



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



EL CARNAVAL EN TWELFTH NIGHT
DE WILLIAM SHAKESPEARE

T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA
Y LITERATURAS MODERNAS (INGLESAS)
P R E S E N T A
ERICA FISCHER DORANTES

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MARIA ENRIQUETA GONZALEZ PADILLA



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1999

269682



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente a la Dra. María Enriqueta González Padilla por todo el apoyo que me brindó tanto en el aspecto académico como en el moral durante todo el tiempo que duró mi trabajo de tesis.

También agradezco la disposición, comprensión y asesoramiento de todos los miembros del jurado: Dr. Alfredo Michel, revisor de la tesina; Mtro. Federico Patán; Mtro. Colin White y Mtra. Marina Fe.

Asimismo agradezco a la Coordinación de Programas Académicos de la UNAM por el apoyo económico que obtuve a través del Programa de Becas para Tesis de Licenciaturas (PROBETEL).

Y, finalmente, gracias a Diego, a mis padres, familiares, amigos y maestros.

Erica Fischer Dorantes

Cuernavaca, Mor.
Noviembre de 1998

A Diego

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOSii
ÍNDICEiii
INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE	
EL CARNAVAL: CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO	8
<u>La cultura cómica popular y la literatura carnavalesca.</u>	
<u>El carnaval: fiesta ritual.</u>	
<u>Diversión y puritanismo</u>	
SEGUNDA PARTE	
EL CARNAVAL EN <i>TWELFTH NIGHT</i>	21
<u>La fiesta en <i>Twelfth Night</i></u>	
<u>El aguafiestas y el bufón: su papel en el carnaval.</u>	
<u>El lenguaje: su doble función.</u>	
Camaradería.	
El <i>carpe diem</i> y la melancolía de la fiesta.	
<u>El disfraz y la máscara</u>	
<u>El contrapunto entre lo romántico y lo cómico</u>	
CONCLUSIONES	52
BIBLIOGRAFÍA.	55

INTRODUCCIÓN

*Sly. [...] Is not a comonty a Christmas gambold
or a tumbling trick?*

*Page No, my good lord; it is more pleasing
stuff.*

-Induction to *The Taming of the Shrew*

Shakespeare, el gran poeta y dramaturgo inglés, ha sido objeto de tantos estudios que parecería que ya no queda nada más que decir. Sin embargo, sus comedias han sido poco estudiadas por los críticos en comparación con todo el estudio que han merecido sus tragedias. Rabkin, en su nota introductoria al ensayo de C.L. Barber,¹ escribe:

Only in very recent years has Shakespearean comedy begun to elicit from its critics the sort of provocative analysis writers have been performing on the tragedies since Bradley. The reasons for this are perplexing. It may be that comedy, often less overtly didactic than tragedy, is less available to the kind of formulation which in Bradley's work provided so stimulating a point of departure; it may be that critics, who tend to be moralists, have not considered comedy so much worth their serious attention; or it may simply be that the loss of Aristotle's essay on comedy set back the study of the latter while providing a language in which to discuss tragedy. Whatever the reasons, the balance is now well on the way to being redressed.

¹Fragmento tomado de la nota introductoria al ensayo de C. L. Barber, "The Saturnalian Pattern" en *Approaches to Shakespeare*, ed Norman Rabkin, Mac Graw Hill, New York, 1964, pág 230

Este comentario sobre la falta de estudio o interés en la crítica de las comedias de Shakespeare es compartido por otros críticos, como Leggatt y Danson.² Sin embargo, este último considera que la razón para esta falta de interés, tanto de críticos como de lectores y espectadores, es el alejamiento cultural que existe entre la época isabelina y la nuestra. Alejamiento que, como señala Bajtín,³ es más notorio en la literatura cómica, debido al poco estudio que se ha hecho sobre la cultura de la risa en los siglos XV y XVI

Entre las diferentes manifestaciones de la risa, la fiesta es un elemento fundamental de todas las formas de espectáculos cómicos de la Edad Media y del Renacimiento, y por lo tanto, un aspecto de gran importancia para la comprensión de la literatura de ese periodo, especialmente de la literatura dramática. En este trabajo intentaré mostrar cómo la fiesta carnavalesca es parte esencial de *Noche de Epifanía o Lo que queráis* (*Twelfth Night or What You Will*). Para ello, dedicaré la primera parte a la descripción del contexto histórico y literario del carnaval. Y en la segunda parte me enfocaré al análisis de la comedia. Para ambas secciones utilizaré, entre otras obras, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* de Bajtín (el estudio más completo sobre el tema), "The Saturnalian Pattern" de C. L. Barber y *Shakespeare and the Tradition of Comedy* de Leo Salinger. Pero antes de comenzar creo que es pertinente hacer un rápido esbozo de la obra que nos ocupa

²Cf Alexander Leggatt, "*Twelfth Night*" en *Shakespeare's Comedy of Love*, Methuen & Co Ltd, London, 1974, pág. 231. Lawrence Danson, "Twentieth-century Shakespeare criticism: the comedies" en *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, ed Stanley Wells, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pág. xi

³Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1987. (Alianza Universidad 493), pág. 9.

Twelfth Night es la última de las comedias festivas de Shakespeare. La fecha de su composición se desconoce. Sin embargo, datos externos a la obra como lo es la cita que sobre esta comedia escribe un estudiante de leyes en su diario en 1602,⁴ y referencias a sucesos históricos que se encuentran dentro de la propia comedia como la mención del Sofí⁵ (II, v. 181 y III, iv. 284), permiten suponer que fue escrita alrededor de 1601. De este modo, *Twelfth Night* queda ubicada, junto con las grandes tragedias: *Hamlet* (1602), *Othello* (1604), *King Lear* (1605), *Macbeth* (1606) y *Antony and Cleopatra* (1607), en la etapa de mayor crecimiento artístico del poeta. Por ello no es extraño que esta obra sea considerada por los críticos como uno de los mayores logros de Shakespeare en lo que a comedia romántica se refiere.⁶

⁴John Mannigham, abogado inglés que escribió un diario durante su vida estudiantil y en el cual se encuentra el siguiente comentario sobre *Twelfth Night*: "at our feast wee had a play called Twelue night or what you will. much like the comedy of errors or Menechini in plautus, but most like an ncere to that in Italian called Inganni. a good practise in it to make the steward belecue his Lady widdowe was in Loue with him by counterfaying a lettr as from his Lady in generall termes telling him what shee liked best in him and prescribing his gesture in smiling his apparraile &c. And then when he came to practise making him belecue they tooke him to be mad " J.M. Lothian, "Introduction" a *Twelfth Night*, Methuen & Co. Ltd., Londres, 1975, (The Arden. Shakespeare), pág. xxvi

⁵Para algunos críticos éste era el nombre del barco en el cual viajaron Sir Antony y Sir Robert Shirley a Persia en 1599 para visitar al shah, Abbas I el Grande (1587-1629); para otros, era el apeltivo del shah. El relato de esta expedición fue publicado en un folleto titulado *Noticia Verdadera del viaje de Sir Antony Shirley* en el año 1600. Cf Oscar Campell y Edward G. Quinn, "Twelwe -Night, Or What You Will" en *A Shakespeare Encyclopaedia*, Methuen L. Co., London, 1974, pág. 902; y Federico Patán, Prólogo a *Noche de Epifanía o Lo que queráis* de William Shakespeare, UNAM (Dirección General de Publicaciones), Mexico, 1997, 2a. edición, (Nuestros Clásicos, 58), pág. 9.

⁶Danson, *op. cit.*, pág. 235; Leggat, *op. cit.*, pág. 221, y Patrick Swinden, "Twelfth Night" en *An Introduction to Shakespeare's Comedies*, The Macmillan Press Ltd., London, 1973, pág. 125

La historia principal de *Twelfth Night* aparece en *Gl' Ingannati* (1531), una de las primeras comedias italianas de enredos causados por identidades equívocas;⁷ y en "Apolonius and Silla", de Barnaby Riche, cuento inglés en prosa que se encuentra en el libro *Riche, his Farewell to Militarie Profession* (1581) En ambas historias, una joven disfrazada de paje corteja a una dama en nombre del señor para quien trabaja y de quien se ha enamorado. La dama en cuestión se enamora del paje, pero éste tiene un hermano gemelo y es con él con quien finalmente contrae matrimonio. En términos generales esto mismo ocurre en la comedia de Shakespeare. Sin embargo, detalles como el naufragio de los gemelos y sus casamientos sólo se encuentran en el cuento de Riche, por lo que los críticos coinciden en que esta debió ser la fuente directa de *Twelfth Night*, aunque es evidente que el argumento de "Apolonius and Silla" fue tomado de *Gl' Ingannati*. Es importante señalar que a pesar de la semejanza que existe entre las tres obras, la historia de Shakespeare carece del aspecto burdo que poseen las otras dos tanto en el lenguaje como en las acciones. Shakespeare, por ejemplo, omite situaciones del relato de Riche tales como el apresurado encuentro entre Silvio (Sebastian) y Julina (Olivia), y el embarazo y el abandono de que es víctima la protagonista. En su lugar, el poeta eleva la trama al poner a los amantes en un plano de amor y de romance y al dotarlos con un lenguaje lleno de delicadeza y lirismo.⁸

⁷Eric Bentley traduce el término *mistaken identities* como error de identidades, sin embargo prefiero traducirlo como identidades equívocas debido a que los enredos son causados por la doble identidad de uno o varios personajes. *La vida del drama*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1982

⁸Cf. Lothian, *op. cit.*, págs. 44-46, Roger Warren y Stanley Wells, "Introduction" a *Twelfth Night, Or What You Will*, Oxford University Press, Oxford, 1995, (The World's Classics), págs 17-18, y Elizabeth Story Donno, "Introduction" a *Twelfth Night, Or What You Will*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985, (The New Cambridge Shakespeare), pág. 7

En lo que concierne a la historia secundaria, primero hay que mencionar que la presencia de dos tramas era un recurso muy común en los siglos XV y XVI y que era un rasgo distintivo de Shakespeare el usar el *double plot* para balancear lo serio y lo humorístico. O, usando la terminología de Northrop Frye,⁹ el mundo del romance - cuyo movimiento puede ser cómico o trágico- y el mundo "realista" o de la experiencia con un movimiento hacia la sátira o la ironía. En las llamadas comedias festivas de Shakespeare, por lo general, la trama principal está basada en la tradición inglesa de la comedia romántica que Lyly y Peele heredaron del medievo y en la noción clásica de la comedia como un problema de equivocaciones debidas al engaño, al disfraz o a la Fortuna;¹⁰ mientras que la trama secundaria tiene sus raíces en la Antigua Comedia de Aristófanes y en el folklor popular (ambas de naturaleza satírica).

El drama, como sabemos, tiene sus orígenes en las bacanales griegas, las cuales celebraban el término de un ciclo y el comienzo de otro. En este crítico momento en que se libraba la lucha entre la vida y la muerte, el mundo se trastocaba y las personas sufrían una transformación (representada por medio de máscaras)¹¹ que les permitiría alcanzar la armonía con la vida y con la naturaleza en general cuando el

⁹Northrop Frye. "Theory of Mythos: introduction" en *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957, pág. 162

¹⁰Leo Salinger. *Shakespeare and the Tradition of Comedy*. Cambridge University Press. Cambridge, 1974, pág. 300. En este mismo libro, Salinger dedica un capítulo entero al tratamiento de "Error' and deceit in classical comedy" y a la interpretación renacentista que se dio a partir de las notas que sobre la comedia escribieron autores como Donatus, Diomedes y Evanthius, los cuales consideraban a las equivocaciones como un elemento fundamental para la construcción de una trama cómica págs. 76-128.

¹¹En un sentido primario, el uso de la máscara no sólo oculta la personalidad sino que la transformaba y la trascendía al entrar en mágico contacto con imágenes (generalmente de animales) de poderes supranormales *Ibid.*, pág. 93.

nuevo orden fuera instaurado. Este patrón ritual (muerte-crisis-renacimiento) se encuentra en la base de la comedia. La experiencia liberadora que viven los personajes en lo que Frye ha dado por llamar "the green world", permite que una nueva sociedad sea instaurada al regreso del héroe (generalmente una figura femenina que personifica el año que muere y que renace) El nacimiento de esta sociedad se celebraba formalmente con un festival, una mascarada o un matrimonio.¹² Desde entonces y hasta nuestros días, la comedia se sigue asociando a lo festivo. Shakespeare tenía muy presente esta tradición, pues en el Renacimiento la asociación entre la comedia y las fiestas populares era aún más evidente, ya que las obras cómicas por lo general sólo se representaban en la temporada de carnaval, la cual solía extenderse desde las festividades navideñas hasta el día anterior a la Cuaresma.¹³ Este hecho propició que la fiesta llegara a formar parte de la literatura dramática. En el caso del teatro inglés, como sostiene Barber,¹⁴ fueron las fiestas isabelinas las que contribuyeron a la formación de la comedia festiva.

Así pues, aunque algunos críticos encuentran ciertas similitudes entre el episodio del encierro de Malvolio y otro cuento de Riche,¹⁵ tal parece que Shakespeare se inspiró en las fiestas isabelinas para la subtrama de *Twelfth Night*. Los festejos de Sir Tobías y compañía son "eco de [las] costumbres populares y campiranas...[...] en las que se rinde honor a Dionisos, dios del vino y la vegetación .. [y en las que se] canta el principio del placer y la naturaleza cíclica de

¹²Northrop Frye. "The Argument of Comedy" en *Modern Shakespearean Criticism. Essays on Styles, Dramaturgy and the Major Plays*, ed. Alvin B. Kernan, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1970, págs 166-170

¹³Salinger, *op. cit.*, pág. 191

¹⁴Barber, *op. cit.*, pág. 232

¹⁵Lothian, *op. cit.*, pág. xlvi

la vida humana".¹⁶ Por ejemplo, el tratamiento que recibe Malvolio está vinculado a la costumbre popular de la quema del diablo del carnaval, la cual tenía como fin el alejar a los malos espíritus para que la vida pudiera renovarse plenamente. La figura tradicional del rey de los desmanes (*Lord of Misrule*) está simbolizada por Sir Tobías, quien como marcaba la costumbre termina su reinado siendo apaleado.¹⁷ Otros pasatiempos y diversiones propios de estas festividades también están presentes en la saturnalia que se vive en *Twelfth Night*.

Por otro lado, en lo que toca a las ideas y tratamiento de los temas, Shakespeare también tomó mucho material de su propio trabajo. *Twelfth Night* guarda afinidad con varias de sus comedias. Por ejemplo, en *The Comedy of Errors* ya había tratado el tema de identidades equívocas con dos parejas de gemelos. En *The Two Gentlemen of Verona*, la protagonista disfrazada de paje entra al servicio de su amante, y éste la envía en una embajada amorosa. El recurso del disfraz también se encuentra en *The Merchant of Venice* y en *As You Like It*, donde las mujeres se disfrazan por protección y seguridad; sólo que en *As You Like It* la situación se complica cuando otra dama se enamora de Rosalinda vestida de hombre, lo que nos remite aún más a los contratiempos que afronta Viola. Y así podría seguir citando ejemplos, pues tal parece que Shakespeare quiso hacer una recapitulación de todo su trabajo anterior para despedirse con *Twelfth Night* de la comedia festiva.

¹⁶Patán, *op. cit.*, pág. 14.

¹⁷El destronamiento carnavalesco es otra de las imágenes de esta fiesta que simboliza el movimiento cíclico de la vida (nacimiento-muerte y resurrección) Baján, *op. cit.*, pág. 334

PRIMERA PARTE

EL CARNAVAL: CONTEXTO HISTÓRICO Y LITERARIO

*The Spring, clad in all gladness,
Doth laugh at Winter's sadness,
And to the bagpipe's sound
The nymphs tread out their ground.*

Anon s. XVI

*The Summer hath his joys,
And Winter his delights.
Though Love and all his pleasures are
but toys,
They shorten tedious nights.*

Thomas Campion

La cultura cómica popular y la literatura carnavalesca

La cultura cómica popular, como señala Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*,¹ era muy amplia y de gran importancia dentro de las sociedades medieval y renacentista y se manifestaba de varias maneras. Las dos más importantes eran las diferentes *formas y rituales del espectáculo* como las fiestas carnavalescas (ferias, kermesses y demás festejos populares); las representaciones cómicas de bufones, payasos, mimos, enanos y gigantes en la plaza

¹Bajtín, *op. cit.*, pág. 10

pública parodiando ceremonias civiles; los espectáculos callejeros; y la *literatura cómica* que abarcaba desde obras paródicas o semiparódicas (orales y escritas) en latín o lengua vulgar, hasta la dramaturgia cómica

Esta literatura, que empleaba el lenguaje carnavalesco y tomaba las imágenes de la fiesta popular, se creaba para leerse o representarse durante los días de fiesta. Los estrenos y representaciones de muchas comedias de Shakespeare tuvieron lugar -o eso se les atribuye- dentro de algún tipo de celebración. Por ejemplo, *The Merchant of Venice* se estrenó el domingo de carnaval de 1605 ante Jacobo I, *The Comedy of Errors* formó parte del entretenimiento que se ofreció durante los festejos navideños de 1594 en el Gray's Inn y se sabe que *Twelfth Night* fue representada en dos ocasiones el día de la Candelaria (*Candlemas*).² La primera fue el 2 de febrero de 1602 según consta en el diario de John Manningham, un estudiante de leyes que como se dijo- asistió a dicha representación; y la segunda fue en 1623 ante Carlos I, aunque en esta ocasión la obra se presentó con el nombre de *Malvolio*. Otras comedias como *A Midsummer Night's Dream* y *The Merry Wives of Windsor* han sido asociadas a alguna fiesta privada. La primera de ellas se cree que fue escrita para representarse en la boda de Elizabeth Carey y Thomas Berkeley el 19 de febrero de 1596, mientras que la otra al parecer se representó por primera vez el 23 de abril de 1597 para celebrar la entrada de Sir George Carey a la Orden Garter. Además, dentro de las mismas obras, la presencia de la comedia estaba asociada a eventos especiales, como victorias, coronaciones, matrimonios y nacimientos reales. Un ejemplo lo encontramos al final de *3 Henry VI*, donde Eduardo IV celebrará su victoria con "mirthful comic shows."³ Todo esto demuestra que la comedia era

²Festividad de la Iglesia católica que consiste en la bendición de las velas para celebrar la purificación de la Santísima Virgen

³Salingar. *op. cit.*, pag. 8

considerada un entretenimiento propio de los días de fiesta y como tal debía contener dentro de su estructura bromas, juegos, disfraces, bailes, canciones y demás pasatiempos y costumbres festivas.

Por otro lado, las ferias de Lyon y de Frankfurt, reconocidas por su difusión y publicidad literaria, se tomaban como referencia para que la publicación de los libros coincidiera con ellas.⁴ Estas ferias, cuya duración era hasta de cuatro meses, permitieron que la cultura popular se infiltrara en la gran literatura renacentista, pues el éxito de una obra cómica dependía no sólo del conocimiento que se tuviera del gusto del público cortés sino también de las costumbres populares (no hay que olvidar que a las obras patrocinadas por la nobleza asistía también el pueblo). Además, según Cicerón y en opinión de varios humanistas del Renacimiento, la comedia es el reflejo de las costumbres.⁵ Por ello, la *commedia erudita* del siglo XVI que imitaba a Plauto y a Terencio, se apropió de motivos carnalescos como las mascaradas, para desarrollar las posibilidades románticas de las historias y justificar las confusiones y equivocaciones de que eran objeto los personajes. El público europeo rápidamente acogió estas comedias italianas, a las que tuvo acceso por las representaciones de un grupo de actores profesionales que pertenecían a la *commedia dell'arte*. Este grupo de comediantes tomaba el esquema de las obras publicadas de la *commedia erudita* para crear su propio repertorio y modificarlo a voluntad, pero siempre tomando en cuenta el gusto popular.

De este modo, la cosmovisión carnalesca se infiltró en la obra de autores como Rabelais, Cervantes y Shakespeare. En casi todas las comedias de este dramaturgo inglés podemos encontrar el carnaval, especialmente dentro de la

⁴Bajtín, *op. cit.*, pág. 142

⁵Ver Salinas, *op. cit.*, pág. 1

llamada comedia festiva. Las obras de este género recrean el ambiente carnavalesco y se rigen por la cosmovisión popular de la fiesta. Tanto su atmósfera como su estructura son festivas. Estas comedias siguen el mismo movimiento de la saturnalia: "through release to clarification".⁶ Esto es, el relajamiento en las reglas que traía consigo la fiesta, le permitía a los participantes llegar a un conocimiento de los otros y de ellos mismos logrando así un mejor entendimiento y con ello la armonía universal. La cosmovisión de esta época, basada en una concepción unitaria del mundo, permitía a los espectadores captar sin esfuerzo alguno las imágenes y las relaciones existentes entre todos los elementos constitutivos del universo de la obra. Para el público renacentista, la comprensión de las comedias era instantánea pues aún se encontraba inmerso en la tradición carnavalesca.⁷

El carnaval: fiesta ritual

El carnaval, como actualmente lo conocemos, es una fiesta popular que antecede a la cuaresma (tiempo de reflexión, ayuno y penitencia). Existen algunas diferencias en la forma de celebrarlo, pues cada ciudad tiene sus propias tradiciones. Sin embargo, el ambiente festivo es común a todas ellas. Durante los seis días que dura el carnaval, se eligen reyes y reinas de la fiesta, se enjuicia el "mal humor" (un maniquí o a veces un hombre vivo disfrazado de fanteoche carnavalesco, a quien se condena, se ejecuta, y en simulacro se le entierra, se le ahoga o se le quema);⁸

⁶C. L. Barber, *op cit*, pág. 231.

⁷Bajtin, *op cit*, pág. 61.

⁸Emmanuel Le Roy Ladurie, *El carnaval de Romans de la Candelaria al Miércoles de Ceniza 1579-1580*. Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, México, 1994, pág. 225

desfilan procesiones de carros alegóricos, de máscaras y de disfraces marchando al compás de algún son; hay bailes, mascaradas, juegos, comida y bebida en exceso. Son días de desorden, donde casi todo está permitido y por ello las prohibiciones se pasan por alto. Las bromas, los chistes y demás desmanes se realizan constantemente y son festejados y aplaudidos por todos. Sus ejecutantes salen impunes pues no hay leyes que los castiguen.

Estos son días de gran regocijo. La alegría es general y todos los asistentes participan de ella. La risa invade la atmósfera. El carnaval es un mundo de desorden y de confusión, en donde las personalidades se confunden, pues todos gozan de igualdad. Pobres y ricos, chicos y grandes, olvidan su posición social, edad, sexo y profesión y se relacionan libremente con sus semejantes. Reina un ambiente de familiaridad y hermandad. La fiesta carnavalesca es una invitación a la libertad y al desenfreno, ofrece, a través de la risa,⁹ una liberación transitoria, una abolición provisional de las reglas y convenciones sociales, de los valores y de las normas.

El carnaval medieval y renacentista también compartía estas características (ambiente festivo, abundancia de comida y bebida, libertad, familiaridad, igualdad y relajamiento en las reglas). Sin embargo, esta fiesta no sólo se vivía antes de la cuaresma. Las fechas del carnaval se inscribían en una segmentación del tiempo en secciones de cuarenta días y coincidían con los días de luna llena o luna nueva. Así casi todas las fiestas del calendario cristiano, que coincidían con las fiestas paganas

⁹Sergei Averintsev, "Bajtín, la risa, la cultura cristiana" trad. Tatiana Bubnova, en *Acta Poética* 18-19 *Revista del Seminario de Poética*, UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), México, 1998, pág. 28

vinculadas a los ritos agrícolas y de fecundidad, eran en cierto modo carnalescas.¹⁰ En la época isabelina, festividades como la Candelaria, el carnaval (*Shrovetide*), el día de la Ascensión (*May Day*), la noche de San Juan (*Midsummer Eve*), el día de Todos los Santos (*Halloween*), y los doce días de navidad que terminaban con la noche de Epifanía, se caracterizaban por la instauración temporal del *mundo al revés* que era presidido por el Rey de los Desmanes.

Cada fiesta, como explica Caro Baroja,¹¹ tenía sus propias tradiciones, pero en todas ellas había juegos, diversiones como la pelea de osos (*bear-baiting*), espectáculos, representaciones teatrales, mascaradas y bailes (*morris-dances, sword-dances*). Estas actividades y pasatiempos eran populares en todas las esferas sociales del mundo isabelino, pero cada clase les imprimía su sello distintivo. Lo grotesco y lo vulgar que caracterizaba a los juegos populares contrastaba con la cortesía refinada y ritualizante de la nobleza. Los duelos, por ejemplo, eran un pasatiempo propio de la temporada de carnaval que tanto pobres como ricos gozaban por igual. Generalmente se montaban representaciones de enfrentamientos simbólicos como la típica batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma (representados por un hombre corpulento y una vieja enjuta, o por el cerdo y el bacalao, o por los que ríen y por los que lloran) para ejemplificar la eterna lucha entre los aspectos carnal y espiritual,

¹⁰Muchas festividades de la Iglesia tienen fechas móviles, las cuales se fijan a partir de la Pascua que se celebra el domingo después de la luna llena que sigue al equinoccio de primavera. Tal es el caso de la Ascensión que tiene lugar 40 días después del Domingo de Resurrección y que por lo general coincide con luna llena. Otras fiestas como la Navidad y el día de San Juan tienen fechas fijas pero están cercanas a los solsticios de invierno (21 de diciembre) y de verano (21 de junio), respectivamente. El día de la Candelaria (40 días después de la Navidad) era por lo general el primer día de lo que hoy conocemos como carnaval y terminaba el Miércoles de Ceniza para dar lugar a la Cuaresma (40 días de purificación). Claude Gaignebet, *El carnaval: ensayos de mitología popular*, Alta Fulla, Barcelona, 1984, págs. 13-20.

¹¹Julio Caro Baroja, *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1985, págs. 228-241.

que combaten por regir en exclusiva la vida del hombre. Por otro lado, además de estas escenificaciones, ambas clases organizaban sus propios torneos, en los cuales dos rivales combatían por conquistar el amor de una mujer. Sin embargo, mientras que el bando popular deseaba apropiarse sexualmente de la joven, el bando cortés buscaba obtener su corazón.

Otro pasatiempo de fines de invierno y de toda la estación primaveral eran las mascaradas o bailes de "carnestolendas", en los cuales se exaltaba la vida amorosa y se invitaba a la preparación de los noviazgos y de los matrimonios. Estas mascaradas también se celebraban en los dos niveles. En el nivel popular, los hombres solteros (algunos disfrazados de mujeres) participaban en juegos satíricos en donde algunas veces la mujer era víctima de chistes obscenos. En el nivel aristócrata, por el contrario, los jóvenes nobles mediante galanteos ensalzaban la belleza de las jóvenes. Mas, a pesar de estas grandes diferencias, en cualquiera de los dos niveles, la mascarada destacaba de manera definitiva la ruptura o separación de la vida cotidiana, pues la invención, la usurpación o la inversión de personalidades producía la confusión necesaria para entrar al mundo ficticio y sacramental de la fiesta.¹²

Todos estos pasatiempos, así como las fiestas en las que se celebraban, tenían sus orígenes en tradiciones paganas y aún en el Renacimiento seguían conservando, aunque ya vagamente, su carácter ritual. Esto les confería un sentido diferente al de la actualidad. La fiesta ritual estaba estrechamente ligada al tiempo, el cual se concebía, al igual que la naturaleza, como cíclico. Su movimiento y renovación constantes eran un recordatorio de que nada, en la vida individual, es eterno e inmutable. La vida vista como un proceso evolutivo perpetuo: nacimiento-muerte-

¹²Toda fiesta, religiosa o mundana, tiene su raíz en el culto, ya sea a la vida, al mundo o a Dios. La fiesta es el periodo de la primacía de lo sagrado. (J. Josef Pieper, *Una teoría de la fiesta*, Ediciones Rialp, Madrid, 1974, pág. 46)

nacimiento, no tenía un carácter negativo sino ambivalente. La muerte individual era una etapa indispensable y fundamental para el nacimiento de algo nuevo. Era necesaria para la renovación del cuerpo colectivo y para la perpetuación de la vida. Por esta razón dentro de la fiesta se consumaba un sacrificio. El ser que moría contribuía a que el ciclo interminable de la vida siguiera en movimiento.

Además, el ser que moría, al dejar fruto, permanecía en cierta forma en su descendencia. No moría, sino que vivía en ella. En el libro de *Gargantúa y Pantagruel* (libro II, cap. viii) se presenta esta idea:

*Entre los dones, gracias y prerrogativas de que el soberano hacedor, Dios Todopoderoso, ha rodeado y adornado a la humana naturaleza en su principio, me parece la más singular y excelente aquella por la cual puedes, siendo mortal, adquirir una especie de inmortalidad, y en el transcurso de tu vida transitoria perpetuar tu nombre y tu simiente por medio de la generación en legítimo matrimonio [...] No sin justa causa doy gracias a Dios, mi conservador, por que me ha concedido ver cómo mi decrepitud florece en tu juventud. Así, cuando por el gusto del que todo lo rige y modera, mi alma deje esta habitación humana, no me reputaré totalmente muerto al pasar de un lugar a otro, toda vez que en ti y por ti permanece mi imagen en este mundo visible, viviendo y conversando con gentes de honor y amigos míos.*¹³

Los sonetos del I al XX de Shakespeare también contienen esta idea: la procreación como única solución a los efectos del tiempo. *And nothing 'gainst Time's scythe can make defence/ Save breed, to brave him when he takes thee hence.* (Soneto XII). La acción devastadora del tiempo se anulaba con un nuevo nacimiento. Se renovaba lo viejo dándole nueva forma y en cierta medida se perfeccionaba. Si no había renovación venía la muerte. Este principio regenerador le confería un carácter

¹³Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, trad. Fernando Ávila, Librería "El Ateneo Editorial", Buenos Aires, 1966, (Col. Clásicos inolvidables), pág. 259

positivo. Todo estaba destinado a morir en la existencia individual, mas no en la colectiva. Lo efimero de la vida perdía su sentido negativo cuando había una visión en conjunto, y no aislada, de los elementos.

Esta naturaleza dual y contradictoria de la vida era el principio básico de la fiesta. Vida, muerte y resurrección constituían los aspectos esenciales de la misma, y por eso se ubicaba en épocas de cambio (estaciones, fases lunares y solares, ciclos agrícolas), que marcaban el fin de una etapa y el comienzo de otra. El fin del invierno es también el inicio de la primavera. La naturaleza entera renace, comienza un nuevo ciclo y esto era motivo de celebración. *Las bacanales de los griegos y las saturnales romanas* eran fiestas rituales que celebraban la llegada de la primavera, y de las temporadas de siembra y de cosecha. En estas festividades, la gente se llenaba de júbilo y se embriagaba del placer y la alegría de vivir. Disfrutaba de todos los goces de la vida. Comía y bebía hasta saciarse. La abundancia de la comida cumplía una doble función. Permitía disfrutar y deleitarse con exquisitos manjares; esto es, con comida no cotidiana, sino con un banquete propio de una celebración. Y daba lugar a la alegre reunión de familiares, amigos y vecinos. En la cultura popular, la abundancia en la alimentación representaba la renovación y el crecimiento constante de un cuerpo individual que, al igual que el cuerpo colectivo, no estaba acabado. El banquete, cuando era colectivo, quedaba libre del egoísmo de la satisfacción individual y estaba relacionado con la generosidad y la equidad del nuevo mundo por venir

De este modo, la tradición festiva combinaba "el universalismo (la vida y la muerte), el lado material y corporal (el vino, el alimento y el amor carnal), el sentimiento elemental del tiempo (juventud, vejez, carácter efimero de la vida y versatilidad del destino [ésta estaba contenida en las imágenes del juego, elemento vinculado al tiempo y a la fortuna y que es parte importante de la fiesta pública]) con

un utopismo original (fraternidad de los bebedores, triunfo de la abundancia, victoria de la razón, etc.)"¹⁴

Sin embargo, la fiesta ritual no estaba ligada solamente a las necesidades del cuerpo sino también al mundo espiritual, al "mundo de los objetivos superiores de la existencia humana,... el mundo de los ideales".¹⁵ Un nuevo renacer auguraba -y aún hoy lo hace- un mejor porvenir. "Año nuevo, vida nueva". La fiesta celebraba el advenimiento de un mundo mejor, un mundo ideal donde el hombre se reconciliaba consigo mismo, con sus semejantes y con la naturaleza para alcanzar la armonía universal. Cada individuo participaba de la renovación del mundo y al hacerlo se integraba a una colectividad. Durante la fiesta reinaba un sentimiento de unidad donde ya no existía el individuo sino el *Uno Primordial*. Esto es, la naturaleza entera (plantas, animales, hombres) volvía a ser una sola entidad como lo fue en un principio. Así, la fiesta no era sólo una celebración, sino la vuelta misma al origen. El orden se trastocaba y volvía a reinar el caos como en un principio. "La reunión de los elementos y principios contrarios" se daban cita "para provocar el renacimiento de la vida".¹⁶ Una de las muchas celebraciones griegas consistía en vivir el renacimiento de Dioniso, quien según la mitología fue destrozado por los Titanes cuando era niño (despedazamiento que representa el sufrimiento dionisiaco que la humanidad y la naturaleza sufren al saberse separados y que es el origen de todo sufrimiento). Durante la fiesta existía la esperanza de que Deméter diera a luz nuevamente a Dioniso y su renacimiento se concebía como el final de la

¹⁴Bajón, *op cit.*, pág. 85.

¹⁵*Ibid.*, pág. 14.

¹⁶Octavio Paz, "Todos Santos, día de muertos" en *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1993, (Colección Popular, 471), pág. 56.

individuación y con ello la vuelta al tiempo original.¹⁷ La fiesta dionisiaca era una mezcla de dolor y placer. El dolor proveniente de la tristeza surgida del despedazamiento que sufrió la naturaleza se mezclaba con la alegría que provocaba la esperanza de reinstaurar, aunque fuera por unos instantes, la Edad de Oro.¹⁸ En palabras de Octavio Paz,

La Fiesta es algo más que una fecha o un aniversario. No celebra, sino reproduce un suceso: abre en dos al tiempo cronométrico para que por espacio de unas breves horas inconmesurables, el presente eterno se reinstale. La fiesta vuelve creador al tiempo. La repetición se vuelve concepción. El tiempo engendra. La Edad de Oro regresa... Y no solamente en la Fiesta religiosa o en el Mito irrumpe un Presente que disuelve la vana sucesión. También el amor y la poesía nos revelan, fugaz, este tiempo original.¹⁹

Diversión y puritanismo²⁰

Todas estas celebraciones rituales eran anteriores al cristianismo pero continuaron celebrándose a lo largo de toda la Edad Media como una concesión de

¹⁷Existen varias versiones del mito de Dioniso, sin embargo, todas coinciden en su despedazamiento y en su renacimiento. Esta versión es de Nietzsche Ver *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, México, 1993. (El libro de bolsillo, 456), pág. 97

¹⁸Esta edad mítica, descrita por Ovidio como el tiempo que siguió inmediatamente al de la creación, era una época de libertad, sencillez y abundancia en la que los hombres y las bestias vivían en completa armonía. Era la edad de la eterna primavera.

¹⁹Octavio Paz, "La dialéctica de la soledad" en *op. cit.*, pág. 228.

²⁰Toda la información de esta sección, a menos que se indique lo contrario, se tomó de H.J.C Grierson, *Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century or the World, the Flesh and the Spirit, their Actions and Reactions*, (Capítulos I y III), Penguin Books, Great Britain, 1966, (Peregrine Books, Y58), pags 17-40

la Iglesia a ese amor innato del hombre a la diversión. Con el fin de erradicar el paganismo, las fiestas cristianas quedaron sobrepuestas a tales festejos. Fiestas estacionales que coincidían con las fiestas tradicionales de la Iglesia como las de la época navideña, sustituyeron completamente a las celebraciones paganas. Para suplantar a las antiguas deidades se instauraron nuevas fiestas religiosas, como las del templo o las del santo patrono que se celebraban a lo largo de todo el año y eran seguidas por ferias y kermesses. Otras fiestas populares de origen estacional como el carnaval, no adquirieron una significación religiosa pero permanecieron vigentes debido a su gran arraigo como una de las mayores concesiones de la Iglesia.

Para la época isabelina todas estas festividades habían perdido su sentido pagano o éste era ya muy vago; pero aún así, seguían celebrándose en un ambiente de licencia. Esto alarmaba a los puritanos, pues consideraban que dichas celebraciones constituían "a provocation to idleness, gadding-about, debauchery, fraud and all sorts of crimes, even murder."²¹ Por esta razón era necesario prohibirlas junto con cualquier otro pasatiempo que provocara placer o risa. Había que evitar en lo posible que el hombre cayera en la tentación y descendiera hasta el plano bestial, algo bastante factible dada la débil naturaleza humana.

Para los puritanos todas las diversiones eran pecado o ligereza de espíritu; sin embargo, el pasatiempo que más repudiaban era el drama, especialmente la comedia. Este género era muy mal visto debido a varias razones. Una de ellas era que, a su manera de ver, la actuación era pecado por ser una mentira y porque los actores vestían atuendos femeninos al interpretar los papeles de mujeres. Ambas cosas eran condenadas por la Biblia, la primera en el octavo mandamiento y la otra en el libro del Deuteronomio (22,25) que dice:

²¹Saltinger, *op. cit.*, pág. 193

La mujer no llevará ropa de hombre ni el hombre se pondrá vestidos de mujer, porque el que hace esto es una abominación para Yahveh tu Dios.

Otra razón era que las representaciones por un lado propiciaban el resurgimiento de deidades y costumbres paganas al abundar en referencias a ellas; y por el otro, profanaban temas o nombres sagrados al llevarlos a escena. Un motivo más para condenar a la comedia era que las escenificaciones se acompañaban con bailes, cantos y música, actividades que permitían al hombre expresar libremente su espíritu lúdico y festivo, el cual era reprochable para el puritanismo. Y por último, este género de obras provocaba risa, la cual era calificada como lasciva.

El encono de los puritanos hacia tales manifestaciones del espíritu humano llegó hasta tal extremo que, cuando ascendieron al poder en el siglo XVII, varias diversiones se vieron afectadas, entre ellas la música (incluyendo la religiosa) y el drama. El cierre de abadías y teatros debido al fanatismo religioso truncó el desarrollo de ambas y privó al público inglés de dos de sus más preciadas diversiones.

SEGUNDA PARTE

EL CARNAVAL EN *TWELFTH NIGHT*

*Let now the chimneys blaze,
And cups o'erflow with wine;
Let well-tuned words amaze
With harmony divine.
Now yellow waxen lights
Shall wait on honey Love,
While youthful revels, masks and
courtly sights
Sleep's leaden spells remove.*

Thomas Campion

La fiesta en *Twelfth Night*

En *Twelfth Night* la fiesta carnavalesca es esencial para la organización de la comedia. Lo que sucede en la obra es posible gracias a la atmósfera festiva que reina en ella y a la que el mismo título alude, *Twelfth Night or What You Will*. Éste nos remite a una festividad donde rigen los excesos, la locura y la licencia, la cual tiene lugar durante los doce días de Navidad que culminan en la noche de Epifanía. Algunas veces, esta celebración se llegaba a prolongar por meses y por tal motivo no es extraño que al inicio de la obra uno de los personajes (Sir Andrés) diga que se quedará un mes más para disfrutar de las mascaradas:

*I'll stay a month longer. I am a fellow o' th' strangest mind i' th'
world. I delight in masques and revels sometimes altogether*
(I, iii. 110-112)¹

No es extraño tampoco el que en el último acto se mencione que el tiempo transcurrido desde el inicio hasta el final de la obra fue de tres meses (V, i. 92-97). Por otro lado, las referencias a otras festividades como *May Day*, "More matter for a May morning" (III, iv. 144); y *Midsummer Eve*, "this is very midsummer madness" (III, iv. 55), sirven para subrayar el carácter festivo de la obra, pues estas celebraciones, al igual que *Candlemas*, *Shrove Tuesday*, y *Whitsuntide* entre otras, estaban relacionadas con la suspensión temporal de la autoridad y compartían ciertos rasgos carnavalescos como el poder hacer *Lo que queráis*. Finalmente, al ser *Twelfth Night* una fiesta ritual, tanto el aspecto físico como el espiritual están presentes y corren paralelos. El primero está representado por los personajes cómicos de la trama secundaria (Sir Tobías, Sir Andrés, María y Fabián), quienes explícitamente celebran las Navidades; mientras que el otro está formado por el duque Orsino, Olivia, los gemelos (Sebastián y Viola), y Antonio, quienes integran la trama principal (la romántica). Ambas partes -cómica y romántica- están así unidas por un tema común: la fiesta carnavalesca, pues tanto las fantasías románticas que viven los nobles como la saturnalia que organizan Sir Tobías y compañía contienen ilusiones, engaños, confusiones y desórdenes propios de esta época del año.²

La acción de la comedia transcurre entre la casa de la noble Olivia y el palacio del Duque Orsino, ya que es ahí donde todos los personajes tienen su residencia permanente o provisional. El lazo de unión entre estas dos casas y los dos mundos

¹En adelante usaré como texto base para las citas, la edición de *Twelfth Night* editada por Lothian y Craik para The Arden Shakespeare, Methuen & Co Ltd, London, 1975

²Story Donno, *op cit*, páig 1

(cómico y romántico) lo forma Viola/Cesáreo, quien actúa como mensajero del duque; Olivia, quien es pretendida por Orsino, Sir Andrés, y Malvolio; y Feste, el bufón. Dentro de ambos recintos se han suspendido las reglas de la cotidianidad para instaurar temporalmente las leyes del mundo al revés. Esto es, los integrantes de ambas tramas viven fuera de su ritmo habitual de vida. Desde las primeras escenas de la obra se encuentran imágenes y referencias a la comida, la bebida, la música, los bailes, los disfraces y el amor, todos ellos, ingredientes básicos de una fiesta.

*If music be the food of Love, play on,
Give me excess of it: that surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.*

(I, i. 1-3)

Estas palabras con las que el Duque abre la obra, además de introducir la trama amorosa de la historia, revelan el carácter carnavalesco de la fiesta. El movimiento de la obra está encaminado a caer en el exceso para saciar el apetito, sea éste físico como en Sir Tobías y compañía, o de carácter espiritual como en Orsino, a quien su desmedido deseo por el amor romántico le impide ver que no está cortejando a la persona indicada; o como en Olivia, quien piensa *sazonar* con sus lágrimas el amor por su hermano para de tal forma conservarlo en su memoria y poder alimentarse de él continuamente:

*...Like a cloistress she will veiled walk
And water once a day her chamber round
With eye-offending brine: all this to season
A brother's dead love, which she would keep fresh
And lasting in her sad remembrance.*

(I, i. 28-32)

Dentro de estas festividades, el exceso era visto como algo necesario. Aquí, como se señalaba en la primera parte de este trabajo, se permitía toda clase de desenfrenos que, llegado un punto, provocaban la muerte de tales descos en el individuo y, al mismo tiempo, por una especie de ley del péndulo, generaban una vida nueva. En el ámbito de la fiesta cuando se exagera al saciar el apetito, cualquiera que este sea, el hombre enferma, queda hastiado y/o asqueado y optará por la medida. Sir Tobías es un buen ejemplo. Su vida se desliza entre la bebida, las canciones, las bromas y el disfrute a expensas de Olivia, su sobrina, y de Sir Andrés, su compañero de francachelas. Esta situación no le molesta en lo absoluto y cualquier reproche, aún viniendo de su sobrina, le tiene sin cuidado:

MARIA: *By my troth, Sir Toby, you must come in earlier
o' nights. Your cousin, my lady, takes great
exceptions to your ill hours.*

SIR TOBY: *Why, let her except, before excepted.*³

(I, iii. 4-7)

Sin embargo, como apunta Hollander,⁴ para la escena del encarcelamiento de Malvolio, Sir Tobías presenta ya síntomas de cansancio: *I would we were well rid of this knavery* (IV, ii. 69-70), los cuales disfraza argumentando que ya ha ofendido demasiado a su sobrina -cosa que hasta el momento no le había impedido seguir con sus borracheras. Y finalmente, cuando por equivocación se enfrenta con Sebastián en lugar de con Cesáreo, termina todo golpeado y sin humor para continuar la fiesta.

³Con esta frase, tomada de la fórmula legal *exceptis excipientis* (excepto lo que haya que exceptuar), Sir Tobías se rehúsa a tomar nota de las censuras de su sobrina. Cf. Lothian, *op cit.*, pág. 11

⁴John Hollander, "Twelfth Night and the Morality of Indulgence" en *Modern Shakespearean Criticism: Essays on Styles, Dramaturgy and the Major Plays*, ed. Alvin B. Kernan, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1970, pág. 239

Él es el burlador burlado, quien al ser víctima del *mock-duel* que él mismo planeó, "drops heavily into his wordly self again."⁵ Esta vuelta a la realidad se puede apreciar a partir de su comentario a la respuesta que Feste le da sobre el médico.

*Then he's a rogue, and a passy-measures pavan. I hate a
drunken rogue.*

(V, i. 198-199)

Sir Tobías al parecer está por dejar a un lado, aunque sólo sea por un breve instante, su vida disoluta. La satisfacción aniquila el apetito excesivo y esto puede permitir que surja el hombre que había estado escondido detrás de los desmanes carnalescos. Este principio básico del carnaval: la destrucción de lo antiguo para el nacimiento de algo nuevo se percibe también, a lo largo de toda la obra, en las imágenes del mar como destructor y generador de vida.

*O spirit of love, how quick and fresh art thou,
That, notwithstanding thy capacity
Receiveth as the sea, naught enters there,
Of what validity and pitch soe'er,
But falls into abatement and low price,
Even in a mmute!*

(I, i. 9-14)

En estos versos, que también pertenecen al discurso inicial de Orsino, el duque compara el amor con el mar y para ello utiliza las palabras "quick" and "fresh" que sugieren movimiento y vida así como voracidad e insaciabilidad. Sin embargo, esta imagen es rápidamente reemplazada por otra de aniquilación o mejor dicho, de cambio y transformación.

⁵*Ibid.* . pág. 229

Pero volviendo a la fiesta, es evidente que Sir Tobías, Sir Andrés, Fabián y María celebran las fiestas con la alteración del orden natural que éstas implican. Beben exageradamente a todas horas del día, especialmente Sir Tobías:

*I'll drink to her as long as there is a passage in my throat, and
drink in Illyria: he's a coward and a coystrill that will not drink
to my niece till his brains turn o'th'toe, like a parish-top.*

(I, iii. 38-42)

Y aunque su conducta sea vista como algo muy personal, el suyo es el comportamiento propio de una festividad carnavalesca⁶ donde la abundancia en la comida y en la bebida denotan la alegría general. Esta felicidad la colman los celebrantes con una gran variedad de pasatiempos y diversiones. Entre algunos de sus entretenimientos se encuentra la música. Se divierten cantando o escuchando varias melodías -la mayoría de las veces es Feste quien las interpreta a petición de los demás- y también jugando con ellas. Esto último era, al parecer, una diversión propia de las fiestas navideñas que consistía en improvisar una conversación usando sólo la letra de alguna canción popular. Feste y Sir Tobías se divierten de este modo a costa de Malvolio:

SIR TOBY: Farewell dear heart, since I must needs be gone.

MARIA: Nay, good Sir Toby.

FESTE: His eyes do show his days are almost done.

MALVOLIO: Is't even so?

SIR TOBY: But I will never die.

FESTE: Sir Toby, there you lie.

MALVOLIO: This is much credit to you.

SIR TOBY: Shall I bid him go?

⁶C. L. Barber, *op. cit.*, pág. 234

FESTE: *What an if you do?*
 SIR TOBY: *Shall I bid him go, and spare not?*
 FESTE: *O no, no, no, no, you dare not.*

(II. iii. 102-112, *las negritas son mías*)⁷

Sin embargo, el entretenimiento principal de este grupo son las bromas. Constantemente se burlan unos de otros, especialmente de Sir Andrés. A sus expensas, aprovechando su falta de sentido común y su ignorancia, los demás se ríen. Él representa a la figura del bobo del carnaval (*dupe, gull*), a quien por lo regular se le caracterizaba como un torpe, un ignorante, un amante ridículo o un fanfarrón, y que era víctima de constantes chistes y burlas, generalmente de carácter sexual.⁸ Tal es el caso de Sir Andrés, quien al principio de la obra es presentado por Sir Tobías como una persona instruida en cuatro idiomas (I, iii. 26-27), pero desde que hace su aparición uno se percató de su deficiencia verbal: *Is that the meaning of "accost"?, Wherefore, sweetheart?, What's your metaphor?, But what's your jest?, What is pourquoi?* Además, él representa el absurdo papel de amante de Olivia, y esto es motivo para un sin fin de bromas que por lo general tienen como autor a Sir Tobías. Por ejemplo, Sir Andrés, incitado por el tío de Olivia, pero en mayor parte por su propia estupidez, se presta a participar en un duelo contra Cesáreo para hacerse acreedor a la mano de la bella Olivia. Esta situación, típicamente carnavalesca,⁹ es bastante chusca en lo que concierne a Sir Andrés, pero no lo es desde la perspectiva de Cesáreo. Sir Tobías toma el juego en una broma pesada

⁷La letra de la canción original se encuentra en *The First Book of Songs and Ayres* (1600) de Robert Jones: "Farewel dear loue, since thou wilt needs be gon,/ Mine eies do shew my life is almost done./ Nay, I will neuer die./ So long as I can spie .."(1a. estrofa) Shall I bid her goe./ What an if I doe?/ Shall I bid her go and spare not./ Oh no, no, no, no, I dare not " (2a. estrofa) Ver Craik y Lothian, *op. cit.*, págs. 50-51.

⁸Salingar, *op. cit.*, pág. 197

⁹Referirse a la primera parte del presente trabajo

cuando, a sabiendas de la cobardía del primero pero desconociendo la situación del último, los enfrenta en un duelo.

Otra broma un tanto más cruel es la que juegan a Malvolio, a quien hacen pasar por loco y lo tratan como tal. Esto es, llevan la broma hasta el extremo de encerrarlo en un cuarto oscuro, de enviarle un "cura" para exorcizarlo¹⁰ y de hacer todo lo posible -según palabras del mayordomo- para enloquecerlo de verdad. La crueldad de la broma se percibe también en la metáfora que utiliza Sir Tobías para referirse al tratamiento que ha de recibir el mayordomo: *To anger him we'll have the bear again, and we will fool him black and blue...* (II, v. 9-10). Es decir, en este espectáculo de *bear-baiting*, el oso será Malvolio.

La inserción de bailes, canciones, disfraces, juegos y demás elementos de la fiesta en las comedias de Shakespeare ayudaba a lograr una atmósfera festiva. Sin embargo, el método más importante era el poner a los personajes en la posición de celebrantes: si no buscaban la fiesta, ésta los alcanzaba.¹¹ En *Twelfth Night*, el naufragio, que trae consigo la separación de los gemelos, coadyuva al inicio del carnaval para los personajes serios. "Los gemelos significan la llegada a Iliria de lo inusitado, de lo imprevisto, de lo que rompe la estática de la situación".¹² Con ellos se desata una serie de enredos, los cuales aunados a la celebración que tiene lugar en casa de Olivia, crean una especie de mascarada en la que Olivia, Orsino y Antonio se ven envueltos. De este modo, la cotidianidad se interrumpe y comienza la fiesta

¹⁰Este era el tratamiento que daban los isabelinos a aquellas personas dañadas de sus facultades mentales, pues consideraban que estaban poseídos por el demonio

¹¹Barber, *op cit.* , pág 234.

¹²Paton, *op cit.* , pág 25

de la que todos participan a su manera, ya sea con dirección al romance o a la mera diversión

Sin embargo, un rasgo que ambas celebraciones comparten es la locura.¹³ Todos los personajes están "locos", creen estarlo, o cuestionan su propia cordura y la de los demás. Por ejemplo, Olivia después de enterarse que Malvolio está poseído declara: *I am as mad as he/ If sad and merry madness equal be* (III, iv. 14-15). Malvolio se declara loco en tres ocasiones: la primera lo hace sin saberlo al compararse con Sir Topas (Feste): *I am no more mad than you are* (IV, ii. 48-49), la segunda es con pleno conocimiento al dirigirse al bufón: *I am as well in my wits, fool, as thou art* (IV, ii. 91) y la última cuando dice: *I am as well in my wits as any man in Illyria* (IV, ii. 110-111). Sebastián, por su parte, después de sostener con Feste una plática sin sentido y de ser abordado sin motivo aparente por Sir Andrés, pregunta: *Are all the people mad?* (IV, i. 26); pero cuando está a punto de casarse con Olivia, piensa que él es quien está loco, pues *this accident and flood of Fortune, / So far exceed all instance, [and] all discourse...* (IV, iii. 11-12), que no puede creer que lo que está sucediendo sea verdad. La otra posibilidad es que sea Olivia quien esté mal de la cabeza. En este punto no está tan equivocado. Como ya se dijo, ella misma se ha declarado loca. Sin embargo, aparte de su declaración, es evidente que Orsino y Olivia, quienes representan la autoridad en Iliria, están algo desequilibrados. Sus actitudes no son nada razonables. El amor, cargado de la

¹³La constante recurrencia a esta palabra y a sus variantes a lo largo de la obra, nos remite a la Fiesta de los Necios (*Feast of Fools*) o a cualquier otra celebración de tipo carnavalesco. Manuel Ángel Conejero apunta que "la palabra *fool* es utilizada en 58 ocasiones, y palabras relacionadas, tales como *foolery*, *fooling* y *foolish* son utilizadas 22 veces más." Este conteo, que no incluye a las palabras *mad* y *madness*, es bastante alto y por ello la palabra tiene una amplia resonancia en la comedia: "Introducción" a *Noche de Reyes*, Cátedra Madrid, 1991 (Letras Universales), pág. 33.

irracionalidad y la magia propias de las festividades que celebraban el inicio de un nuevo ciclo vital, parece haberlos trastornado:

*Or I am mad, or else this is a dream
Let fancy still my sense in Lethe steep;
If it be thus to dream, still let me sleep!*
(IV, i. 60-62)

Este trastorno -al que Olivia llama contagio (I, v. 299)- los lleva, al igual que a los personajes de la subtrama, a rebasar los límites de la vida cotidiana. En la escena iv del primer acto, es el duque quien insta a Cesáreo a hacer caso omiso de las reglas de buen comportamiento con tal de que obtenga una respuesta de su amada:

*Be clamorous, and leap all civil bounds,
Rather than make unprofited return.*
(I, iv. 21-22)

Olivia, por otro lado, piensa guardar luto a su hermano por siete años; pero sólo le bastan unos minutos para abandonarse a un poder superior cuando reconoce que se ha enamorado de Cesáreo.¹⁴ Y es tal la fuerza de este amor que no puede esconderlo y cae en la indiscreción al revelarle al mensajero que lo ama:

*Cesario, by the roses of the spring
By the maidhood, honour, truth, and everything,
I love thee so that maugre all thy pride,
Nor wit nor reason can my passion hide.*
(III, i 151-154)

¹⁴Lothman, *op. cit.*, pág. xvi

Además ambos se ríen de sí mismos, Orsino al reprochar a Viola el que se haya enamorado de alguien tan viejo como él y Olivia cuando Feste le prueba que es una tonta. La locura y la capacidad de burlarse de sí mismos parecen ser pues, las condiciones necesarias para participar de la fiesta: *If you be not mad, be gone...* (I, v. 200) y todos están dispuestos a aceptarlas.

El aguafiestas y el bufón: su función en el carnaval

El aguafiestas

Todos, excepto Malvolio, quien al parecer está indisposto o carece del apetito necesario para participar en ella:

*O you are sick of self-love Malvolio, and
Taste with a distemper'd appetite.*
(I, v. 89-90)

Este es el comentario de Olivia, cuando Malvolio critica al bufón, a quien no encuentra ingenioso ni cómico, pues carece del más mínimo sentido del humor. Para él, la vida es un asunto muy serio y no debe tomarse con ligereza. Por ello, no sólo desaprueba al bufón, sino que está en contra de todo tipo de diversiones y hace lo posible por erradicarlas:

*My masters, are you mad? Or what are you? Have you no wit,
manners, nor honesty, but to gabble like tinkers at this time of
night? Do ye make an alehouse of my lady's house, that ye squeak
out your coziers' catches without any mitigation or remorse of
voice? Is there no respect of place, persons, nor time in you?*
(II, iii. 87-93)

Al parecer esta interrupción se debe a una orden de Olivia, o al menos eso nos hace suponer el comentario de María:

*If my lady have not called up her steward Malvolio and bid him
turn you out of doors, never trust me*

(II, iii. 73-75)

Y de ser así, el mayordomo sólo está cumpliendo con su deber. Malvolio es una persona eficiente, seria y responsable (III, iv. 5-6). Estas virtudes le permiten llevar el buen manejo de la casa y la fortuna de Olivia, quien por esta razón lo tiene en gran estima y por ningún motivo desearía perderlo.

*Let some of my people have a special care of him, I would not have
him miscarry for half of my dowry.*

(III, iv. 61-63)

Pero a pesar del aprecio que le tiene Olivia, el mayordomo se convierte en el blanco perfecto para las bromas de los demás debido a su rigidez física -cuando sonríe, María no puede dejar de observar cómo la cara de Malvolio sufre de falta de elasticidad al arrugarse *into more lines than is in the new map with the augmentation of the Indies*. (III, ii. 76-77)- y a su estricta moral puritana -María es también quien hace notar este aspecto: *The devil a Puritan that he is, or anything constantly, but a time-pleaser...* (II, iii. 146-147).¹⁵ Su postura rígida e inflexible al cumplir su función es como la de un puritano que quisiera ver prohibidas todas las diversiones y no cesa en el empeño por lograrlo. Y aunque Sir Tobias le diga al mayordomo que no por ser

¹⁵Henri Bergson, en su ensayo sobre la risa, define lo cómico como rigidez. Esto es, cualquier tipo de movimiento, gesto o hábito que tenga algo de mecánico en lugar de tener la gracia de un cuerpo viviente en constante renovación, se castiga con la risa para corregirlo. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Espasa-Calpe Mexicana, México, 1994, (Col. Austral, 1534), págs. 19-34.

virtuoso dejará de haber cerveza y pasteles (II, iii. 114-115), Malvolio no acepta que también hay momentos para divertirse. Su hostilidad hacia la celebración y su actitud estirada y altanera inducen a María a jugarle una broma en la que todos participan de una u otra forma.

En efecto, el mayordomo es el clásico aguafiestas que termina por ganarse la antipatía de todos por el modo en que llega a poner fin a los escandalosos festejos de Sir Tobías y compañía. Él representa la negación de la alegría, el "mal humor", que puede arruinar el regocijo y por lo tanto hay que purificarlo. Una manera de purificar a Malvolio se encuentra en el acto IV, escena ii, donde Feste disfrazado de sacerdote exorciza al mayordomo. Sin embargo, el hecho de ser "a kind of a Puritan" (II, iii. 140) no es en sí la razón para castigarlo y convertirlo en el hazmerreir general -Sir Tobías mismo se burla de Sir Andrés cuando éste exclama que de ser Malvolio un puritano lo golpearía (II, iii. 140-143)- sino su conducta antisocial. Pues, "todo el que se aísla se expone al ridículo".¹⁶ Su inflexibilidad y en menor grado sus defectos han mantenido al mayordomo aislado del resto de los personajes.

En este sentido, el defecto que más lo ha alejado es su amor propio. La vanidad, que es "una admiración de sí mismo [... fundada] en la admiración que uno cree inspirar en los demás"¹⁷ ha llevado a Malvolio a considerarse un *modelo* ejemplar que los demás admiran:

...it is his grounds of faith that all that look on him, love him.

(II, iii. 151-152)

¹⁶*Ibid* , pág 115

¹⁷*Ibid* , pág 140

María saca ventaja de este vicio para castigarlo. Aprovechando los aires de grandeza de Malvolio le hace creer, por medio de una carta, que Olivia, su ama, está enamorada de él y que desearía verlo vestido con unas mallas amarillas ("yellow stockings") que Olivia detesta y usando jarreteras cruzadas ("cross-garter'd"), las cuales tampoco son del agrado de su ama.¹⁸ El pobre Malvolio no se da cuenta de que todo es una broma y viste su cara con una torpe sonrisa -la supuesta señal para que Olivia supiera que él había recibido la carta (II, v. 175-177). La falta de atención, de conocimiento de sí mismo y de reflexión, le impiden darse cuenta de su error y cae en una actitud ridícula que es perceptible para los demás, pero imperceptible para él. Así, el mayordomo cae en la trampa y con "aire serio y grave" cumple al pie de la letra todo lo que dice la carta, sin darse cuenta que todos lo observan y se burlan de él.

El castigo que sufre Malvolio es el que se daba a cualquier aguafiestas; a aquellos que "no saben ni quieren reír" y que "...cumplen su función con un aire serio y grave... sin comprender que el paso del tiempo los ha vuelto.. títeres de carnaval,... fantoches cómicos que el pueblo desgarrar entre raptos de risa en la plaza pública".¹⁹ Hay que señalar que para Bajtín estos aguafiestas eran los representantes del orden antiguo, que había que destruir para el nacimiento de un nuevo orden. Sin embargo, en *Twelfth Night* sucede a la inversa. Malvolio representa, como señala

¹⁸Algunos críticos coinciden en que esta vestimenta era la propia de un amante que alberga esperanzas de ser correspondido. Los ejemplos para esta explicación la encuentran en otras comedias de Shakespeare en donde el hecho de ir sin jarreteras cruzadas era signo de un amante desolado (AYLI. III ii 378. TGV. II, i 73, 76-77). Ver Story Donno, *op. cit.*, pág. 93

¹⁹Bajtín, *op. cit.*, pág. 191

Federico Patán, el futuro;²⁰ mientras que el pasado viene a ser Sir Tobías, representante del antiguo régimen feudal.²¹

En esta broma también está presente el exceso propio del carnaval, pues ésta se alarga hasta el último acto y es llevada hasta el extremo como ya se mencionó anteriormente. Esta crueldad con que se trataba a los aguafiestas era festiva. Su ridiculización tenía como único fin reír. Fabián en el acto V, escena i, (líneas 364-365), confiesa a Olivia -a quien preocupa el supuesto daño mental que sufre su mayordomo- que el propósito de la broma que le jugaron a Malvolio era la risa y no la venganza.²² Esta humillación tiene su razón de ser en el juego, el cual cumple dos funciones: divertir (en este caso sólo a uno de los bandos: Sir Tobías y compañía) e iluminar y corregir hábitos y costumbres (aunque ésta no sea el propósito de los ejecutantes ni tampoco tan evidente), pues la risa provoca en el individuo que ha sido ridiculizado el deseo de modificar aquello que lo hace ridículo ante los demás. Sin embargo, esta última función no se cumple. Cuando al final Malvolio descubre que todo ha sido una broma no se detiene a reflexionar en su conducta, en lo que le ha traído el desprecio en lugar del respeto que creía inspirar; sólo culpa a los demás por el abuso del que fue víctima y persiste en su aislamiento sin unirse a la alegría general.

²⁰El mayordomo es el representante de la nueva clase social que está por surgir y que ocupará un lugar muy importante en la naciente sociedad capitalista: la burguesía

²¹Patán, *op cit.*, págs. 18-19. Ver también Oscar J. Campbell and Edward G. Quinn, *op cit.*, pág. 903. No obstante, se podría sugerir que el destronamiento de Malvolio se debe al reinado temporal de Sir Tobías, el cual terminará con la paliza que este rey de los desmanes recibe al final de la obra, para dar lugar al nuevo orden representado por el mayordomo

²²La risa tiene una función liberadora en quien la experimenta, pero para quien es víctima de ella, la risa es sangrienta pues humilla y amortaja. Ver Averintsev, *op cit.*, págs. 37-43

El bufón

El bufón o payaso era una figura ligada invariablemente a las celebraciones. Por ello, el nombre de Feste -palabra latina que significa fiesta o festejo- es más que apropiado para dicho personaje, pues él encarna la fiesta. En las festividades jugaba un papel muy importante. Era el portador del espíritu festivo y de la verdad. Era a un mismo tiempo músico, poeta, bailarín y visionario. Por este motivo, era elegido rey del carnaval o de los desmanes (*Lord of Misrule*), pues era el conductor perfecto de los juegos y ceremonias bulescas. Sin embargo, como mencioné en la introducción al presente trabajo, en *Twelfth Night* a quien se le otorga dicho título es a Sir Tobías Belch,²³ mientras que Feste parece desempeñar el papel de abad de la risa (*Bishop of Fools* o *Abbot of Unreason*).²⁴ Él es quien, a manera de catecismo, le hace ver a Olivia el error en el que está al llorar por un alma que se encuentra en el cielo (I, v. 64-69), y quien disfrazado de Sir Topas "purifica" a Malvolio. Además, en varias ocasiones utiliza un lenguaje religioso tales como la frase *Peace in this prison* (IV, ii. 19),²⁵ e imágenes o referencias religiosas como: *.. epistles are no gospels'...* (V, i. 285), o *Well, God give them wisdom that have it; and those that are fools, let them*

²³*Belch*. Regoldar, cructar, salir o aparecer violentamente de dentro a afuera, arrojar o echar de sí. Algunos críticos ven en la conducta desenfadada de Sir Tobías la razón para otorgarle el título de *Lord of Misrule*, pero acaso también en su apellido se encuentre la explicación para ello. En la noche de Epifanía aquel que se hubiera comido la habichuela escondida dentro de la rosca de Reyes sería el rey de los desmanes. La explicación se encuentra en la flatulencia que esta semilla provoca. Según creencia popular, la inflamación del vientre iría aumentando hasta completar los cuarenta días en que se desarrolla el embrión que nacería estruendosamente en pleno carnaval. Ver Gaignebel, *op. cit.*, pág. 36.

²⁴Warren y Wells, *op. cit.*, pág. 57.

²⁵*Peace be in this house, and to all that dwell in it*. Esta frase, inscrita en *The Book of Common Prayer* (1559), era utilizada por los sacerdotes cuando visitaban a algún enfermo. Lothian y Craik, *op. cit.*, pág. 122.

use their talents (I, v. 14-15) en la que parece hacer alusión a la parábola de los talentos que predica el aprovechamiento de los dones que nos fueron otorgados *Porque a todo el que tiene, se le dará y le sobrarará; pero al que no tiene, aún lo que tiene se le quitará* (Mateo 25, 29) Por último, como abad de la risa, Feste recoge la limosna que daban los asistentes a la fiesta para que ésta continuara.²⁶

No obstante, además de tener a su cargo el parodiar las ceremonias y costumbres de la Iglesia, Feste cumple con las otras funciones propias de un bufón. Él es quien más juega con el lenguaje y por esta razón él mismo se autotitula "corrupter of words" (III, i. 37), pues continuamente distorsiona el sentido de las palabras para expresar su opinión y al mismo tiempo mostrar su ingenio. Cuando Olivia, en la escena cinco del primer acto, ordena que retiren al bufón (*fool*) de su vista, Feste revierte la orden diciendo que se lleven a la tonta (*fool*). De esta forma, aprovechándose de la libertades que le otorga su condición de payaso de la corte, no sólo demuestra su destreza con el lenguaje sino que también expresa verdades de manera muy certera, generalmente condensadas en refranes o proverbios. Por ejemplo, con el refrán *Cucullus non facit monachum* -"el hábito no hace al monje"- (I, v. 53-54), le recuerda a Olivia que las apariencias engañan. Esto es, aunque su colorida vestimenta (la de Feste) sea la de un "tonto", su cerebro no lo es. Pero este mismo refrán también refleja la situación de Olivia, pues aunque ella quiera ocultarse al amor vistiendo de luto no puede esconder su juventud. Esta gran capacidad de observación que le permite captar el carácter y la esencia de todo aquello que lo rodea, así como la rapidez para ligar y asociar ideas es un aspecto de

²⁶En ciertas celebraciones del siglo XVI se acostumbraba el dar pequeñas donaciones al abad de la risa o al rey de los desmanes para mantener viva la fiesta. En otras ocasiones, el dinero acumulado se daba a la Iglesia como limosna cuando los festejos terminaban. Ver Le Roy Ladurie, *op. cit.*, pág. 230

la personalidad de Feste que Viola describe mejor que nadie (quizá porque ella también es poseedora de esta capacidad de observación y de expresión):

*This fellow is wise enough to play the fool,
And to do that well craves a kind of wit.
He must observe their mood on whom he jests,
The quality of persons, and the time,
And like the haggard, check at every feather
That comes before his eye. This is a practice
As full of labour as a wise man's art,
For folly that he wisely shows is fit,
But wise men, folly-fall'n quite taint their wit.*

(III, i. 61-69)

Así, aunque el papel de Feste sea el del "loco", él es al parecer el más cuerdo de todos los personajes.

Por otro lado, el bufón era el representante de la naturaleza y de sus instintos y como tal hablaba y cantaba sobre los goces de la vida. Por ello, dentro de la fiesta o la comedia, representaba al coro -llámese éste popular (Bajtín) o dionisíaco (Nietzsche). Esto le confería un lugar diferente al del hombre común. En este sentido la posición de Feste difiere de la de Malvolio. Feste en su calidad de bufón se mantiene al margen, mas no aparte. Su posición es la de "una especie de coro, cuyo propósito es comentar, generalmente con mente lúcida los sucesos de la obra en la cual participa."²⁷ Por lo regular, su apreciación sobre los hechos nos llega a través de sus canciones, las cuales están llenas de sabiduría popular. Estas melodías, que interpreta tanto en casa de Olivia como de Orsino, son otra manera de expresar verdades universales así como de mostrar los temas rectores de la comedia: el amor

²⁷Patan, *op. cit.*, pág. 25

y el *carpe diem*. La canción *O mistress mine* es una advertencia para aquellos que están dejando pasar el tiempo sin aprovecharlo; es decir, Olivia y Orsino. *Come away, come away death* sirve como prólogo a la escena donde Cesáreo cuenta la historia de su hermana que murió de amor. Y finalmente cuando termina la obra, Feste se queda solo para darnos en una canción el comentario final que, como todos los que hizo en el transcurso de la obra, resumen un aspecto importante de la comedia. Esta última canción engloba de alguna manera la obra. En sus estrofas, la mención de algún elemento carnavalesco: juego, fanfarronadas, borracheras y alusiones sexuales, nos transporta al mundo de la fiesta. Además, cada estrofa muestra una etapa de la vida del hombre (niñez, juventud, madurez, vejez), con lo que se nos recuerda una vez más el paso del tiempo. Y por último, el estribillo *For the ram it raineth every day* evoca la idea del movimiento cíclico de la vida.²⁸

El lenguaje: su doble función

Camaradería

Como queda dicho, en los festejos carnavalescos se establece la camaradería entre todos los asistentes a la fiesta. Las relaciones humanas pierden su rigidez y esto permite establecer lazos más estrechos que llegan a la familiaridad. Ésta se percibe en el lenguaje, que también se ve liberado de la estrechez y del rigor a los que se ve sujeto durante los días no festivos. En *Twelfth Night*, los personajes se tutean, se llaman con nombres afectuosos o injuriosos para denotar la familiaridad que se ha establecido. Por ejemplo, Feste llama a Olivia, "Mouse of virtue" (I, v.

²⁸Cf Northrop Frye, "Theory of Mythos: Introduction" en *Anatomy of Criticism*, pág. 160.

61), Sir Tobías da la bienvenida al bufón llamándolo "ass" (II, iii. 18) y Malvolio toma erróneamente como un cumplido el que Olivia lo llame "fellow" (III, iv. 76-78).

Pero no sólo el uso de estos nombres muestra el trato libre y familiar, sino el uso de un lenguaje popular. Esto es, el profetir groserías, maldiciones y juramentos, así como el hacer uso de proverbios y refranes y el dar a algunas palabras o frases más de un sentido. La escena tres del primer acto es un buen ejemplo, pues los diálogos entre Sir Tobías, Sir Andrés y María están cargados de estos elementos del lenguaje y de una gran variedad de juegos de palabras -los cuales son posibles, hay que señalarlo, debido a la estupidez de Sir Andrés. Por ejemplo, cuando éste pregunta a María. *.. do you think you have fools in hand?* (I, iii. 63-64), preguntando si los toma por tontos, María toma la pregunta literalmente y responde que no los tiene en la mano, dejando así entrever su respuesta. Sir Andrés entonces le da la mano y sin darse cuenta responde a la pregunta que él mismo formuló.

Las palabras o expresiones de doble sentido y los equívocos frecuentemente hacen alusión a algún aspecto de la vida material y corporal del hombre (comida, bebida, sexualidad) con lo que se nos remite a los ritos de la fecundidad. En *Twelfth Night*, éstos se dicen sobre todo por los personajes que representan el principio material y corporal de la vida, opuesto al idealista y romántico. Esto es, Sir Tobías y compañía. En esta misma escena, después de que Sir Andrés le da la mano a María, ésta le dice que su mano está seca haciendo alusión a la esterilidad o a la impotencia sexual de Sir Andrés. Dicha alusión es más evidente cuando María le suelta la mano y dice que la ha dejado estéril, sin los chistes que tenía en la punta de los dedos (siempre listos). Después de este juego de palabras se suceden muchos otros (algunos no tan evidentes), la gran mayoría a cargo de María y Sir Tobías, quienes con la ayuda de Sir Andrés (aunque sin su conocimiento), demuestran su habilidad

para jugar con el lenguaje proporcionándole esa flexibilidad que le permite el ámbito familiar.

El carpe diem y la melancolía de la fiesta

Sin embargo, el lenguaje cumple con otra función además de la anterior. El lenguaje se ve "impregnado del lirismo de la sucesión y la renovación...";²⁹ "durante la fiesta, la voz del tiempo habla ante todo del porvenir".³⁰ En *Twelfth Night* esto se percibe más claramente en las canciones, especialmente en *O mistress mine*:

*What is love, 'tis not hereafter,
Present mirth, hath present laughter:
What's to come, is still unsure.
In delay there lies no plenty,
Then come kiss me sweet and twenty:
Youth's a stuff will not endure.*
(II, iii. 48-53)

Esta canción está cargada de la doctrina del *carpe diem*. Esto es, aprovechar el momento, pues nada es para siempre; la vida es corta y el tiempo lo cambia todo. La prosperidad, la juventud y la belleza, entre otras, son cosas temporales sujetas a la acción devastadora del tiempo. Sin embargo, a pesar de la finitud de la vida, esta

²⁹Bajtin. *op. cit.*, pág. 16.

³⁰*Ibid.*, pág. 257

doctrina plantea el amor como solución al paso del tiempo y con ello habla del porvenir ³¹

Existen además varias referencias al tiempo y sus efectos en boca de los personajes. Por ejemplo, en la escena iv del segundo acto, el Duque aconseja a Cesáreo amar a una mujer joven, pues *Women are as roses, whose fair flower / Being once display'd, doth fall that very hour* (II, iv. 38-9). Otro ejemplo, ocurre en la escena v del primer acto cuando Viola -como Cesáreo- le recuerda a Olivia de los efectos negativos del tiempo y la exhorta a inmortalizar su belleza, pero no en una pintura o inventario como Olivia parece entender, sino dejando descendencia: *Lady, you are the cruell'st she alive/ If you will lead these graces to the grave/ And leave the world no copy* (I, v. 244-246) Sin embargo, Feste es el mayor pregonero de oráculos, el portador de las sentencias sobre el tiempo y sus efectos. Él, como coro, participa del sentimiento que Nietzsche a dado en llamar, sufrimiento dionisiaco y sabiamente proclama la verdad.³² Es la voz de la melancolía que corre por *Twelfth Night*, la cual es inherente a la fiesta, tal y como lo es la alegría.

Esta doctrina, a pesar de su insistencia en la fugacidad de la vida, estaba llena del gozo de vivir. La tristeza por algo que termina se ve recompensada con la alegría de saber que habrá un nuevo principio. Es por esta razón que a Orsino y a Olivia, quienes al principio de la obra desperdician el tiempo, constantemente se les recuerda vivir y aprovechar al máximo el instante para que sus vidas no sean infructuosas y estériles. El tiempo de la fiesta es el momento para disfrutar de la vida en toda su plenitud. La presencia de la melancolía no nulifica el gozo por la vida. Al

³¹ Siempre y cuando no se considere al amor como simple satisfacción de un deseo carnal, sino en un sentido más amplio.

³²Referirse a la primera parte del presente trabajo

contrario, permite apreciar y vivir con mayor intensidad la felicidad. El ser consciente de la propia mortalidad permite ver y disfrutar cada instante, quizá no más intensamente, pero sí de manera más vívida. El vivir cada momento como si fuera el último trae consigo una revalorización de prioridades.

El disfraz y la máscara

Otro aspecto básico de la fiesta es el uso de máscaras o disfraces. "La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único (...)"³³ Muestra que la personalidad no es algo fijo sino que puede cambiar. El uso de la máscara permite transgredir el orden y las reglas establecidas; da libertad de movimiento, de palabra y de acción. Feste en su calidad de bufón se permite muchas libertades con los demás personajes, incluyendo a Olivia, a quien no sólo llama "fool", sino que tiene la osadía de comprobárselo. Viola por otro lado, al estar disfrazada de Cesáreo, puede moverse con soltura dentro de la corte de Orsino y frente a Olivia, puede expresar a ambos sus verdaderos sentimientos sin que ninguno de ellos se dé cuenta. Sin embargo, Viola y Feste no son los únicos que hacen uso del disfraz. En *Twelfth Night*, todos o casi todos, usan una máscara, Sebastián, aun sin saberlo, está disfrazado de Cesáreo. Las máscaras o disfraces pueden ser físicos (como Viola vestida de paje, o como Feste vestido de Sir Topas) o psicológicos (como Oliva de luto; u Orsino, enamorado del amor).

³³Nietzsche, *op. cit.*, págs. 41-42

Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en el carnaval, ningún personaje es consciente de su máscara ni del papel que juega, con excepción de Viola y Feste. En el tercer acto, escena 1, (vv. 140-143), Olivia le pregunta a Cesáreo (...) *What thou think'st of me?* A lo que éste responde, *That you do think you are not what you are.* Con ello Cesáreo le quiere dar a conocer a Olivia el error en que se encuentra; esto es, el pensar que está enamorada de un hombre cuando en realidad se trata de una mujer. En los versos siguientes, Olivia le dice que ella piensa lo mismo de él. Es decir, que Cesáreo no es un paje sino un noble. Y el mensajero entonces responde, *Then think you right. I am not what I am.* Con esta oración, aunque Olivia la interprete de otra forma, Cesáreo revela la interpretación que está haciendo del papel que Orsino le encomendó -cortejar a Olivia- y también su verdadera identidad. El paje es Viola, quien forzada por un instinto de conservación se disfraza de hombre e interpreta el papel de paje. Por ello, al ser una toma consciente de otra identidad, se sabe disfrazada; al igual que Feste, quien por su condición de bufón se ve constantemente forzado, sea fiesta o no, a recrear ese papel.

Este juego de disfraces como "renovación de ropas y personalidad social"³⁴ se transforma durante la fiesta del carnaval en vida real. La personalidad adopta el disfraz o la máscara para renacer y renovarse después. Esto es, el disfraz como un capullo permite que la oruga se convierta en mariposa. Es por esta razón que a través de la máscara y la ficción, la verdad sale a la luz; el disfraz y la máscara permiten que aquello que se encontraba escondido, consciente o inconscientemente, se revele. El disfraz de Viola le permite a ella y a otros personajes (Olivia, Orsino y Sebastián) renacer y renovar su personalidad al encontrarse en *el otro*. Malvolio, por el contrario, al dejar a un lado su personalidad seria y hosca para tomar el disfraz del "amante ideal" de Olivia, hace que su verdadera personalidad, o una característica de

³⁴ Bahtin, *op. cit.*, pág. 78

ella, aflore. Sin embargo, por su misma vanidad, la venda no le cae de los ojos. Persiste en su error: vivir en el engaño sin conocerse a sí mismo.

No obstante, con el disfraz lo que empezó como un juego se convierte poco a poco en una pesadilla. El disfraz, que en un principio permitía libertad de acción deja de proporcionarla para convertirse en prisión a medida que las situaciones van complicando las cosas. Viola, al disfrazarse de paje puede estar cerca de Orsino y establecer una estrecha relación que como mujer no habría podido quizá entablar. Sin embargo, en la escena ii del segundo acto, cuando se da cuenta de los conflictos en que su disfraz la está metiendo y de la confusión que ha originado -Olivia se ha enamorado de su ficción- dice para sí:

*Disguise, I see thou art a wickedness
(II, ii. 26)*

Y como ya no está en sus manos el resolver estos enredos, termina pidiéndole al tiempo que él se encargue de ellos,

*O time, thou must untangle this, not I,
It is too hard a knot for me t' untie.
(vv. 39-40)*

Cuando la confusión alcanza su "punto de ebullición", la verdadera identidad aflora, el disfraz ha traído una renovación. En *Twelfth Night*, llega un momento en que el disfraz y la farsa son insostenibles para Viola (cuando Sebastián y Antonio aparecen en Iliria) por lo que la verdad surge como renovadora de vida. Al descubrirse el enredo, Viola puede casarse con Orsino y Olivia con Sebastián.

El contrapunto entre lo romántico y lo cómico

Finalmente, el último ingrediente de la fiesta -pero quizá el más importante- es el amor. Este sentimiento es el que da su razón de ser a la fiesta. Ésta no busca solamente satisfacer necesidades básicas sino también alcanzar objetivos superiores de la existencia humana. La vida del placer físico satisface necesidades básicas del hombre; mientras que la esperanza por alcanzar una nueva vida satisface una necesidad superior, una necesidad del mundo de los ideales. La vida del placer físico es pues sólo uno de los dos planos de la fiesta. La vida espiritual es el otro y su contrapunto. Este plano está representado, como se mencionó al inicio del capítulo, por los personajes serios, quienes en su manera de celebrar la fiesta se contraponen a los personajes cómicos. Este contraste no es sólo evidente en la manera en que cada grupo se expresa, en verso los primeros y en prosa los últimos, sino en lo que cada quien persigue: el bienestar espiritual o el físico.

Tanto la fiesta como la comedia tienen como fin último la armonía universal, la cual se logra devolviendo al individuo a los preceptos espirituales y sociales de la cultura. Una manera de alcanzar esta armonía es a través del amor en cualquiera de sus diferentes manifestaciones (el de pareja, el fraternal y la amistad); pues es "en esta entrega suprema del ser humano" donde el individuo, al dejar a un lado su egoísmo, logra una mejor comprensión del *otro* y de sí mismo permitiéndole esto entablar relaciones armónicas. Además, en el amor encuentra "una de las respuestas al problema de la transitoriedad",³⁵ pues *Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks/ Within his bending sickle's compass come: Love alters not with his brief*

³⁵ Ambas notas fueron tomadas de Patán, *op. cit.*, pág. 36

hours and weeks, / But bears it out even to the edge of doom. (Shakespeare, Soneto CXVI, vv. 9-12).³⁶

En *Twelfth Night* están presentes distintos tipos de amor, como el amor fraternal que Viola y Olivia profesan a sus respectivos hermanos; la noble amistad entre Sebastián y Antonio (y en cierta medida la que se establece entre Orsino y Cesáreo), por la que se es capaz de dar hasta la vida; pero sobre todo el amor romántico. Este amor (*fancy*), cuya fuerza no pueden resistir Orsino, Viola, Sebastián y Olivia, es en un principio producto de la fantasía y de la imaginación. Debido a la atmósfera festiva que rodea a los personajes, éstos se sienten "transformados" y adoptan un lenguaje literario que los aleja de la cotidianidad³⁷ y los acerca a la antigua edad de oro que tanto añoran. Orsino, al principio de la obra, alimenta su melancólico amor con canciones que lo transporten a ese mundo idílico con el que sueña y por el que se ha creado la ilusión de amar a Olivia. En la escena iv, del segundo acto, el duque pide a Feste que interprete una canción y luego procede a describirsela a Cesáreo de una manera que parece tomada de la poesía pastoril, recreando un mundo inocente, simple y libre de complicaciones:

*Mark it Cesario, it is old and plain.
The spinsters and the knitters in the sun,
And the free maids that weave their thread with
bones,
Do use to chant it. It is silly sooth,
And dallies with the innocence of love,
Like the old age.*

(II, iv. 43-48)

³⁶Paul Driver, ed., *Sixteenth-Century Poetry*, Penguin Books, Middlesex, 1996. (Penguin Popular Poetry), pág. 57

³⁷Salingar, *op. cit.*, pág. 222

Además el amor que Orsino dice sentir por Olivia nace a partir de la inspiración que le producen la música y la poesía y no la belleza de Olivia, a quien no ve sino hasta el final de la obra. El amor del duque es como el de Romeo por Rosalina, un producto de la imaginación y de los libros. Esto es, expresa su amor con las convenciones de la poesía amorosa. La imagen que utiliza en la escena uno del primer acto para describir cómo lo asedia el deseo es la típica imagen del cazador cazado que se encontraba en varios poemas de la época:

*O, when mine eyes did see Olivia first
Methought she purged the air of pestilence;
That instant was I turned into a hart,
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me.*

(I, i. 19-23)

Por otro lado, en Viola y Olivia tenemos un ejemplo del amor cortesano. Ambas hacen gala de una cortesía refinada y ritualizante llena de ingenio. En la escena v del primer acto, Viola, quien se dispone a entregar el mensaje del duque Orsino, comienza su estudiado discurso de forma muy poética para luego interrumpirlo bruscamente haciendo claro contraste entre sus propias palabras y el lenguaje literario que emplea para expresar los sentimientos del duque. Pero a medida que avanza hábil e ingeniosamente en este juego del amor cortesano, su discurso va tornándose uno solo para llegar a expresar en una poesía exquisita tanto los sentimientos del duque hacia Olivia como los suyos hacia Orsino.

VIOLA
*If I did love you in my master's flame,
With such a suffering, such a deadly life,
In your denial I would find no sense,*

I would not understand it.

OLIVIA

Why, what would you?

VIOLA

*Make me a willow cabin at your gate
And call upon my soul within the house,
Write loyal cantons of contemnèd love,
And sing them loud even in the dead of night;
Halloo your name to the reverberate hills,
And make the babbling gossip of the air
Cry out "Olivia!" O, you should not rest
Between the elements of air and earth
But you should pity me.*

(I, v. 268-279)

Con este discurso convencional pero sincero, lleno de una adoración tierna y noble, Olivia se enamora de Cesáreo pensando que él es un caballero. Esta situación genera un triángulo amoroso, pues Viola por su parte se ha enamorado de Orsino, pero no puede declararle abiertamente su amor. Viola sufre calladamente y sólo con indirectas revela al duque que lo ama. Varias son las veces que lo hace, pero la más conmovedora es cuando en la escena iv, del segundo acto le dice al duque: *My father had a daughter loved a man/As it might be perhaps, were I a woman,/I should your lordship.* (II, iv. 108-110) y procede a contar su propia historia:

*...She never told her love,
But let concealment like a worm i'th'bud
Feed on her damask cheek. She pined in thought,
And with green and yellow melancholy
She sat like Patience on a monument,
Smiling at grief...*

(vv. 111-116)

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Las imágenes de este discurso son todas convenciones de la poesía lírica, mientras que el tema de la mujer que es capaz de soportar tal sufrimiento en nombre del amor para luego ser redimida, proviene de la literatura medieval.³⁸ No obstante, la adoración y el sentimiento que todas estas líneas encierran son genuinos y sinceros, como también lo son las declaraciones de amor y afecto que tanto Olivia como el duque hacen a Cesáreo. La mascarada y todas las confusiones producto de ella, han permitido que el juego romántico madure en amor verdadero. Sin embargo, los enredos creados por dicha mascarada parecen imposibles de resolver de una manera favorable. Para ello será necesario Sebastián, cuya presencia permitirá que Viola revele su verdadera identidad; que Orsino, a quien Viola ha curado de su melancolía, dé buen cauce a su amor; que Olivia sea correspondida y que el amor culmine en matrimonio.

Este enlace de dos personas para formar una unidad encierra en sí la promesa de una vida nueva que incluye a todos los celebrantes y no sólo a los contrayentes y esto permitirá que se instaure la armonía universal; pues aunque la salida de Malvolio sea una nota disonante, su disgusto parece que será temporal. Orsino ha mandado hacer las paces con el mayordomo y su orden tiene el peso suficiente para poner fin a la discordia, pues él es la autoridad en Iliria.³⁹ Así, hasta que no hayan hablado con él y todos estén armónicamente reunidos, las parejas unirán sus almas en santísimo matrimonio.

³⁸*Ibid.*, pág. 201.

³⁹Lothman, *op. cit.*, pág. liv.

*When that is known, and golden time conveys,
A solemn combination shall be made
Of Our dear souls.*

(V, i. 381-383)

En medio de la dicha que trae consigo la reunión de los gemelos, las dos parejas -Olivia y Sebastián y Viola y Orsino- celebran su unión cerrándose así la atmósfera festiva que reinó durante toda la obra.⁴⁰

Al final, cuando los demás personajes salen del escenario, Feste se queda sólo para recordarnos que la fiesta ha terminado y que hay que volver a la realidad. Con los matrimonios se restablece el orden; se cierra otro ciclo más de la existencia y habrá que esperar a que la Fortuna dé la vuelta otra vez para poder disfrutar nuevamente de la vida en toda su plenitud sin ningún tipo de restricciones. Aunque no es necesario esperar tanto, pues se puede acudir al teatro para vivir una vez más esta alegre locura, como nos lo recuerda la canción final de Feste: *A great while ago the world begun* y aún sigue en su continuo movimiento; del mismo modo, la obra que ha terminado volverá a comenzar una y otra vez y cada vez *we'll strive to please you every day*.

⁴⁰La unión de Sir Tobias y María, por no ocurrir junto con los otros dos matrimonios, podría decirse que queda enmarcada dentro del pasatiempo popular de casarse en el carnaval (*mock-marriage*).

CONCLUSIONES

*My words and thoughts do both express this
notion,
That Life hath with the sun a double motion.
The first is straight, and our diurnal friend,
The other hid and doth obliquely bend.
One life is wrapped in flesh, and tends to earth:
The other winds towards Him, whose happy birth
Taught me to live here so, That still one eye
Should aim and shoot at that which is on high...*

George Herbert

En el desarrollo del presente trabajo ha quedado de manifiesto que *Twelfth Night*, la última comedia festiva de Shakespeare, es un canto a la vida. La obra está impregnada del espíritu que busca vivir el aquí y el ahora sin preocuparse por el más allá, pues *care's an enemy to life* (I, iii. 2-3). Esta actitud de naturaleza hedonista, era propia de los días de fiesta ya que la conciencia sobre lo efímero de la vida se agudizaba y ello movía a gozar de los placeres terrenales.

Los personajes de la subtrama, como se vio en la segunda parte de este trabajo, no pierden el tiempo y se dedican a disfrutar este mundo mientras se pueda. Nada ni nadie se los puede impedir. Quizá sea esto uno de los aspectos que ha llevado a Mahood y a otros críticos a pensar que *Twelfth Night*, es "una especie de saturnalia, donde se invocan las virtudes de esas festividades y se exorcisan los poderes negadores de la alegría".¹ Y al ser así, la broma hecha a Malvolio, por más patética

¹Mahood, "Introduction" a *Twelfth Night* de William Shakespeare, Penguin Books, Harmondsworth, 1978, (New Penguin Shakespeare), pág. 8. Nota tomada de Palán, *op. cit.*, pág. 9.

que pueda parecernos, no tiene otra intención sino la de escarnecer al mayordomo, quien no sólo se rehúsa a participar en la fiesta, sino que se opone a que otros lo hagan. Este escarnio que, como se dijo, forma parte del ritual de entronización-destronamiento del carnaval, se logra con la risa que la broma provoca tanto en los personajes como en los espectadores.

Pero no es sólo en la trama secundaria donde se percibe este ambiente festivo. Todo en esta comedia invita a la celebración. De este modo, el relajamiento en las reglas que trae consigo la fiesta permite, por un lado, que Sir Tobías y compañía den rienda suelta a sus pasiones mundanas, y por el otro esta atmósfera de libertad les ofrece a los nobles y jóvenes amantes la posibilidad de encontrar el amor. Sin embargo, es importante señalar que aunque dentro de la saturnalia el amor era considerado únicamente como gratificación sexual, para Shakespeare éste es un sentimiento noble y como tal lo presenta enmarcado dentro de la tradición cortesana del amor romántico; aunque claro está que no por ello se abstiene de presentarnos ejemplos del *carpe diem*, pero siempre concediéndole un carácter predominante al aspecto espiritual.

En esta fiesta carnavalesca se encuentran mezclados una gran variedad de creencias y ritos. En ella confluyen la magia al servicio de la fecundidad y el deseo por escapar al tiempo histórico para regresar al mundo mítico original. Así, tanto lo corporal como lo espiritual están presentes. Ambos aspectos, reconocidos y aceptados por el hombre del Renacimiento como parte esencial de la naturaleza humana, se mezclan con tal maestría en *Twelfth Night*, que hacen de esta comedia una amalgama de romance y realismo; "una comedia de atmósfera soleada y aire melancólico; de finura en los sentimientos amorosos, aunque contrapesada por la tosca pero necesaria crudeza de la filosofía expresada por Sir Tobías".² En fin, una

²Patán, *op cit.*, pág. 36

comedia en la que la realidad y la fantasía terminan fundiéndose para llegar al fundamento de la fiesta. Esto es, la realización de la existencia humana.³

³Pieper, *op.cit.*, págs 36-40.

BIBLIOGRAFÍA

- AVERINTSEV, Sergei, "Bajtín, la risa, la cultura cristiana" trad. Tatiana BUBNOVA, en *Acta Poética 18/19. Revista del Seminario de Poética*, UNAM (Instituto de Investigaciones Filológicas), México, 1998, pp. 25-46.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio FORCAT y César CONROY, Alianza Editorial, Madrid, 1987, (Alianza Universidad, 493).
- BARBER, C. L., "The Saturnalian Pattern" en *Approaches to Shakespeare*, ed. Norman RABKIN, McGraw Hill, New York, 1964, pp. 230-243.
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1982.
- BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Espasa-Calpe Mexicana, México, 1994, (Col. Austral, 1534).
- CAMPBELL, Oscar J. y Edward G. QUINN, "Twelfth-Night, Or What You Will" en *A Shakespeare Encyclopaedia*, Methuen & Co. Ltd., London, 1974, pp. 901-909.
- CARO BAROJA, Julio, *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1985.
- COGHILL, Nevill, "The Basis of Shakespearian Comedy" en *Shakespeare Criticism. 1935-1960*, ed. Anne RIDLER, Oxford University Press, Oxford, 1970, pp. 201-227.
- CONEJERO, Manuel Ángel, "Introducción" a *Noche de Reyes*, Cátedra, Madrid, 1991, (Letras Universales).
- DANSON, Lawrence, "Twentieth-century Shakespeare criticism: the comedies" en *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, ed. Stanley WELLS, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp.231-239.

ESSLIN, Martin, *An Anatomy of Drama*, Hill and Wang, New York, 1976.

FRYE, Northrop, "Theory of Mythos: introduction" y "The Mythos of Spring: Comedy" en *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, 1957, pp. 158-186.

----"The Argument of Comedy" en *Modern Shakespearean Criticism. Essays on Styles, Dramaturgy and the Major Plays*, ed. Alvin B. KERNAN, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1970, pp. 165-173.

GAIGNEBET, Claude, *El carnaval: ensayos de mitología popular*, Alta Fulla, Barcelona, 1984.

GRIERSON, H. J. C., "Renaissance and Reformation" en *Cross Currents in English Literature of the Seventeenth Century or the World, the Flesh and the Spirit, their Actions and Reactions*, Penguin Books, Great Britain, 1966, (Peregrine Books, Y58), pp.17-40.

----"The Drama: Comedy" (Peregrine Books, Y58), pp. 73-97.

HEERS, Jacques, *Carnavales y fiestas de locos*, Ed. Península, Barcelona, 1983, (historia, ciencia, sociedad, 209).

HOLLANDER, John, "Musica Mundana and *Twelfth Night*" en *Sound and Poetry*, ed. Northrop FRYE, New York, 1957, pp. 55-82.

----"The Role of Music in *Twelfth Night*" en *Shakespeare. Twelfth Night. A Selection of Critical Essays*, ed. D.J. PALMER, Macmillan, Essex, 1972, (Casebook Series).

----"*Twelfth Night* and the Morality of Indulgence" en *Modern Shakespearean Criticism. Essays on Styles, Dramaturgy and the Major Plays*, ed. Alvin B. KERNAN, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1970, pp. 228-241.

HUERTA CALVO, Javier, ed., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Serbal, Barcelona, 1989, (libros del arlequín, 10).

- LEGGATT, Alexander, "*Twelfth Night*" en *Shakespeare's Comedy of Love*, Methuen & Co. Ltd, London, 1974, pp. 221-259.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel, *El carnaval de Romans: de la Candelaria al Miércoles de Ceniza 1579-1580*, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, México, 1994.
- LOTHIAN, J. M. y T. W. CRAIK, "Introduction" a *Twelfth Night*, Methuen & Co. Ltd., London, 1975, (The Arden Shakespeare).
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza Editorial, México, 1993, (El libro de bolsillo, 456).
- PALMER, D.J., "Art and Nature in *Twelfth Night*" en *Shakespeare. Twelfth Night. A Selection of Critical Essays*, ed. D.J. PALMER, Macmillan, Essex, 1972, (Casebook Series).
- PATÁN, Federico, "Prólogo" a *Noche de Epifanía o Lo que queráis*, UNAM (Dirección General de Publicaciones), México, 1997, 2a. edición, (Col. Nuestros Clásicos, 58).
- PAZ, Octavio, "Todos Santos, día de muertos" en *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1997, (Col. Popular, 471), pp. 51-71.
- PIEPER, Josef, *Una teoría de la fiesta*, Ediciones Rialp, Madrid, 1974.
- RABELAIS, François, *Gargantúa y Pantagruel*, trad. Fernando ÁVILA, Librería "El Ateneo Editorial", Buenos Aires, 1966, (Col. clásicos inolvidables).
- RUSSELL REASKE, Christopher, *How to Analyze Drama*, Monarch Press, New York, 1966.
- SALINGAR, Leo, *Shakespeare and the Tradition of Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.

- SHAKESPEARE, William, *Twelfth Night*, ed. J. M. LOTHIAN y T. W. CRAIK, Methuen & Co. Ltd, London, 1975, (The Arden Shakespeare).
- STORY DONNO, Elizabeth, "Introduction" a *Twelfth Night, or What You Will*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985, (The New Cambridge Shakespeare).
- SWINDEN, Patrick, "Twelfth Night" en *An Introduction to Shakespeare's Comedies*, The Macmillan Press Ltd., London, 1973, pp. 125-138.
- SUMMERS, Joseph H, "The Masks of *Twelfth Night*", en *Shakespeare. Twelfth Night. A Selection of Critical Essays*, ed. D.J. PALMER, Macmillan, Essex, 1972, (Casebook Series).
- WARREN, Roger y Stanley WELLS, "Introduction" a *Twelfth Night, or What You Will*, Oxford University Press, Oxford, 1995, (The World's Classics).
- WILLIAMS, Porter Jr., "Mistakes in *Twelfth Night* and their Resolution" en *Shakespeare. Twelfth Night. A Selection of Critical Essays*, ed. D.J. PALMER, Macmillan, Essex, 1972, (Casebook Series).