, or, What You Will. Ed. T. Prouty. Harmondsworth, Penguin, 1973. 201 p.

- 42) Shipley, Joseph T. Dictionary of World Literature: Criticism, Forms, Technique. Paterson, N. J. : Littlefield, Adams, 1960. 452 p.
- 43) Sidney, Philip, Sir. "Defense of Poesie" en The Oxford Anthology of English Literature. Vol. 1, The Middle Ages through the Eighteenth Century. New York, Oxford University, 1973. pp. 639-649.
- 44) Simpson, M.A. Cassell's New Latin Dictionary. London, Cassell, 1959. 863 p.
- 45) Skeat, Walter William. Rev. An Etymological Dictionary of The English Language. Nueva Edición corregida y aumentada. Oxford. The Clarendon Press, 1946. 780 p.
- 46) Sófocles. Las siete tragedias. Vers. directa del griego e intr. de Angel Maria Garibay. 11a. ed. Ed. Porrúa, México, 1973. 222 p.
- 47) Spenser, Edmund. "The Faerie Queene" en The Oxford Anthology of English Literature. Vol. 1, The Middle Ages through the eighteenth century. New York, Oxford University, 1973. pp. 669-820.
- 48) The Oxford Companion to the Theatre. Edit. Phyllis Hartnoll. Oxford University Press, 1951. 887 p.
- 49) Tietze-Conrat, Erika. Dwarfs and Jesters in Art. Traducción del alemán de Elizabeth Osborn. London, Phaidon Press, 1957, 110 p.
- 50) Welsford, Enid. The Fool, his Social and Literary History. London, Faber and Faber, 1968. 374 p.