

Noche de Reyes es una de las últimas comedias escritas por William Shakespeare a fines del reinado de Isabel I, pero la primera del siglo XVII. Inaugura así una nueva poética que algunos críticos han llamado de las "comedias oscuras". Si bien en Iliria abundan los enredos y las sustituciones –de identidad y género–, hay una evidente mezcla de luz y oscuridad, de risa y llanto. Situaciones ridículas y pasajes de gran belleza lírica se yuxtaponen en un todo armonioso y elusivo.

Esta traducción –que sigue los estándares académicos para la edición de las obras de Shakespeare– es un esfuerzo por recuperar el talento artístico del dramaturgo para el teatro de nuestros países y también para la enseñanza. La fidelidad al texto de 1623 quiere reproducir con más precisión las singularidades y el particular estilo de escritura de la obra.

La introducción da cuenta de su composición y fuentes, de sus características como comedia de equivocaciones, del sistema de personajes, y de su peculiar visión carnavalesca y epifánica de la existencia: *Noche de Reyes* celebra la vida a través de la nostalgia; como canta el bufón, en este mundo "la lluvia llueve todos los días". El texto ofrece abundantes notas filológicas y explicativas acerca de diversas discusiones lingüísticas, teatrales e históricas.

La edición estuvo a cargo de Paula Baldwin Lind (Master of Studies in English: 1550-1780, Universidad de Oxford, y Doctora en Shakespeare Studies, The Shakespeare Institute, Universidad de Birmingham) y Braulio Fernández Biggs (Magíster en Literatura, Universidad de Chile, y Doctor en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile), ambos profesores del Instituto de Literatura de la Universidad de los Andes (Chile).



EDITORIAL UNIVERSITARIA



William Shakespeare

Noche de Reyes

William Shakespeare

Noche de Reyes

Traducción, introducción y notas de
Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs



EDITORIAL UNIVERSITARIA

EL MUNDO DE LAS LETRAS

822.33

S527n Shakespeare, William, 1564-1616.

Noche de reyes, o, Lo que ustedes quieran /
William Shakespeare; traducción, introducción y notas
de Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs. –
1a. ed. – Santiago de Chile: Universitaria, 2014.
163 p.; 13,5 x 21,5 cm. – (El mundo de las letras)
Incluye notas a pié de página.
Bibliografía: p. 161-163.

ISBN: 978-956-11-2447-9

I. Dramas ingleses.

I. t. II. Baldwin Lind, Paula, tr. III. Fernández Biggs, Braulio, tr.

© 2014, PAULA BALDWIN LIND Y BRAULIO FERNÁNDEZ BIGGS

TRADUCCIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS.

Inscripción N° 242.707. Santiago de Chile.

Derechos de edición reservados para América Latina por

© Editorial Universitaria, S.A.

Avda. Bernardo O'Higgins 1050, Santiago de Chile.

Ninguna parte de este libro, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida,
transmitida o almacenada, sea por procedimientos mecánicos, ópticos, químicos o
electrónicos, incluidas las fotocopias, sin permiso escrito del editor.

Texto compuesto en tipografía *Berling 11/13*

Se terminó de imprimir esta

PRIMERA EDICIÓN

en los talleres de Salesianos Impresores S.A.,

General Gana 1486, Santiago de Chile,

en julio de 2014.

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Yenny Isla Rodríguez

DISEÑO DE PORTADA

Norma Díaz San Martín

CUBIERTA

El bufón (Flandes, c. 1640). David Teniers el Joven.

Óleo sobre tela, 35 x 29 cm. Museo Estatal de Artes Plásticas A. S. Pushkin, Moscú.

www.universitaria.cl

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

William Shakespeare

Noche de Reyes

Traducción, introducción y notas de
Paula Baldwin Lind y Braulio Fernández Biggs

"La publicación de esta obra fue evaluada
por el Comité Editorial de la Editorial Universitaria
y revisada por pares evaluadores especialistas en la materia,
propuestos por Consejeros Editoriales de las distintas disciplinas"



EDITORIAL UNIVERSITARIA

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	8
Introducción	9
1. Acerca del título	9
2. Composición y fuentes	13
3. La comedia de Shakespeare	16
4. <i>Noche de Reyes</i>	20
a) Características generales	20
b) Los personajes	29
c) Disfraces, sustituciones y género	39
d) Una lectura posible: el carnaval y lo epifánico reunidos	43
5. La presente traducción	47
6. Texto utilizado	50
Notas a la traducción	53
NOCHE DE REYES	55
Bibliografía	161

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer a algunas personas e instituciones. A nuestros alumnos del Instituto de Literatura de la Universidad de los Andes, por su alegría, entusiasmo y apoyo. Este trabajo está dedicado a ellos. A nuestra ayudante Beatriz Rengifo, por su valiosa asistencia en la transcripción de la edición inglesa utilizada. A nuestra ayudante de investigación, Ana María Neira, por su importante apoyo en el trabajo bibliográfico y en la elaboración de algunas notas. A las actrices Ester Rojas y Francisca Castillo, por su inapreciable lectura dramatizada de nuestra traducción, que nos permitió corregir algunos defectos de ritmo. A los profesores Miguel Donoso Rodríguez y Joaquín Zuleta, por sus muchas e importantes observaciones textuales, críticas y filológicas. A Editorial Universitaria, por su trabajo cuidadoso y dedicado, expresión de su compromiso con los académicos chilenos. Al Instituto de Literatura de la Universidad de los Andes, sin cuyo concurso, apoyo, ánimo permanente y constante, esta traducción habría visto con dificultades la luz. *Last but not least* a nuestras respectivas familias, por su cariño, paciencia y entrega.

INTRODUCCIÓN

1. Acerca del título

En la Inglaterra isabelina, el tiempo de Navidad (*Christmas Season*) era particularmente alegre y festivo. Se decoraban las casas y los edificios públicos, se encendían velas por doquier, había fogatas en las calles y se organizaban fiestas y juegos. En general se vivía un ambiente de mucha hospitalidad y camaradería, en el que incluso se relajaban las diferencias sociales. Este tiempo de celebración, genuinamente heredero del carnaval medieval, elegía también a un "Festus" como "Señor del Desorden" (*Lord of Misrule*) para presidir la fiesta de los locos¹. El jolgorio de la fecha implicaba poner el mundo "patas arriba".

Este espíritu gozoso y carnalesco, causado sin duda por los eventos religiosos que se conmemoraban, había tenido en la Europa medieval un antecedente todavía más antiguo: las *Saturnalia* o fiestas en honor al dios Saturno, que en la Roma imperial se celebraban entre el 17 y el 19 de diciembre². Se trataba de grandes festividades, cuya principal característica era el ambiente de regocijo y buena voluntad que inundaba la ciudad. Las personas se intercambiaban regalos (originalmente figurillas de barro) y se encendían antorchas y velas de cera. También se daban licencias y libertades a los esclavos.

La relación de esta alegría desbordante con Saturno era vitalmente pagana: asociado a la siembra (*satus*) y a las cosechas³, el

¹ Elam, pp. 18-19.

² En tiempos de Cicerón el festival duraba siete días, hasta el 23 de diciembre (Cfr. Howatson, p. 511).

³ Como es habitual en el mundo antiguo, todo mito agrícola remite, finalmente, a la fertilidad y a la generación. Es muy interesante la relación mítica y etimológica que realiza Macrobio en el Libro I de sus *Saturnales*, titulado "El templo de Saturno, su estatua y sus leyendas" (LI 8, 1-12). Curiosamente, dos de los personajes del banquete de esta obra, Evángelo y Disario, evocan personajes de *Noche de Reyes*: el primero por su insoportable arrogancia a Malvolio; y el segundo, que es médico, a Cesario por cómo suena su nombre. Además, en el Libro II se cuenta la famosa anécdota del muchacho que llega a Roma y asombra por su sorprendente parecido con el emperador Augusto (LII 4, 20 y ss.).

17 de diciembre era el día del ritual en su honor. Todo se iniciaba con un sacrificio según el rito griego, seguido de una gran fiesta pública. Después se continuaba de forma privada, en las casas. Allí, cada familia escogía –nótese– a un “rey de los locos” para presidir la celebración. Y, de nuevo, se trataba de poner el mundo al revés: “El señor actuaba como esclavo, el esclavo como señor; lo que antes estaba prohibido, se autorizaba en estos días de locos; lo que antes era ahorro y contención, ahora estallaba en lujo y derroche”⁴. A las saturnales se las ha estimado como un prototipo de la Navidad cristiana⁵ y con razón: la Iglesia Católica, en su afán evangelizador, cristianizó por todo el mundo diversas fiestas paganas. De hecho, “alrededor del siglo IV d.C. muchas de estas costumbres se trasladaron al día de Año Nuevo y por lo tanto se añadieron a la tradicional celebración de Navidad”⁶.

Dado este contexto, sucintamente referido, ¿qué significa o a qué alude el título de esta comedia de Shakespeare, *Twelfth Night, or What you Will*?

En una primera aproximación se trata, claro, de la duodécima noche después de Navidad, noche comúnmente llamada “de reyes” por la fiesta de los reyes magos o más propiamente, en términos litúrgicos, de la Epifanía del Señor, que se celebra el 6 de enero, doce días después del 25 de diciembre. Pero es curioso, pues la única referencia concreta a ello en la pieza es 2.3.83, cuando en medio de la jarana nocturna que llevan sir Andrew, Feste y sir Toby, este último canta “¡Oh, noche de reyes...!” a poco de entrar María a poner algo de orden a eso que llama “bolsa de gatos”. Pero nada más. Ni el argumento ni los personajes ni ningún otro elemento teatral tienen que ver, estrictamente, con lo que el título refiere.

Sin embargo, una segunda aproximación permite establecer conexiones sugerentes y ricas en sentido. Desde luego tenemos a Feste, el bufón, que es también un loco (el término inglés *fool* tiene hasta una triple acepción: tonto, loco y bufón). Sir Toby y sir Andrew prácticamente viven en jarana, y en 1.5 sabemos por María que Feste se ha ausentado un tiempo de la casa de su se-

⁴ Navarro, p. 9.

⁵ Harvey, p. 384.

⁶ Howatson, p. 511.

ñora Olivia, y todo sugiere que ha sido, al menos también, por la bebida. Claramente en estos personajes hay un espíritu de juer-ga y carnaval, que se aprecia también en la feroz burla que harán después a Malvolio. Feste como sir Topas intentando exorcizar a Malvolio en su encierro es claramente una figura de la fiesta de los locos, en cuanto parodia de la Iglesia y los eclesiásticos. Asimismo, la comedia es sumamente visual: desde los vestidos de los personajes, pasando por los juegos de encubrimiento/descubrimiento, la gran cantidad de emblemas y referencias a imágenes, hasta la construcción física de los caracteres: el cabello de sir Andrew, la gordura de sir Toby, el disfraz de Viola –se viste igual que su hermano Sebastián–, la belleza de Olivia, las medias amarillas de Malvolio, etc. Pero, y además, en cierto sentido todo es epifánico en la obra pues todo se revela. Si al principio “nada de lo que es, es” (4.1.8): Orsino muriendo de pasión por Olivia, esta negándose al amor por siete años, Viola como Cesario, Feste “el loco”, Malvolio el puritano despreciable, Toby el borrachín, etc., al final, y de nuevo con Feste, “lo que es, es” (4.2.15): Orsino estaba más enamorado del amor –o de sí mismo– que de Olivia, Cesario no era tal (ni tampoco Sebastián), Feste resulta ser el más cuerdo, Malvolio en cierta forma el más humano, sir Toby el más sincero, y suma y sigue... Nada de lo que parece ser termina siendo, y en tal sentido le queda muy bien el título: al final todo se revela como realmente es. Todo queda al descubierto, todo termina por saberse, por manifestarse a la luz. Tanto, que desde esta perspectiva *Noche de Reyes* podría considerarse una comedia profunda, casi seria.

Tengamos presente también que aunque hay un final feliz, básicamente expresado en el reencuentro de los mellizos –un “clímax emocional”⁷–, la resolución de los conflictos dramáticos y la unión de parejas (sir Toby y María, Olivia y Sebastián, Orsino y Viola), no todo es felicidad: doscientos versos antes de ofrecerle su mano a Viola Orsino ha manifestado deseos asesinos contra Olivia⁸; el terrible escarnio a Malvolio tiene como contrapartida el desengaño y la venganza; Antonio enmudece en

⁷ Warren & Wells, p. 64.

⁸ Aunque en 5.1.126-27 parece que su idea de sacrificio es Viola.

escena tras preguntar “¿Cuál es Sebastián?” (5.1.220) y su arresto por acusaciones de piratería no se resuelve; sir Andrew y sir Toby quedan malheridos; nada sabemos de la suerte judicial del capitán, en manos de Malvolio; en fin, la última canción de Feste, que cerrando la obra repasa las edades de la vida, es triste y nostálgica... Gay y Warren & Wells dan cuenta de una serie de puestas en escena contemporáneas de *Noche de Reyes* que, en parte por lo anterior, expresan una mirada más “otoñal” que festiva⁹, donde el 6 de enero sería justamente eso: el fin de las festividades de Navidad...

Por lo demás, Shakespeare agregó al título un enigmático subtítulo, “or What you Will (que hemos traducido como “o Lo que ustedes quieran”), que complica aún más las cosas. Algunos piensan que debió ser el verdadero título, dadas las contradicciones de la obra. Otros, que su inclusión fue una manera de aproximar al público, de hacerlo parte de *Noche de Reyes*: un co-protagonista. Puede indicar, también, algo pretendidamente ambiguo, una simple distracción o sencillamente apertura, lo que sería muy natural “en una obra en la que se da un equilibrio tan sutil entre elementos que contrastan entre sí, a menudo calificada como ‘elusiva’ en su tono y efecto global”¹⁰, por esa mezcla entre lo dulce y lo agraz, la risa y el llanto, la hondura y la liviandad, la felicidad y la tristeza... Nosotros no estamos en condiciones de resolver el dilema ni es este el lugar para hacerlo, pero proponemos al final de esta “Introducción” una lectura que intenta salvar armónicamente algunas de estas dimensiones. Dejamos constancia, de todos modos, que desde una perspectiva eminentemente textual, este dilema del subtítulo es hoy uno de los puntos de partida importantes para el análisis de *Noche de Reyes*; tanto, que el propio Shakespeare parece responsable de que se le adjudiquen a su obra sentidos a veces tan diversos y hasta contradictorios¹¹.

Pero eso siempre será así ante obras tan geniales y un autor tan talentoso como Shakespeare. Como dijo John Gielgud, “*Noche de Reyes* es una de las obras más difíciles tanto para el direc-

tor como para los actores y nunca he visto una versión que me satisficiera por completo”¹².

2. Composición y fuentes

En el mejor espíritu de las saturnales romanas que *Noche de Reyes* emula o celebra, Shakespeare se hizo eco de la comedia de Plauto *Los dos Menecmos* (c. 216-186 a.C.). Es cierto que incluyó más elementos de esta en *La comedia de equivocaciones*, pero para nuestra obra tomó de allí también y, en general, la graciosa trama de enredos debida a los hermanos gemelos y a sus respectivos intereses amorosos. Ahora bien, en la obra de Plauto las confusiones de identidad comienzan desde el principio y no hacia el final (3.4 en *Noche de Reyes*), y todo gira en torno a las infidelidades de Menecmo I a su esposa con la cortesana Erotia. Pero hay semejanzas de nota: el lugar es uno remoto, Epidamno, y corresponde a la Iliria de la comedia de nuestro autor, a la que se llega por vía marítima. Un festín es el eje articulador de la pieza. En particular, la relación entre Menecmo II y Mesenión tiene mucho de la de Antonio y Sebastián, aunque sin la apasionada amistad de estos. Destaca, en especial, la entrega que hace uno de su bolsa al otro, al llegar al país en que buscan al hermano gemelo, como en *Noche de Reyes*. Erotia es una “mujer galante” como Olivia, enamorada de Menecmo I. Hay también un brazaletes que entrega la esclava de Erotia a Menecmo II. Cepillo, “parásito de Menecmo I”¹³, tiene mucho de Feste. En fin, a Menecmo I tratan de encerrarle por loco debido a la “comedia de equivocaciones” que desarrolla la obra de Plauto (como a Mal-

¹² Gielgud, p. 91.

¹³ “Los mozos que me han sacado el apodo de Cepillo porque, cuando me instalo para comer, dejo la mesa que ni cepillada...” (*Los dos Menecmos*, 1.1). Y comenta el traductor Olivar: “*Peniculus*, que es como se llama en latín el parásito, significa propiamente ‘escobillón’. Forma de escobillón, o de brocha, tenían entonces los cepillos, tanto los destinados a limpiar la ropa como los que se destinaban para otros usos” (p. 497). *DRAE*: “parásito, ta. (Del lat. *parasītus*, y este del gr. *παράσιτος*, comensal). 1. adj. *Biol.* Dicho de un organismo animal o vegetal: Que vive a costa de otro de distinta especie, alimentándose de él y depauperándolo sin llegar a matarlo”. Feste tiene veladamente algunas de estas características; sir Toby, casi todas.

⁹ Cfr. Gay, pp. 41-46; Warren & Wells, pp. 5-7.

¹⁰ Warren & Wells, p. 6.

¹¹ Sobre esto ver por ejemplo Elam, pp. 7-11; y en general toda su “Introducción”.

volio, a quien efectivamente encerrarán acusado de locura), tras una intensa lucha contra cuatro esclavos y con enredos que sugieren también el duelo entre sir Toby y Antonio en 3.4. Al final los dos hermanos se encuentran y se aclara todo. Mesenión dice a Menecmo II que ve su "imagen reflejada en un espejo". Dice Viola respecto a su hermano Antonio: "Conozco a mi hermano / Como si viviera en mi espejo" (3.4.376-377). La comedia de Plauto, como la de Shakespeare, tiene un final feliz en el que no están ausentes ni el sarcasmo ni la ironía (a cargo de Mesenión y de Feste, respectivamente).

Nada de lo anterior debe extrañarnos si consideramos, con Miola —como hemos citado en otras ocasiones—, que en el teatro isabelino "un poeta demostraba originalidad no sólo inventando nuevas historias sino adaptando las ya existentes [...]. El genio no radicaba en la invención, sino en la transformación"¹⁴.

Singularmente, Geoffrey Bullough, en su monumental registro de las fuentes de las obras de Shakespeare, no consigna esta de Plauto para *Noche de Reyes* (aunque sí para *La comedia de equivocaciones*). Según el autor, existirían tres historias con tramas similares a las de Viola, Orsino y Olivia: *Gl'Ingannati* (*The Deceived*, 1531), escrita ese mismo año por miembros de una sociedad literaria en Siena que se hacían llamar los "Intronati". Esta y adaptaciones como *Les Abusés* y *Laelia*, habrían sido escritas para ser representadas en época de carnaval. Con todo, Bullough agrega que si Shakespeare conoció *Gl'Ingannati*, también debió haber conocido *Cl'Inganni* (*Los engaños*, 1562) y *L'Interesse* (1581), del dramaturgo italiano Nicolo Secchi, quien incluyó en ambas obras a una mujer vestida de hombre que ayuda al hombre que ama a cortejar a otra mujer.

Tal y como explica Bullough, Shakespeare probablemente conoció esta primera fuente de segunda o tercera mano a través de versiones en prosa recogidas en la *Novelle de Bandello* (1554) y las *Historias trágicas de Belleforest* (1571), que a su vez habían sido adaptadas por Barnabe Rich en "Apollonius and Silla", la segunda historia o narración de su *Farewell to Military Profession* (1581), relato que, como señala el estudioso, pudo haber sido

¹⁴ Miola, p. 2.

inspirador pues narra la historia de gemelos de distinto sexo que naufragan en costas extrañas, donde luego Silla toma el género y el nombre de su hermano.

Muy sugerente e interesante es la postura de Warren y Wells en su "Introducción" a la edición de *Twelfth Night* para Oxford World's Classics, donde plantean que la conexión más significativa y relevante entre *Noche de Reyes* y *La comedia de equivocaciones* no es tanto la existencia de una posible fuente común sino el tratamiento de la cuestión de los mellizos, que en Plauto y *La comedia de equivocaciones* son del mismo sexo¹⁵. La *Commedia dell'Arte* italiana¹⁶ había hecho suyo este tópico pero le introdujo un cambio relevante: los mellizos eran hombre y mujer. Al parecer, como señalan los críticos, Shakespeare pudo sentirse atraído por esta tradición debido a un asunto personal: él mismo era padre de mellizos, Hamnet y Judith. Si Viola y Sebastián eran mellizos, es decir, muy semejantes pero no idénticos, esto no sólo pudo haber facilitado el *casting* (selección del reparto de actores), como afirman Warren y Wells, sino que agregó una buena dosis de humor a la obra, ya que hizo más evidente que eran dos personas distintas y de distinto género que, en consecuencia, logran hacer más ridículas las situaciones en que intervienen o están al mismo tiempo en escena, como en 5.1. Cabe hacer notar que, en inglés, el término *twin* se utiliza tanto para referir gemelos como mellizos, y que, en este último caso, los recién nacidos no son idénticos; con mayor razón si uno es niña y el otro niño. En cierto modo Shakespeare exige, tanto al resto de los personajes como a la audiencia, una cierta "ceguera" o, en términos de

¹⁵ Warren & Wells, p. 21.

¹⁶ La *Commedia dell'Arte* fue especialmente popular en la Italia de finales de 1500. Las compañías de teatro itinerante representaban obras para los duques y príncipes que generalmente se transformaban en sus mecenas. También utilizaban las plazas públicas como escenario y, en algunas ocasiones, arrendaban algún teatro para la función. Los actores no seguían el guión al pie de la letra, sino que valiéndose de chismes de la época y de una buena dosis de buen humor e imaginación, improvisaban los diálogos y buena parte de la acción. Con el paso del tiempo, ya contaban con una especie de repositorio de personajes y escenas que a menudo incluían intrigas amorosas, jóvenes amantes frustrados por sus padres, maridos engañados por sus esposas, servidores que estafaban a sus amos, trucos para conseguir dinero, personajes que hablaban de modo gracioso e identidades cambiadas que producían confusiones muy cómicas.

Coleridge, una "willing suspension of disbelief" (una "voluntaria suspensión de la incredulidad"), pues evidentemente la confusión de identidades que se urde a lo largo de toda la trama se contradice con lo que realmente se ve en escena. Se podría decir que la magia de la representación teatral produce aquí uno de sus encantamientos más convincentes.

En lo que se refiere a la sub trama del mayordomo Malvolio y del núcleo de personajes que conforman sir Toby, sir Andrew, Feste y María, los críticos han sugerido algunas posibles fuentes, como, por ejemplo, que en Malvolio estaría representado algún cortesano isabelino. Bullough, en particular, se opone a esta hipótesis; y los demás argumentos que se han dado¹⁷ no pasan de ser conjeturas. Así, y aparte de las fuentes indicadas, parece ser que todos estos personajes y sus enredos nacieron de la imaginación del propio dramaturgo.

3. La comedia de Shakespeare

La tarea de definir y clasificar lo que podríamos llamar "comedia isabelina" no es fácil. Este audaz desafío resulta aún mayor si intentamos explorar los rasgos distintivos del género en Shakespeare, pues si bien en algunos aspectos se ajusta a los cánones de su época, en otros claramente se distancia. A lo anterior se agrega el hecho de que en aquellos años existían concepciones divergentes respecto al género, tal y como señala Galbraith, y que las comedias de Shakespeare se resisten a toda categorización teórica y genérica¹⁸.

De algún modo, el Renacimiento revitalizó y celebró la tradición clásica de la comedia, aunque le introdujo cambios. Por eso parece necesario hacer un breve resumen del género en dicha tradición para comprender mejor cómo Shakespeare lo desarrolló. Los antiguos distinguían claramente la diferencia e incluso oposición entre risa y lágrimas. Ambos fenómenos eran objeto de estudio psicológico y fisiológico en los tratados de Galeno e

Hipócrates, por ejemplo, quienes intentaron explicarlos a través de diversas teorías. De acuerdo con la tradición clásica, el mundo (macrocosmos) está compuesto de los cuatro contrarios; que se combinan para formar los cuatro elementos: fuego, aire, agua, tierra. Pero en el cuerpo del hombre (microcosmos), se combinan para formar los humores, que según su proporción se agrupan en cuatro tipos de temperamento: sanguíneo, colérico, melancólico y flemático¹⁹. Así, para Galeno, la predisposición a la risa surge de un desequilibrio entre estos humores, idea que habría sido también tratada en un texto atribuido a Meleto, supuesto médico del siglo IV a.C., quien, en su tratado *De la naturaleza humana*, afirmó que "la risa es llamada *gelos* por los griegos, y se deriva *gelos* de *hele*, que significa *calor*, pues se considera que aquellos que son calientes son muy dados a la risa [...] y son más alegres aquellos en quienes abunda la sangre"²⁰. Sin embargo, quizá el lugar común más citado respecto al tema de la risa sea el de Aristóteles en su obra *Acerca de las partes de los animales*, donde afirma que el hombre es el único animal que ríe y que, por tanto, la risa es constitutiva de su humanidad. El mismo filósofo refinará luego su argumento en el libro IV de la *Ética a Nicómaco*, diciendo que la risa debe ser moderada para tener un efecto positivo. Finalmente, en la *Poética*, Aristóteles nos entrega una muy breve definición de comedia al compararla con la tragedia: "La comedia es [...] imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad..."²¹. Hasta mediados del siglo XVI, esta breve definición no pareció alcanzar la misma popularidad e influencia que el *Arte poética* de Horacio, el segundo libro *De Oratore* de Cicerón o los ensayos atribuidos al gramático del siglo IV, Elio Donato. Maestro de San Jerónimo y autoridad cultural en la Europa medieval, Donato fue autor

¹⁹ Lewis, pp. 133-34.

²⁰ Citado en Joubert, p. 141. Joubert fue un famoso médico nacido en Dauphiné, Francia, en 1529, autor del más célebre tratado renacentista acerca de la risa: *Traité du ris* (Paris: Chesneau, 1579). Al parecer existió una edición más breve de esta publicación en latín, de 1558, que luego fue editada en Lyon en 1560, 1567 y 1574, respectivamente, lo que muestra su gran popularidad.

²¹ *Poética* 1449a 31-33.

¹⁷ Cfr., por ejemplo, Schiffer, p. 9; Dobson & Wells, p. 374 y p. 491.

¹⁸ Galbraith, p. 3.

de las dos gramáticas latinas –*Ars Maior* y *Ars Minor*– más utilizadas en las escuelas de la época. En el primero de sus ensayos, “Acerca del drama” –actualmente atribuido a Evancio, uno de sus contemporáneos–, se remonta a los orígenes de la tragedia y la comedia situándolos en las ceremonias religiosas celebradas para agradecer la fertilidad de la tierra, la buena cosecha. Así, en un intento por definir la segunda explica que “el término ‘comedia’ (*comoedia* en latín) deriva de las palabras griegas ‘pueblo o aldea’ (*Komai*) y ‘canción’ (*oide*), y se refiere a las canciones o himnos cantados a Apolo, guardián de pastores y aldeas”²². En el segundo ensayo o tratado, “Acerca de la comedia”, Donato cita la definición del género atribuida a Cicerón: *Imitatio vitae, speculum consuetudinis, et imago veritatis* (“Imitación de la vida, espejo de las costumbres e imagen de la verdad”)²³, aunque esta es una definición del género dramático en general y no del cómico en particular.

Gracias al espíritu renacentista que llegó a las costas de Inglaterra –aunque tardíamente en comparación con otros países de Europa– y al florecimiento del Humanismo, la enseñanza de los clásicos recobró importancia y la imitación de su estilo se transformó en uno de los elementos centrales del nuevo currículo de los *grammar schools* isabelinos. Terencio, a quien se atribuye la estructura en cinco actos de las obras dramáticas clásicas, fue parte del listado de autores estudiados por los escolares del siglo XVI y es probable que algunas de sus comedias hayan sido representadas por grupos de estudiantes a modo de ejercicios de retórica y expresión. Estudiosos de la comedia en Shakespeare, como Miola y Salinger, señalan que nuestro dramaturgo pudo haber tomado elementos de sus obras *La Andriana* (c. 166 a.C.) y *El eunuco* (c. 161 a.C.) para escribir *La fierecilla domada*, *Juegos de amor perdidos* y *Mucho ruido y pocas nueces*²⁴. Otros críticos,

²² Citado por Galbraith, p. 8.

²³ El texto de Cicerón se perdió. Sabemos de este gracias a Donato en su *Quod fertur Commentum Terenti* (ed. Wessner, i.22). Al parecer, su definición se transformó en un lugar común durante el Renacimiento.

²⁴ Miola, Robert S. *Shakespeare and Classical Comedy: The Influence of Plautus and Terence* (Oxford: Clarendon Press, 1994); Salinger, Leo. *Shakespeare and the Traditions of Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974).

como Dillon, afirman que el término genérico de comedia isabelina no es aplicable a obras anteriores a 1580, excepto a aquellas que explícitamente traducían o imitaban las estructuras clásicas.

Durante la primera mitad del reinado de Isabel I se puede decir que la comedia, en sentido genérico, no tuvo mayor desarrollo, mientras que las obras de materia cómica estaban muy vivas y abriéndose camino hacia una posible y nueva forma dramática. Un cambio inesperado parece ocurrir durante el tiempo de Navidad de 1583-1584, cuando tres piezas muy innovadoras fueron representadas en la corte: *El juicio de París*, de George Peele, y *Campaspe* y *Safo* y *Faón*, de John Lyly²⁵. Aunque ambos dramaturgos escribieron teniendo en mente audiencias diferentes –la corte y los teatros públicos, respectivamente–, Shakespeare habría aprendido de ellos un particular estilo de diálogo y ciertos juegos de palabras. A esta lista podrían agregarse otros autores, como Robert Greene y Christopher Marlowe; pero valga decir que, aunque todos contribuyeron al desarrollo de la comedia en este periodo, y que de todos Shakespeare pudo haber tomado elementos estilísticos y estructurales, personajes y temas, la comedia de nuestro dramaturgo dio un giro casi sin precedentes al teatro isabelino. ¿Por qué? ¿Cuáles son las características de las comedias de Shakespeare?

Podemos decir que, pese a la innegable influencia de los modelos anteriores, la comedia shakespeareana representa una categoría dramática distinta²⁶, cuyos elementos centrales son los siguientes: ambientación en lugares exóticos (excepto *Las alegres comadres de Windsor*); confusión de identidades, generalmente relacionadas con sustituciones de personajes, uso de gemelos/mellizos y travestismo o cambio de atuendo entre hombre y mujer; inclusión de un bufón o loco que suele hacer juegos de palabras y se vale de su ingenio e ironía para decir verdades; presencia de un “mundo verde”, pastoril y utópico a la vez, como el bosque de *Sueño de una noche de verano* y *Como gusten*, donde el control parental y las convenciones sociales quedan como suspendidas en el tiempo; y, finalmente, sendas tensiones familiares

²⁵ Dillon, pp. 47-49.

²⁶ Cfr. la voz “Comedy” en Dobson & Wells, p. 83. Algunas de las ideas aquí expuestas han sido recogidas de este resumen.

que suelen resolverse a través de algún tipo de reconciliación o gracias al vínculo esponsal, que repercute en la sociedad y que suele darse en un juego de tres etapas: cortejo, enamoramiento, matrimonio. En síntesis, podríamos decir que la comedia shakespeariana se mueve desde la aflicción o angustia a la armonía, del “mal” al “bien”, para alcanzar un final feliz. A esta transición o cambio Salingar la llama, precisamente, “celebración de los espíritus más elevados y el primitivo deseo de renovación vital”²⁷. Con Ornstein agregamos que, en las comedias de Shakespeare, los personajes femeninos ocupan un papel central en el desarrollo de la trama y que no pocas veces se transforman en las heroínas de la obra. Baste traer a la memoria a Viola y Olivia en *Noche de Reyes*, Porcia en *El mercader de Venecia*, Rosalinda en *Como gusten*, y mistress Page y mistress Ford en *Las alegres comadres de Windsor*, sólo por mencionar algunas. Como se explicará más adelante respecto al carácter carnavalesco y epifánico de *Noche de Reyes*, también se da en Shakespeare el sentido de celebración heredado de los usos sociales de los Tudor y que asimismo era propio de las comedias romanas e italianas en las que los enamorados asumían nuevas identidades o vestidos para cortejar a sus amantes²⁸.

Pero, ¿de qué ropaje peculiar cubrió Shakespeare a *Noche de Reyes*? ¿Cuáles son los rasgos particulares de esta comedia?

4. *Noche de Reyes*

a) Características generales

La primera impresión que conocemos de la obra se encuentra en el Folio de 1623. Fue ingresada al *Stationers' Register* de la *Stationers' Company* el 8 de noviembre de 1623. Esta institución, con sede en Londres y conformada por un gremio comercial establecido en 1557, tenía como función regular el trabajo de impresores, encuadernadores, editores y libreros. Los autores de la época

podían asegurar los derechos sobre sus obras inscribiendo el título con su nombre en un libro de registros (precisamente el *Stationers' Register*), lo que constituyó una forma temprana de derechos de autor y que ha permitido a los estudiosos de Shakespeare identificar y rastrear la publicación de sus poemas, obras individuales y, por supuesto, de los cuatro folios –1623, 1632, 1663 y 1685– que recopilan todas las piezas atribuidas al dramaturgo hasta esas fechas. *Twelfth Night, Or what you Will*, con la ortografía propia del inglés isabelino, aparece en el decimotercer lugar de la lista de comedias realizada por John Heminge y Henry Condell siete años después de la muerte del poeta. La precede *A buen fin no hay mal principio* y la sigue, para finalizar la recopilación, *El cuento de invierno*, catalogada como comedia, aunque la crítica moderna la considera un *romance*, género no conocido en tiempos de Shakespeare.

Es importante recordar que para que el Folio pudiera ser legalmente impreso requería, además, autorización y licencia. La autorización era concedida por un representante de la Iglesia o del Estado. Para 1601, *Noche de Reyes* ya había recibido del *Master of the Revels* (Maestro de celebraciones o entretenimientos) el permiso para ser puesta en escena por el pago de 7 chelines, pero faltaba aún la licencia de la *Stationers' Company* –otorgada por el mismo Maestro o por alguna autoridad eclesiástica– y por la que William Jaggard y Edward Blount, los editores de la edición de 1623, debieron pagar la considerable suma de (casi) 10 chelines. Así, para cuando se habían obtenido todos los permisos de publicación, el Folio estaba casi completamente impreso.

Los meticulosos estudios comparativos de Hinman²⁹, sobre diversas copias del Folio, le permitieron establecer que fueron cinco los cajistas involucrados en la composición de sus páginas, e incluso distinguir quién o quiénes trabajaron en cada obra. Así, pudo determinar, por ejemplo, que la fijación del texto de *Noche de Reyes* fue realizada por el cajista llamado B, quien habría recibido una copia preparada por un escribano, probablemente desde un *prompt book*³⁰. En comparación con los otros cajistas,

²⁷ Salingar, p. 2.

²⁸ Ornstein, pp. 14 y 17.

²⁹ Citado en Elam, pp. 358-59.

³⁰ “Los borradores originales o manuscritos del autor se llamaban *foul papers*. La transcripción de ellos, realizada por algún copista o escribano, daba origen a una *fair*

especialmente el llamado A, el encargado de *Noche de Reyes* al parecer cometió más errores ortográficos. Sea como fuere, le debemos a estas manos el poder tener la comedia para leerla, verla en escena y disfrutarla.

Hay otros datos interesantes a consignar. La primera mención que existe de *Noche de Reyes* aparece en el diario de un estudiante de leyes, John Manningham, que la vio representada en el auditorio de Middle Temple el 2 de febrero de 1602, durante las celebraciones de *Candlemas* o la Candelaria, fiesta católica que aún se conservaba en la Inglaterra de la Reforma y donde se bendecían las velas para celebrar la Purificación de la Virgen María. Por algunos detalles sugeridos en el texto, la comedia habría sido compuesta a poco de comenzado ese año. Además, cuando María, por ejemplo, describe el rostro de Malvolio, afirma que "su cara sonríe con más líneas que / las que hay en un nuevo mapa tras la inclusión de las / Indias" (3.2.74-76), refiriéndose así, probablemente, a uno de los primeros mapas publicados por Richard Hakluyt en *Voyages* de 1599 (ver nota a 3.2.76). Por otra parte, en 2.3, Feste interpreta canciones que habían sido publicadas en el *First Book of Songs and Airs* de Robert Jones, algunas de las cuales eran bastante populares. La primera compañía de Shakespeare, *The Chamberlain's Men*, montó ante la corte de Isabel I una obra cuyo nombre no quedó registrado en ningún documento, el día de Reyes de 1601. Muchos críticos, especialmente Hotson³¹, defienden la hipótesis de que la obra representada en aquella oportunidad habría sido *Noche de Reyes*, argumentando que precisamente ese día la reina tuvo como invitado de honor a Virginio Orsino, duque de Bracciano. Aunque Shakespeare pudo haber tomado el nombre del duque para su comedia, la idea quizá surgió, simplemente, de recordar el evento. Sabemos, eso sí, por el estudio de Bullough, que *Noche de Reyes* volvió a representarse en la corte en 1618 y en 1623 (ver nota 54).

copy. Esta copia, ya considerada apta para ser revisada por terceros, servía de base al trabajo posterior. Para la puesta en escena, la compañía y los actores utilizaban un *prompt book*, que era una *fair copy* con anotaciones para su representación y que podía incluir la licencia y modificaciones introducidas por el *Master of the Revels*". Baldwin y Fernández, p. 13.

³¹ Hotson, Leslie. *The First Night of Twelfth Night* (New York: Macmillan, 1954).

Debe decirse también, tal y como comenta Elam en su "Introducción" a la edición Arden, que esta es una de las últimas comedias isabelinas, compuesta al final del reino de Isabel I, lo cual reflejaría la incertidumbre del momento histórico (como veremos más adelante). También ha sido considerada como una de las últimas "comedias felices" de Shakespeare, o quizá un adiós al género por parte del dramaturgo. Sin embargo, si se la mira desde otra perspectiva, la obra es la primera comedia shakespeariana del siglo XVII y, por tanto, inaugura una nueva poética que algunos críticos han llamado de las "comedias oscuras"³². Y es que, como ya hemos sugerido, *Noche de Reyes* es una mezcla de luz y oscuridad, de aspectos cómicos y trágicos. Ahondaremos en esto más adelante.

Pero *Noche de Reyes* es también una comedia de enredos, equivocaciones y sustituciones en su más puro sentido. No sólo se confunden las identidades de los personajes (Viola se hace pasar por Cesario, Feste asume el papel de sacerdote, María escribe una carta como si fuera Olivia, etc.), sino también sus géneros. Y es que probablemente Shakespeare construye el argumento de la comedia utilizando el *imbroglio* o enredo inspirado en la *Comedia dell'Arte*, la que a su vez lo habría tomado de las obras de Plauto y Terencio. Toda la acción y los conflictos se articulan a partir de equivocaciones y confusiones; tanto así, que las mismas palabras apuntan a lograr este efecto. Los *puns* o juegos de palabras en ocasiones enredan aún más las cosas, pues hasta los personajes no logran entender su sentido. Feste es, sin duda, el maestro de este arte. Combina las palabras con magistral ingenio y reflexiona acerca de lo que significan. En la conversación que sostiene con Viola en 3.1, por ejemplo, el bufón comenta, con algo de preocupación, que "una frase es / un guante de cabritilla para un buen ingenio; ¡qué pronto el revés / se puede volver hacia afuera!" (3.1.11-13), a lo cual Viola responde: "Quienes jueguen bien con las / palabras pueden fácilmente quitarles su sentido" (3.1.14-15). Evidentemente, el diálogo va más allá de una simple meditación acerca de los efectos que puede producir el juego del lenguaje; bien podría expresar, también y por ejem-

³² Elam, p. 2.

plo, la preocupación del propio Shakespeare acerca del sentido último de lo que decimos y de lo que las palabras significan. Es decir, si el “guante” no se ajusta a la mano, si la palabra no refiere a la realidad nombrada, termina siendo pura abstracción. Lo anterior podría asimismo relacionarse con la excesiva retórica que predominaba en parte de la literatura de la época y, quizá también, con esa especie de “guante apretado” o traje no hecho a la medida que fue el intento forzado de clasificar las obras teatrales en determinados géneros, haciendo minuciosas y exageradas distinciones. Bien lo ironiza Polonio en *Hamlet* cuando avisa al joven príncipe de la llegada de los cómicos a la corte: “Estos son los mejores actores del mundo, sea en la tragedia, la comedia, la historia o lo pastoral; lo pastoral-cómico, lo histórico-pastoral, lo trágico-histórico, lo trágico-cómico-histórico-pastoral, la escena indivisible o los poemas ilimitados...” (2.2.332-336)³³. Con esta especie de promiscuidad dramática, el personaje se mofa veladamente de la rigidez de las formas y de las reglas clásicas que intentaban mantenerse artificialmente.

Ahora bien, nos parece que Shakespeare va más allá del mero uso de un recurso convencional o de estilo, pues las confusiones no se quedan en el plano formal o técnico para conseguir un efecto cómico. No sólo son las palabras las que se utilizan equivocadamente, ni siquiera es la suplantación de las identidades lo que parece más confuso, sino que, por una parte, algunos personajes yerran en la búsqueda del objeto de su amor y, por otra, el concepto de amor mismo que algunos tienen es equivocado. Orsino ama desesperadamente a Olivia, pero esta no corresponde a su amor y se enamora de Viola/Cesario, lo que es también un equívoco o error. Orsino cree que su amor por ella es una gran pasión, aunque en realidad es un sentimiento idealizado. Olivia, por su parte, confunde el amor a su hermano con un deber equivocado, deseando prolongar su luto por siete años en casi total aislamiento, error que Feste le hace ver. Malvolio, en fin, aspira a un amor casi imposible porque Olivia no sólo es de otra condición social sino que lo rechaza. Es como si todos estos personajes amaran a la persona equivocada, como si sus corazones estuvie-

³³ Seguimos la traducción de Cariola.

ran confundidos. Sin embargo, los errores de Orsino, Olivia y Viola tienen su recompensa al final de la obra, pues logran casarse con quienes realmente aman, mientras que el error de Malvolio, en cambio, lo lleva a la humillación.

Otro aspecto característico de *Noche de Reyes* es el uso de la música, instrumental o vocal. Muchos siglos antes, Aristóteles ya le había dado un lugar importante en la tragedia ática, al considerar la melodía como uno de sus seis elementos y “el más importante de los aderezos”³⁴; pues, como también afirma el filósofo, “la música y el espectáculo [son] medios eficacísimos para deleitar”³⁵. En esta comedia la música juega un papel central y de algún modo guía los ritmos de la acción y el tono interior de los personajes, quienes pasan de la euforia y la risa a la más profunda melancolía, como en el caso de Feste o de Orsino, aunque en este predomina el temperamento melancólico durante casi toda la trama. Las canciones de esta comedia, escogidas especialmente para Robert Armin³⁶, actor que interpretó a Feste, no son una mera entretención o distracción para el público; ni siquiera “adornan”, por así decirlo, la historia; muchas veces constituyen verdaderas reflexiones acerca de la vida y la muerte, del amor, el paso del tiempo y hasta el mismo teatro. A modo de ejemplo, en el segundo acto Feste invoca a la muerte frente al desánimo de Orsino: “Ven a mí, muerte, ven a mí, / Y haz que yazga en un triste ciprés” (2.4.51-52). En otro momento, se refiere a las etapas de la vida: “Cuando yo era un niño muy pequeño, / Con un ¡ey! ¡oh!, el viento y la lluvia [...] / Pero cuando crecí y me hice un hombre...” (5.1.382-84; 386).

En total, en esta obra hay cuatro canciones completas que canta Feste, un dúo improvisado por sir Toby y Feste, una corrida cantada por sir Toby, sir Andrew y Feste, y algunas líneas aparte interpretadas por sir Toby. Si bien el drama isabelino no solía in-

³⁴ *Poética* 1450b16-17.

³⁵ *Poética* 1462a16-17.

³⁶ Robert Armin (c. 1568-1615) fue un comediante que perteneció a la compañía de teatro de los *Chamberlain's Men* y luego de los *King's Men*. Cuando William Kemp, famoso actor cómico, dejó la primera compañía en 1599, fue reemplazado por Armin en los roles de Touchstone en *Como gusten*, Feste en *Noche de Reyes*, Lavache en *A buen fin no hay mal principio*, Tersites en *Troilo y Crésida* y el bufón en *El rey Lear*.

cluir canciones corales, la música –símbolo de armonía– era parte de la entretención de la audiencia y casi siempre un grupo de músicos tocaba alguna pieza antes del comienzo de cada obra, en los intermedios y al final. Sin embargo, quizá lo más llamativo e interesante es que *Noche de Reyes* comienza y termina con música; de hecho, es la única obra de Shakespeare que concluye con una canción. Aunque la acotación en 1.1 –“[Música] *Entran ORSINO, duque de Iliria, CURIO y otros caballeros*”– no aparece en el Folio de 1623 –fue añadida por editores posteriores–, se da por entendido que se escucha música, pues Orsino lo dice en las primeras líneas: “Si la música es el alimento del amor, sigan tocando, / Dénmela en exceso, para que al hartarme / Se enferme el apetito y luego muera” (1.1.1-3). Las palabras del duque no sólo expresan la atmósfera inicial, sino también el ingenio de Shakespeare para incluir acotaciones escénicas en los mismos diálogos de los personajes.

Casi todas las canciones en *Noche de Reyes* surgen a petición de algún personaje, excepto la última, que nace espontáneamente de Feste y constituye una especie de epílogo a la comedia. Tomando imágenes de las etapas de la vida del hombre desde su nacimiento hasta su muerte, elementos de la naturaleza y cambios en el clima, para luego contrastarlos con algo tan común y cotidiano como que “llueve todos los días”, el bufón pone fin a la obra reflexionando acerca de la función del teatro y de la representación como fuente de placer y entretención, que merece los aplausos del público:

Hace mucho rato que el mundo empezó,
Con un ¡ey! ¡oh!, el viento y la lluvia,
Pero eso es todo, nuestra obra terminó,
Mas intentaremos complacerlos todos los días.
(5.1. 398-401)

Pero no sólo la música hace de *Noche de Reyes* una de las comedias más líricas de Shakespeare, sino especialmente su lenguaje. Se podría afirmar que a estas alturas de la carrera del dramaturgo, su pluma ya ha absorbido bastante tinta y se desliza en el papel con gran fluidez poética. Aunque gran parte de la obra está escrita en verso blanco, también hay hermosos pasajes en

couplets o versos pareados, cuyos ritmo, musicalidad y rima son casi imposibles de reproducir al traducirlos, tal y como hemos indicado en las notas. Vaya aquí sólo un ejemplo en boca de Viola/ Cesario al responder a Olivia:

Juro por la inocencia y por mi juventud
Que tengo un corazón, un pecho y una verdad;
Y que mujer alguna ha sido, ni jamás ninguna
Será, su amante, excepto yo mismo.
(3.1.155-58)

En el acápite siguiente nos referiremos con alguna mayor extensión a este aspecto y al lenguaje lírico de Orsino, muy adecuado al personaje. Baste por ahora decir que el duque siempre se expresa en verso, dada su condición noble, como todos quienes se dirigen a él, en señal de respeto; a excepción de Feste, quien, en todo caso, elige el verso para sus canciones. Olivia también utiliza el verso, salvo en momentos más informales, y Viola y Sebastián lo adoptan en los momentos más dramáticos o las escenas románticas. La prosa reina en las escenas donde aparecen sir Toby, sir Andrew y María; a Malvolio, Shakespeare también le asigna este registro lingüístico y sólo en una ocasión habla en verso, como también veremos. Con todo, la distinción verso-prosa según el rango o circunstancia no es siempre coherente, pues, por ejemplo, en 2.1 Sebastián y Antonio hablan en verso y más adelante, en 3.3, cambian a prosa.

Como indicábamos, en *Noche de Reyes* las palabras expresan grandes verdades, pero también se utilizan para entretener. Olivia no se comunica con su bufón de manera literal, sino que goza de su ingenio lingüístico. Ambos adornan sus frases con figuras retóricas como si quisieran desafiar al otro a comprender a cabalidad lo que se quiere decir. En cambio, cuando Feste habla con Viola/Cesario explota al máximo su capacidad de jugar con las palabras, confundiendo su sentido y logrando que ella se desconcierte. Reproducimos aquí parte de una conversación que estos personajes mantienen en el tercer acto:

VIOLA Salud a ti, amigo, y a tu música. ¿Acaso vives de tu tamboril?

- FESTE No, señor, vivo de la iglesia.
 VIOLA ¿Eres un clérigo?
 FESTE Nada de eso, señor. Vivo cerca de la iglesia porque vivo en mi casa y mi casa queda al lado de la iglesia.
 VIOLA Luego, tú dirías que el rey vive junto a un mendigo si un mendigo está cerca de él, o que la iglesia queda al lado de tu tamboril si tu tamboril está cerca de la iglesia.
 (3.1.1-10)

Pareciera como si ambos personajes estuvieran compitiendo para sorprender al otro con un giro de sentido; como si ambos supieran que no son lo que son y que, así como las palabras pueden ponerse un “traje” que oculte lo que significan, ellos también se pueden disfrazar para un papel que no les corresponde: Feste hace de bufón necio cuando, en realidad, es un sabio; Viola asume la identidad de un muchacho cuando es, en cambio, una mujer bella y joven. Y es que, como sugiere Elam³⁷, en esta comedia, quizá de un modo único, se da una especie de obsesión con el tema de las telas y el vestuario, además de los objetos preciosos, la arquitectura, los muebles y los utensilios de uso cotidiano. Esto probablemente se deba a que los espacios en que se mueven los personajes son las cortes de Orsino y Olivia, dos casas llenas de “materialidad”: puertas, muebles, artefactos de cocina y diversos receptáculos para beber alcohol, que sir Toby conoce al dedillo... Pero, y como adelantamos más atrás, claramente hay una opción estética y aun dramática por lo visual, plenamente consciente por parte de Shakespeare.

Noche de Reyes es también, y en fin, una obra donde lo material es clave. Así, por ejemplo, el papel y las cartas son de vital relevancia para la acción y el desarrollo de los conflictos: Orsino envía cartas de amor a Olivia a través de Viola/Cesario y todo el truco en contra de Malvolio se construye sobre la falsa carta de María. Los materiales comúnmente utilizados para escribir en la época —el papel, la tinta y la pluma— cobran vida y muestran el conocimiento de Shakespeare del proceso y el oficio. Sin embargo, don-

³⁷ Elam, pp. 39-50.

de mejor se expresa la materialidad de la obra es en la insistente preocupación por el vestuario, desde la tela, con su textura y color, hasta el significado y los efectos que puede producir llevar un disfraz. Nos referiremos más específicamente a este aspecto en la sección dedicada al “cambio” de género de Viola.

b) Los personajes

En el teatro isabelino no podían actuar mujeres³⁸ y todos los personajes, masculinos y femeninos, eran interpretados por hombres (jóvenes o mayores como hayan sido, según el caso o la necesidad). Así, y entrando de lleno en una de las cuestiones centrales de *Noche de Reyes*, puestos en el contexto original de la obra, Viola es un actor hombre que representa a un personaje femenino que a su vez se disfraza de hombre. Si de aritmética se trata, es un juego de suma cero: “a pesar” de Viola, Cesario es hombre. Esta circunstancia —y el tratamiento que de ella hizo Shakespeare— ha motivado, como se comprenderá y ya se indicó, muchas aproximaciones e interpretaciones desde perspectivas sexuales y de género³⁹. Y aunque son pertinentes en su formulación, pensamos que algunas han terminado por atribuirle a la obra una complejidad que no es absolutamente evidente ni, dada su naturaleza y el contexto histórico en que surgió, totalmente necesaria. Es decir, pensamos que resulta más propio y teatral considerar este aspecto ante todo desde una “condición de representación”, que por cierto Shakespeare usa y aprovecha de modo magistral para construir su comedia⁴⁰. En esta perspectiva, por ejemplo, creemos que se entienden mejor las decenas de chistes, acertijos y juegos de roles y palabras que abundan en la pieza; juegos todos que, dadas esas mismas condiciones de representación, el público de entonces debió captar perfectamente. Por lo demás, hay estudios que destacan las marcadas y definidas personalidades de Viola y Olivia; tanto, que “la comedia

³⁸ Sólo se les permitió hacerlo en 1660, cuando tras la restauración de la monarquía con Carlos II se reabrieron los teatros que el gobierno puritano había cerrado en 1642, poniendo fin al periodo que conocemos como “isabelino”.

³⁹ Hay en Gay un buen resumen titulado “Critical fashions”, pp. 34-36.

⁴⁰ Una posición equivalente hay en Gay, pp. 25-27.

explora la subjetividad femenina como ningún otro texto dramático anterior"⁴¹ en el corpus shakespeariano.

Así, y concentrándonos en lo teatral, lo primero que hay que decir es que si bien *Noche de Reyes* exhibe un equilibrado sistema de personajes como veremos luego, la comedia de las identidades, uno de sus elementos centrales, está atravesada por la condición actoral referida en varias de sus relaciones más importantes: Orsino y Olivia, Orsino y Viola/Cesario, Olivia y Viola/Cesario, Antonio y Sebastián, Malvolio y Olivia, Sebastián y Olivia, en fin, también María, sir Toby y sir Andrew aunque en menor medida. Y que ello es parte del "chiste", pensamos, parte de la naturaleza de esta comedia⁴².

Toda la relación entre Orsino y Cesario es elocuente en tal sentido, y en particular los parlamentos del duque en 5.1; como elocuente es también la intensidad de Olivia para con Viola/Cesario. Los sentimientos que se expresan Antonio y Sebastián, en 2.2 y 3.3 en particular⁴³, son derechamente ambiguos; y ambos suelen intercambiar expresiones fuertes para el trato habitual entre hombres (por ejemplo, dice Antonio refiriéndose a Sebastián: "Pero ocurre que te adoro tanto / Que el peligro parecerá un deporte", 2.1.43-44). Mas nos preguntamos, ¿acaso no quiso ser todo ello, *prima facie*, precisamente una serie de ambigüedades risibles –y hasta ridículas– con las que el dramaturgo construyó su comedia y deleitó al público? No olvidemos que *Noche de Reyes* es, como ya hemos aclarado, justamente eso, una comedia; naturaleza que no se debe nunca sub o sobrestimar; incluso en los pasajes de pretendido –¿fingido?– lirismo entre estos mismos dos personajes, que bien pudieron sacar carcajadas a los

⁴¹ Elam, pp. 50-51.

⁴² La puesta que hizo Tim Carroll para la temporada 2012/2013 en el *Globe Theatre* de Londres (y que luego estuvo en Broadway, Nueva York, dieciséis semanas) nos parece un buen argumento en favor de este planteamiento. Pueden verse algunos minutos en internet, así como extractos de una entrevista al propio Carroll a este respecto.

⁴³ Aunque Warren & Wells advierten, con razón, que los problemas comienzan en 2.1, escena que sorprende que esté en prosa y no en verso blanco (salvo las últimas líneas de Antonio), y sea tan formal. Probablemente se quiso sugerir una cierta tensión en la relación entre ambos personajes: Antonio dudoso de cómo expresar sus sentimientos a Sebastián, este algo advertido de ello pero con la mente puesta en Viola (p. 39).

groundlings en el teatro del Globo. Una interpretación *cross-gender* resulta enteramente válida, sí; pero es a todas luces posmoderna en la perspectiva de lo que fue el teatro isabelino. En el apartado siguiente volveremos sobre esta cuestión.

Por otra parte, la mencionada condición de representación nos parece de una gran riqueza teatral, aspecto que tampoco debemos olvidar. *Noche de Reyes* es una obra de teatro, con todas las convenciones que ello implica. Desde luego, que es pura imaginación, un pacto entre actores y audiencia, un juego (*a play*). Sabemos que eso que está ahí no es verdad, pero lo creemos. Y lo creemos porque nos convencen, porque nos hacen creer. ¿Quiénes? La puesta en escena, la fuerza de las palabras, los actores. Como dijo Peter Brook en *The Empty Space*, en el teatro "todo es ilusión. Nuestro lenguaje básico es el intercambio de impresiones a través de imágenes. Mientras un hombre expresa una imagen, en ese mismo instante otro hombre se encuentra con él en la creencia. La asociación compartida es el lenguaje: si la asociación no evoca nada en la segunda persona, si no hay ningún instante de ilusión compartida, no hay intercambio"⁴⁴. ¡Lenguaje! La esencia del teatro es la acción que se funda en la palabra: palabra puesta en acción, acción hecha palabra. Sin palabra no hay acción y la acción requiere de la palabra para existir⁴⁵. Vistas así las cosas, la presencia exclusiva de actores masculinos nos parece al mismo tiempo un alto desafío técnico como una confirmación de la convencionalidad del teatro.

Como adelantamos, *Noche de Reyes* exhibe un equilibrado sistema de personajes articulados en un conjunto de núcleos: así Orsino, Viola/Cesario y Olivia; la misma, sir Toby y María; esta última, sir Toby y sir Andrew; todos estos más Fabián con Malvolio, Malvolio y Feste; Antonio y Sebastián, etc. Una de las principales fortalezas dramáticas de la obra descansa justamente en estos núcleos de personajes, en sus respectivas oposiciones y contradicciones, y en el armonioso equilibrio que guardan entre

⁴⁴ Brook, pp. 77-78.

⁴⁵ Nos hemos mal acostumbrado a imaginar a Shakespeare desde el texto y no desde el escenario del *Globe* o *Blackfriars*. Por lo menos en nuestro país, donde las carteleras rara vez exhiben una obra del dramaturgo (y cuando lo hacen suelen ser adaptaciones experimentales), Shakespeare es casi sinónimo de texto escrito, de lectura.

sí⁴⁶. Sin embargo, para todos ellos Feste hace las veces de gozne o pivote. Él es un núcleo por sí solo, podríamos decir, que se desplaza entre los demás como un gran articulador, sin perjuicio de su bufonesca habilidad para desarticularlo todo cuando se le viene en gana. A primera vista simplemente es un testigo de lo que ocurre, pero la realidad dramática muestra esta otra importancia suya fundamental. Y es que “la tontería, señor, camina a través del orbe como el sol y / brilla en todas partes” (3.1.37-38). Más adelante nos referiremos a él en específico.

Como también adelantamos, la gran fuerza lírica de la obra descansa en Olivia, Viola y Orsino. *Noche de Reyes* contiene pasajes de suma belleza poética, muy consistentes por lo demás con lo que vincula a estos tres personajes protagónicos: el amor. Pero además, es a través de esa fuerza y belleza líricas donde se revelan a sí mismos. Consideremos, por ejemplo, los diálogos entre Olivia y Viola/Cesario en 1.5.163-280: ambas muestran “aplomo e ingenio, [lo que les permite] entablar una relación inmediata”⁴⁷; pero nos queda muy claro que Olivia es intensa, coqueta, apasionada, compleja y llena de amor propio, mientras que Viola es humilde, sencilla, simple, ingenua sin ser tonta y dulce sin ser cándida. En el mismo sentido, Orsino es un arrebatado de pasión, la intoxicada pasión que encarna desde el inicio de la obra: “Si la música es el alimento del amor, sigan tocando, / Dénmela en exceso, para que al hartarme / Se enferme el apetito y luego muera” (1.1.1-3), hemos citado ya. Mas cabe hacer aquí, nuevamente, un comentario teatral: si uno se aproxima literariamente al texto, Orsino desconcierta en el conjunto de la obra. Pero considerado teatralmente —como debe ser—, es toda la afectación reunida en un personaje como requiere una pieza de estas características. Dicho de otro modo: al leerlo, Orsino nos parece muy serio, exageradamente intenso, casi senequiano. En cambio al verlo —o cuando menos imaginarlo en escena—, posee la afectación justa de quien ha sido instalado allí, precisamente, para cumplir en cuanto tal un rol preciso y precioso en una comedia de equivocaciones. Lo que desde una perspectiva literal

⁴⁶ Por ejemplo, hay un momento en la obra en el que Olivia es cortejada simultáneamente por Orsino, Viola/Cesario, sir Andrew y Malvolio.

⁴⁷ Warren & Wells, p. 31.

o literaria (“literatosa”) parece exagerado, teatralmente considerado se explica y contextualiza, y apreciamos en esa “afectada afectación” suya una condición neta para el funcionamiento del elemento central de la comedia. Un actor hombre en papel de mujer que se hace pasar por hombre para requerir de amores a otro hombre también en papel de mujer, necesita de un motor que opere como intensidad estudiada, casi libresca y de catálogo: un hombre actor y personaje, Orsino, que es quien manda ejecutar esos servicios. Diríamos, en suma, que el carácter de Orsino es funcional a todo lo demás (incluidas sus reacciones ante el estado de sir Toby en 5.1 y su “hermenéutica” de todo lo que allí mismo se revela).

Con todo, los momentos de mayor ternura en *Noche de Reyes* ocurren en los diálogos entre Orsino y Viola/Cesario. O, mejor dicho, son esos diálogos los más tiernos en palabras, imágenes y tonos en toda la obra. Si, por lo mismo, la relación entre ambos personajes está marcada por este sentimiento, también los une una gran confianza (sorprendentemente temprana, además). Se trata de un elemento dramático de gran funcionalidad, como quedará demostrado hacia el desenlace, especialmente en 5.1.

Por su parte, el núcleo que conforman sir Toby, sir Andrew y María es el más encantador de toda la pieza. Apreciamos aquí que el verdadero “Señor del Desorden” no es Feste sino sir Toby, quien deambula entre la imbecilidad de sir Andrew y las coquetas intrigas de María. Toby encarna más que nadie en *Noche de Reyes* la alegría de vivir y el desparpajo carnavalesco, lo epifánico en su expresión suelta y alegre. Difícilmente hay un trío más inolvidable en Shakespeare, a la altura de ese otro gran núcleo que conforman Falstaff, mistress Quickly, Pistol, Nim y Bardolph⁴⁸. Si la vitalidad estética y amorosa se sustenta en Orsino, Olivia y Viola, la vitalidad concreta y material descansa en este trío. Ellos tienen el monopolio de la risa, el baile y el juego; también la contracara al amor idealizado: el carnal y físico. Aquel núcleo es puro espíritu, diríamos; este, pura carne.

También estos personajes se revelan a sí mismos a través del lenguaje: la prosa en su caso. Y los juegos de palabras, los dobles

⁴⁸ *Enrique IV* (I y II parte) y *Enrique V*.

sentidos, los retruécanos, las maldiciones, los insultos y los juramentos (a los que es tan dado sir Andrew). Y si en Orsino, Olivia y Viola mucho circunda las esferas celestes, acá todo corre "cinturas abajo", por así decir, en otra neta expresión carnavalesca y de festejo a la vida. En lo que tampoco deja de haber cierta sabiduría; una sabiduría a lo Falstaff, si se quiere, pero sabiduría al fin: una forma de encarar la vida, de vivirla y de entenderla, de poseerla y dominarla.

Dijo John Gielgud que "cuanto mejor se hace a Malvolio más difícil es armonizar su personaje con el resto de la obra"⁴⁹. Y es que, en efecto, hay una combinación de facetas cómicas y trágicas realmente complejas en este personaje. Malvolio es "el hombre más poderoso en una casa nominalmente regida por una mujer joven" que está sola⁵⁰, lo que es un antecedente importante para la escena de la carta y lo que ocurrirá después. Posee un evidente y fatal narcisismo, una arrogancia inaudita; pero, debido a las maquinaciones en su contra, comienza ridiculizando sin querer su propio puritanismo y termina exhibiendo la faceta quizá más humana de todos los personajes de *Noche de Reyes*, también sin quererlo. Y esto es complejo pues, como veremos a continuación, Shakespeare parece aprovecharse de él para cargar las tintas en algún sentido. Mas si lo hace, nunca es contra uno de los rasgos más propios de su talento dramático: mostrar siempre y jamás tomar partido.

En efecto, *Noche de Reyes* manifiesta también una crítica al puritanismo de la época. Aunque no está claro en qué sentido debemos entender el de Malvolio (ver n. a 2.3.136), es evidente su importancia. Algunos personajes, especialmente María, le atribuyen esa condición, la que sería además causa y motivo para buena parte de su personalidad y maneras. Ahora bien: no sería la primera vez que Shakespeare "utiliza" a un personaje para realizar agudas críticas a conflictos sociales de su tiempo. Desde luego tenía encima el rechazo y desprecio puritanos a toda la actividad teatral, la férrea oposición que arreció desde sus pulpitos y sus prensas⁵¹, y que logró finalmente sus objetivos en 1642.

⁴⁹ Gielgud, p. 92.

⁵⁰ Gay, p. 11.

⁵¹ Cfr. Wiggins, pp. 25 y ss.

También en tiempos de Shakespeare eran los puritanos quienes más censuraban las fiestas y jolgorios navideños. De hecho, Malvolio interrumpe la fiesta de Feste, sir Toby y sir Andrew tratándolos de "locos" y cuestionando sus "modales" y su "decencia" (2.3.86-113). En este sentido, la escena del encierro de Malvolio y la visita que le hace Feste disfrazado de sir Topas, el cura, admite también, aparte del componente tragicómico, una lectura "política". Sus palabras finales (5.1.371) pueden leerse asimismo de esa manera (y que resultaron, además, proféticas con respecto al cierre de los teatros en 1642).

Pero Shakespeare jamás cede a la tentación ideológica. Sus personajes están siempre más cerca de las personas que de los arquetipos, a humanos de carne y hueso que a "cuerpos con discurso", al decir de Foucault. Así, y por mucho que Malvolio le sirva para descargar contra el puritanismo sus opiniones —o las de su tiempo—, el mayordomo de Olivia reclama finalmente para sí los fueros de todo personaje shakespeareano y no se deja manipular. Eso lo hace grande, además. Tan grande como para que pasemos de reírnos de él a sufrir con él, a sentirle lástima, a condenar su situación⁵². Y es que en Shakespeare la condición humana representada no es materia inerte que se deja modificar sin alaridos: reacciona, se retuerce, da coces. Malvolio se resiste al insectario de las caricaturas; y en su agonía y desengaño (consideremos que en tiempos de Shakespeare la "locura" era tratada más duramente que hoy), en su vengativa furia final, nos recuerda que la condición humana defiende instintivamente su dignidad, ya que no podría no hacerlo para ser tal: digna.

No podemos dejar de mencionar que Malvolio protagoniza el mejor y más contundente cuadro en toda la pieza, que habita en la memoria de quizá cuántos millones de espectadores a

⁵² "¿Cómo dispuso Shakespeare exactamente la escena de sir Topas? Una pista importante la proporciona el Folio en la acotación '*Malvolio dentro*'. Esto deja en claro que a Malvolio se le oye pero no se le ve. En el teatro isabelino, debió de estar fuera del escenario o más propiamente debajo de él. Este habría sido un lugar especialmente apropiado para un hombre a todas luces poseído por los demonios, ya que el área bajo el escenario era conocida como 'el infierno'; y es donde también, por lo general, se lo ubica en la mayoría de las producciones modernas, sólo con sus manos visibles alzándose a través de una rejilla en el suelo". Warren & Wells, p. 58. Las cursivas en el original.

lo largo de los últimos siglos. Nos referimos a 3.4.1-120, donde aparece estrafalario con medias amarillas y ligas cruzadas, sonriendo y cortejando ridículamente a Olivia según las indicaciones recibidas en la falsa carta con que María le ha engañado (el contraste con su habitual modo de ser es absoluto). Aunque ya 2.5, con su notable ritmo y casi perfecta articulación, nos había preparado para lo que vendría –y es una escena doblemente cómica, además, pues Malvolio es observado sin ser visto, en un típico y shakespeariano “teatro en el teatro”–, aquí el personaje se despliega en toda su comicidad, arrogancia, amor propio e insensatez. Será triste preludio, es cierto, de la terrible escena del encierro (4.2), y en tal sentido funciona como un gran gozne entre dos importantes puntos dramáticos. Sin embargo, por su materia, situación y las altas potencialidades que el texto brinda al trabajo actoral, casi nos atrevemos a decir que vale por sí misma.

Una curiosidad para cerrar este punto, que dejamos a la elucubración del lector/espectador: ¿tendrá algún sentido que el nombre de Olivia contenga al de Viola y que el de Malvolio también? ¿Se trata de un anagrama? Malvolio significa “mala voluntad”, del italiano *mal* (mala) y *voglia* (deseo, voluntad); que contrasta, por ejemplo, con Benvolio de *Romeo y Julieta*⁵³.

En algún sentido, Fabián es un personaje intrigante. Miembro de la servidumbre de Olivia (de aquella “pandilla” al decir de Malvolio al final), tal vez el más bajo de todos, sorprende sin embargo por su lenguaje elevado en relación con su tenue importancia dramática. No por casualidad Olivia le hace leer la carta de réplica de Malvolio y se acusa, junto a sir Toby, de toda la malévolas farsa urdida contra el pobre mayordomo (en la versión para televisión de la BBC Fabián exhibe un acento muy *cockney* en comparación con los demás que integran su núcleo: sir Toby, sir Andrew y María, y le cuesta leer)⁵⁴. Su entrada en la escena de la carta como en reemplazo de Feste es también sorprendente⁵⁵.

En fin, y a propósito del carácter epifánico de la obra y en particular de su vínculo con las festividades religiosas de fin de

año, es interesante considerar “el número de personajes que tienen nombres de santos, especialmente de santos de los primeros tiempos [de la Iglesia], asociados con festividades invernales que se vinculan a su vez temporalmente con la Epifanía”⁵⁶. Así Sebastián, Fabián, Valentín, Antonio y Andrés⁵⁷.

Como bien observa Elam, “Feste es el mejor guía que tenemos para los temas subyacentes en la obra”⁵⁸. Es su iridiscencia la que lo transforma en el astuto comentarista de *Noche de Reyes*, una suerte de prólogo solapado (o retrasado o suspendido). Más todavía, en él parece encarnarse esa cita paulina que dice: “Dios escogió la necedad del mundo para confundir a los sabios” (1 Cor 1, 27). Tal vez él sea la verdadera epifanía. Como suele suceder en Shakespeare, los “locos” son los más lúcidos protagonistas: así el *fool* de Lear, Jaques en *Como gusten* o el mismo Feste aquí. Todo lo saben, todo lo han ponderado, todo lo juzgan con sabiduría (o inquina) máxima. Ven lo que otros no ven o no han visto gracias al privilegiado sitio que le han dado sus amos: inmiscuirse en todo y opinarlo todo. Los bufones de Shakespeare –como los de Calderón, por ejemplo, en nuestra tradición teatral– tienen un privilegiado acceso a lo real. De hecho, Feste parece comprender perfectamente el drama de su señora Olivia; no se le escapa ni en lo más mínimo la situación de Cesario incluso ante Orsino, y capta y calza perfectamente en el ligero dilema que llevan sir Toby y sir Andrew. Y es que “la lluvia llueve todos los días”... ¿Hay lógica más palmaria que esta? Todos los bufones, y Feste en particular, son la razón de la sinrazón: “Sir Topas el cura, que viene a visitar a Malvolio / el lunático” (4.2.21-22) es muy gracioso; pero nada podría ser más cierto. En Iliria todos están locos menos él, y eso le da patente de corso para inmiscuirse y opinar a sus anchas acerca de lo que acaece (aparte la libertad que originalmente se le ha concedido en su calidad de *fool* de Olivia. Obsérvese, sino, cómo la trata en 1.5.30 y ss., y lo que encierran esas palabras suyas).

Hay un aspecto de la obra en el que estas reflexiones se captan muy bien: el amor propio, el narcisismo. Orsino, Malvolio,

⁵³ Cfr. Warren & Wells, p. 45.

⁵⁴ “Twelfth Night, or What You Will”. Dirigida por John Gorrie. BBC Television Shakespeare, 1979.

⁵⁵ Para los problemas asociados con este personaje ver Warren & Wells, pp. 53-55.

⁵⁶ Elam, p. 23.

⁵⁷ Para este tema ver Elam, pp. 157-159.

⁵⁸ Elam, p. 11.

Olivia –y hasta sir Toby y sir Andrew– lo padecen a su manera. Pero es ese mismo narcisismo la causa principal de la tontería, o al menos de ciertos excesos que hacen que sus víctimas cometan errores. Feste da cuenta y se da cuenta de ello: se burla, juega, lo utiliza en su favor, pero también como venganza.

¿Y por qué lo razonable descansa en la locura? Muy simple: porque aquí el mundo está al revés. Los locos son cuerdos y los cuerdos son locos. “Nada de lo que es, es” y “lo que es, es”: he ahí toda la explicación. Que Feste encarne la música en la pieza –una de las cuatro del corpus shakespeariano que más tiene– es otro síntoma de lo mismo: como ya dijimos, él aquilata con ella todos los estados de ánimo. El bufón juega a mostrarles a los demás que su pretendida razonabilidad no es tal, y que lo que parece fuera de lugar es razonable. ¿Por qué? Porque él está un paso más allá (o más adentro). Ha visto y sabe; no se puede ser (jugar a ser) loco si no se es sabio.

Viene muy a propósito de esto la notable definición de bufón que se da en la misma obra, en boca de Viola:

Este tipo es bastante astuto para el papel de bufón,
Pues hacerlo bien requiere de cierta inteligencia.
Debe observar el ánimo de quien se burla,
El carácter de las personas y el tiempo;
Y, como el halcón amaestrado, reaccionar con cada pluma
Que se posa ante sus ojos. Esta es una profesión
Que exige tanto esfuerzo como el arte de un sabio;
Ya que la locura sabiamente ejecutada es ingeniosa,
Pero los sabios, cuando enloquecen, estropean su genio
(3.1.58-66).

Feste, en verdad, no es el loco de *Noche de Reyes* sino la razón, la razonabilidad. Mas y entonces, ¿quién es el verdadero *fool* aquí? Tal vez sea la arbitrariedad del deseo y la tiranía de las pasiones. Tal vez el gozo de vivir desprovisto de sentido final. Tal vez, quien sabe, la “constante mutabilidad”⁵⁹ de la obra. O el momento histórico: los tiempos que corrían entonces...

⁵⁹ Elam, p. 24.

c) Disfraces, sustituciones y género

Por las obras de Terencio sabemos que el recurso al disfraz fue bastante común en la comedia latina y que en la italiana del siglo XVI los personajes femeninos se disfrazaban de hombre para poder visitar a sus amados. Shakespeare ya había utilizado este recurso en una comedia anterior, *Como gusten*, donde Rosalinda se viste de Ganimedes y, en su papel de hombre, declara: “Si yo fuera una mujer, besaría a todos los que llevan barba, eso me gustaría” (5.4.16-18)⁶⁰. También con una incipiente barba –signo de masculinidad–, Viola, con quien Shakespeare introduce el tema del disfraz en *Noche de Reyes*, naufraga en Iliria y decide vestirse de hombre para poder servir en la corte de Orsino.

Durante la era isabelina el Estado regulaba la vestimenta, especialmente en las ciudades, para distinguir las clases sociales. Las leyes suntuarias⁶¹, que se remontan a la Antigüedad clásica, establecían quiénes podían vestir determinadas prendas. Sólo algunos podían usar seda, por ejemplo, llevar el color púrpura o adornarse con joyas. En su artículo acerca del travestismo en la Inglaterra de la modernidad temprana, Howard explica que, de “diversos modos, la vestimenta distinguía a un grupo social entre los de arriba y los de abajo; era un indicador preciso de estatus y rango. Transgredir los códigos que gobernaban el vestido era alterar la visión oficial del orden social en el que la propia identidad estaba casi totalmente determinada por la posición y el rango, y donde esa posición era, en teoría, inmutable y determinada providencialmente”⁶².

Aunque las leyes suntuarias tenían más que ver con la separación de clases que con la distinción de géneros, en el teatro isabelino el travestismo se relacionó con aquellas; sin embargo, el significado de estas prácticas cambió después de 1603, año en que

⁶⁰ Téngase presente que, aunque ella ha representado el papel de hombre durante casi toda la obra, aquí aparece como mujer. Además, rompe con una tradición, pues era inusual que una mujer dijera el epílogo.

⁶¹ El término “suntuario” viene de la palabra latina que significa “gasto”. Estas leyes se referían al control de gastos y del lujo, y regulaban la moda y la vestimenta para mantener así una jerarquía y subordinación de los grupos sociales, velando por que cada persona se mantuviera dentro de su clase y no vistiera de otro modo.

⁶² Howard, p. 421.

dichas leyes fueron revocadas. Es interesante pensar que, en cualquier caso, el teatro siempre hizo caso omiso de estas normas pues los actores solían vestirse con ropa usada que había pertenecido a familias nobles. Como indica Howard, tanto vestir a la usanza de otra clase social como –en el caso de las mujeres– llevar atuendo masculino era muy mal visto y fuertemente atacado desde los púlpitos puritanos, ya que amenazaba los principios de jerarquía y subordinación de la mujer con respecto al hombre. Lo curioso es que a pesar de que esta conducta fue tildada de escandalosa en los tratados en contra del teatro, no parece haber evidencia histórica de que algún actor haya sido acusado de homosexualidad por haber vestido ropas de mujer. En fin, las compañías se tomaban sus libertades... y es difícil saber si para el público de entonces el actor travestido era una simple convención o si su identidad sexual era un tema relevante. Lo cierto es que el empleo del disfraz enriquece el argumento de una obra a través de las confusiones que genera, además de producir ambigüedad sexual y crear una cierta complicidad entre el personaje-actor y el público, ya que este es el único que “sabe” quién se ha disfrazado. Si tenemos en cuenta lo indicado en el acápite anterior, que todos los papeles femeninos eran interpretados por niños o muchachos jóvenes, desde una perspectiva teatral el travestismo debió provocar abundantes risas por lo ridículo de las situaciones que genera.

Como dijimos, con Viola Shakespeare introduce el tema del disfraz en *Noche de Reyes* y se da así un doble juego: por una parte, la muchacha “cambia” de género (deja de ser Viola para transformarse en Cesario); por otra, y en un plano distinto, el joven actor que hace el papel de la muchacha debe disfrazarse de hombre. Ahora bien, como comenta Elam, Viola/Cesario “no representa tanto a un andrógino, mitad hombre y mitad mujer, como a un terreno medio indeterminado donde los géneros del joven actor que interpreta el papel, el personaje femenino y el disfraz masculino (o ‘eunuco’), están superpuestos: ‘Lo que soy y lo que / quiero es tan íntimo como la virginidad’ (1.5.209-10) anuncia crípticamente, aludiendo a la sexualidad que disfraza (como Cesario), que finge (como actor) y que protege (como la virginal Viola)”⁶³. En

⁶³ Elam, p. 27.

Viola, la definición de género es aún más compleja por su condición de melliza con Sebastián. Aparte de su disfraz de hombre, se parece notoriamente a su hermano y esto provoca más situaciones confusas y equivocaciones en el resto de los personajes. Y como si lo anterior fuera poco, ella, que “puede cantar alto y bajo” (2.3.40), es al mismo tiempo hombre para Olivia y –al final de la obra– mujer para Orsino; en otras palabras, Viola es amada con amor erótico por una mujer y un hombre a la vez. Dejando a un lado la cuestión de la identidad sexual, es imposible no admirarse de la genialidad de Shakespeare que, una vez más, no se conforma con utilizar un recurso dramático o aprovecharse de una condición de representación, sino que lo eleva y lo “exprime” –por así decir– hasta hacerlo complejo, sutil y cómico a la vez.

¿Acaso no cabe la posibilidad de que el disfraz de Viola sea también –junto a lo anterior– un tema de supervivencia? ¿No eran acaso las mujeres de la Inglaterra isabelina dependientes económicamente de sus padres y maridos? ¿No es Iliria un lugar extraño y desconocido donde, siendo mujer y estando sola, Viola puede ser destinada a trabajos serviles? Nos parece que, si bien el primer impulso de Viola por llevar disfraz de hombre revela un interés amoroso por lo que ha sabido de Orsino, y quiere a toda costa ser parte de su corte, al mismo tiempo expresa su ingeniosa personalidad, pues “convertida” en hombre no sólo tendrá acceso a la casa del duque sino que podrá mantener viva la imagen de su hermano. Dicho de otro modo: si, como afirma Viola en unos versos que ya hemos citado, “conozco a mi hermano / Como si viviera en mi espejo” (3.4.376-77), entonces cada vez que mire su reflejo en él verá su rostro y el de Sebastián a un tiempo. Con todo, su disfraz es una especie de refugio, una cortina invisible –como la del teatro–, que le permite entrar en el mundo heterosexual y moverse con mayor libertad.

La crítica posmoderna ha visto en el travestismo de Viola una liberación del género femenino con respecto al sistema patriarcal, y que, además, cuestionaría las diferencias de género. A nuestro parecer, se olvida que, desde el primer acto y aunque esté haciendo el papel de Cesario, no hay ninguna duda de la subjetividad femenina de Viola. Como dijimos, su personalidad está muy marcada. Así, por ejemplo, cuando asume la calidad de mensajero de Orsino, ella dice claramente: “Sea quien sea

a quien corteje, yo quiero ser su esposa" (1.4.42). Aunque Viola tiene apariencia externa de hombre, sigue siendo plenamente mujer en su interior, llegando incluso a expresar su disgusto por el disfraz que lleva: "Disfraz, veo que eres una crueldad / De la que el hábil enemigo se aprovecha" (2.2.27-28).

Ahora bien, cualquiera que sea el efecto que se atribuya al disfraz de la muchacha, ello nada tiene que ver con las sustituciones o suplantaciones que realizan otros personajes en la obra. Así, cuando María escribe la carta a Malvolio haciéndose pasar por Olivia, no pretende otra cosa que burlarse. Feste, que se une a esta broma, persigue los mismos fines cuando se disfraza de sir Topas, el cura, y hace creer al mayordomo que está loco. Como recurso dramático, en Shakespeare las sustituciones suelen identificarse con trucos que tienen fines inmediatos, como conseguir un bien material, vengarse de alguien o engañar a la esposa o al amante. En *Medida por medida*, por ejemplo, se puede observar una de las cadenas de sustituciones más notables, donde varios personajes se hacen pasar por otros. Sin embargo, esto jamás cambia su identidad de modo permanente. En *Noche de Reyes*, las sustituciones contribuyen al tono tragicómico de la obra; sin duda dan un toque de humor, aunque este venga cargado de crueldad.

Un último aspecto que conviene mencionar aquí es que la transformación de Viola travestida, siendo mucho más duradera que los juegos de sustituciones, es también temporal y se revierte una vez que Sebastián aparece vivo y –frente al resto de los personajes– ambos se reconocen hermano y hermana. El disfraz, de un modo misterioso y mágico, es una ilusión –como la del teatro–, que desaparece y hace visible a los demás personajes y al público la verdadera mujer que hay bajo los ropajes masculinos. ¿Cómo puede ser esto posible? Respondemos, con Howard, que "la obra muestra que pese a que el travestismo puede causar confusión semántica y sexual, y por eso debiera evitarse, no es realmente un problema para el orden social si el 'corazón' permanece intacto"⁶⁴.

El corazón de Viola no ha cambiado. De principio a fin en *Noche de Reyes* el objeto de su amor es el mismo: Orsino. Su imagen

⁶⁴ Howard, p. 432.

ha quedado grabada con la facilidad de las formas que se imprimen "en el corazón de cera de las mujeres" (2.2.30).

d) Una lectura posible: el carnaval y lo epifánico reunidos

Como explicó Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, la cosmovisión carnavalesca del mundo en el Medievo está a la raíz más profunda del Renacimiento y especialmente de su literatura. Y, claro, también en el teatro, en el desarrollado por sus más grandes cultores, Shakespeare entre ellos.

Como adelantamos, esa visión carnavalesca del mundo está evidentemente presente en *Noche de Reyes*. Es aquella idea de que "la risa impide a lo serio la fijación, y su aislamiento con respecto a la integridad ambivalente. Estas son las funciones generales de la risa en la evolución histórica de la cultura y la literatura"⁶⁵. No por nada el título: *Twelfth Night*, la duodécima noche después de Navidad, la noche "de Reyes" o de "Epifanía". Una manifestación, que es otra manera de darse el desborde, el carnaval.

Sir Toby es hijo de Falstaff, ya quedó sugerido. En él se concentran y condensan los elementos esenciales de la fiesta: el *joie de vivre*, tan caro a Rabelais, de quien –de cuya obra– es heredero indiscutible. Aquí hay celebración, algarabía y gozo, sin que por ello –y como otra cara de la misma moneda– nos veamos impedidos de ser testigos del dolor, el castigo y la venganza. Y es que se trata de la ambivalencia de la existencia humana en juerga, en pletórico ritual que ¿celebra? su modo de existir en este mundo: trágico y patético a un tiempo (pues, en lo fundamental, se nace y se muere), serio y divertido sin solución de continuidad.

Aunque la magia ronda bastante en *Noche de Reyes*, no es igual –o no del mismo tipo– que en romances como *La tempestad*. Mientras allí campea lo numinoso, aquí reina lo grotesco. Pero la ambivalencia es total: todo se abre con la desgracia de un naufragio, continúa con un largo juego de "si es no es", exhibe feroces castigos y termina, tras el epifánico desenredo de la madeja, con un melancólico bufón cantando –sí, cantando– que "la lluvia llueve todos los días...".

⁶⁵ Bajtin, p. 112.

En síntesis, sucede que lo carnavalesco es un canto a la vida, un modo de celebrarla. ¿Y en qué se relaciona con lo epifánico? En que es su manifestación, precisamente. La epifanía manifiesta y el carnaval celebra. ¿Qué? La vida. Resulta muy difícil pensar que Shakespeare haya tenido un programa tan consciente e intencional: aparte su probado talento, habría sido un genio casi sobrehumano. Pero queda un margen importante a la intuición, a las relaciones y vinculaciones intuitivas. Lo que no habría podido articular racionalmente –no, al menos, hasta el grado sugerido– sí logró representarlo intuitivamente. Y es que, por obvio que parezca, para celebrar la vida ella tiene primero que manifestarse, tiene que existir (incluso en su decaer y morir, como es tan evidente en los ciclos naturales). Ahora bien: pensamos que en *Noche de Reyes* esta representación se hace desde la nostalgia –también lo sugerimos–, muy bien encarnada por Feste y sir Toby. No es esta la única obra donde el dramaturgo añora casi a gritos a la *Merry England* de antes de la Reforma: más allá de consideraciones políticas y aun religiosas –respecto de las cuales y en lo que a Shakespeare respecta jamás podremos afirmar nada con certeza–, es claro que para el dramaturgo hay un mundo feliz que ya no existe hacia 1600⁶⁶. Como sostiene Elam, “el argumento cómico de la obra se convierte en la expresión de la nostalgia por un mundo anterior a la Reforma”⁶⁷. ¿La diferencia o el contraste? Un mundo sin culpas, predecible y por tanto seguro, humano. El mismo mundo de Falstaff, de Wolsey y de Buckingham, del *fool* de Lear (también de Edgar antes de Poor Tom) y de sir Toby.

La vieja Inglaterra del bosque de Arden y en algo también la de *Hamlet*:

⁶⁶ Como anotamos antes, “es interesante observar que la puesta en escena más temprana de la que se tiene registro debió ocurrir durante una festividad: John Manningam la vio un 2 de febrero [de 1602], día de la Candelaria, fiesta de la bendición de las velas para celebrar la Purificación de la Santísima Virgen María, una efeméride católica que, como otras, subsistieron en Inglaterra después de la Reforma” (Warren & Wells, p. 4). Las otras dos representaciones más tempranas conocidas (1618 y 1623, respectivamente) tuvieron también lugar en fiestas religiosas: lunes de Pascua y, otra vez, la Candelaria (Cfr. Warren & Wells, p. 4).

⁶⁷ Elam, p. 21.

El mundo se encuentra desquiciado. ¡Oh, maldita suerte,
Que tuviera que nacer yo para arreglarlo!
(1.5.188)⁶⁸

Si la canción de Feste al final es una clave hermenéutica, todo no tendría que ver sino con el paso del tiempo. Fuera razones políticas, religiosas o lo que sea. Es el tiempo, nada más que el tiempo, lo que nos aleja de la vida y su jolgorio; aquello que, en definitiva, nos privará de ella. Un infinito amor al mundo, sentimiento bien pagano por lo demás, pero que curiosamente no se expresa de esa manera. Es decir, que parece pagano pero no lo es. Así, tal vez ese regocijo a la vida que se manifiesta, expresado desde la añoranza, va por un carril distinto.

¿Cuál? Quizá Shakespeare fue absolutamente moderno; y, en tal sentido, su conflicto haya estado en la noción de mundo (lo que sería enteramente consistente con la añoranza planteada). Veamos: ¿qué tienen en común Falstaff, sir Toby y Lear? Pues que a los tres la historia les da la espalda, más bien un seco portazo en las narices. Lo que fue ya no será más, lo que creímos que era nunca existió. Por eso, entonces, y como canta Feste, es que la “lluvia llueve todos los días”: de pena... El mundo ha cambiado para mal y no hay remedio. En este sentido, la amenaza final de Malvolio (“¡Me vengaré de toda esta pandilla!”, 5.1.371) resulta conmovedora y aterradora a un tiempo: conmovedora, pues pese a todo la pandilla es “una bolsa de gatos”, un corro de niños que hace niñerías: basta con que se le regañe y ya. De hecho, parecemos ver a sir Toby, Fabián, sir Andrew y María (incluso al mismo Feste) con las barbillas hundidas en sus pechos en señal de vergüenza, arrepentimiento y solicitud de perdón en la escena final. Pero es también terrible: pues, para algunos, como el propio Malvolio, estas no son en realidad niñerías sino cosas serias y graves; gravísimas, que habrán de castigarse severamente a futuro.

¿Y es que acaso la modernidad no trajo a Occidente un espantoso sentimiento de culpa? ¿No vino a desvirgar a ese “puro mundo medieval” y a hacerle perder su inocencia? Ciertamente es que

⁶⁸ Téngase presente, a este respecto, que dada la probable fecha de composición de *Noche de Reyes* (1601), ello ocurrió justo antes, o justo después, de la de *Hamlet* (Cfr. Warren & Wells, p. 1, n. 2). Seguimos la traducción de Cariola.

parió a tres hijas: la incredulidad, la sospecha y la incertidumbre. Sociológicamente, el mundo carnavalesco de la Edad Media era todo fe, confianza y certezas. Puede que sus bases hayan sido erróneas, pero no importa: se vivía como se vivía y sin contradicciones. La modernidad, en cambio –la Reforma–, instaló la sospecha; y con ella el miedo, las hogueras y la tristeza.

Puede que aquí radique la genial intuición de Shakespeare, que tal vez y hasta haya vivido en carne propia (aunque naciera en 1564); y que, a resultas de que fue un fenómeno sociológico, lo expresó “políticamente”: es el mundo arrogante y rígido de Malvolio –el mundo oscuro/ignorante de su celda– el que termina por imponerse (“¡Me vengaré de toda esta pandilla [de actores]!”). Recordemos que 5.1 es la única escena donde todos están sobre el escenario) y que acabará por cerrar los teatros –¡tremendo símbolo y expresión del carnaval, desde el yambo griego en honor a Dioniso hasta el teatro isabelino!– en 1642. Pues así como Nietzsche intuyó que el mayor logro de la civilización griega, la tragedia, había sido destruida por los excesos del racionalismo socrático, así el mayor logro de la Edad Media, la fiesta y el carnaval, acabaron silenciados y enviados a la cama (pues ya es muy tarde) por la seriedad pastosa e infértil de la llamada “modernidad”.

Lo de Malvolio es mucho peor que el desprecio de Hal por Falstaff, que le partió el corazón. Por último, allí se trataba de razones de Estado, del cuerpo político del rey, en plena Edad Media además... La amenaza de Malvolio es la del miedo, cosa que –contra lo que comúnmente pudiera pensarse– el Medioevo no conoció. Supo de la desgracia, sí; de la fatalidad incluso. Pero no del miedo. El miedo es un sentimiento moderno, que se va a coronar glorioso en 1793.

Pero volvamos propiamente a *Noche de Reyes*. ¿Por qué nos da lástima el episodio del encierro de Malvolio y las chanzas de sir Topas/Feste? Es cierto que ha sido cruel, bastante cruel. Y entonces nos involucra. Pero pensamos que nos intimida, también y ante todo, porque se trata del carnaval y la modernidad enfrentados, pugna de la que todos nosotros somos herederos. Los “niños” (sir Toby, Fabián, sir Andrew, María y Feste) quieren seguir jugando; pero los “adultos” (Olivia y Malvolio, en parte también Orsino) están hartos ya. Incluso, Malvolio se ha tomado

todo muy en serio: gravemente en serio. Entonces los “niños” se inhiben, quieren acabar pronto con la “bellaquería”. Sólo Feste mantendrá, hasta el final, un espíritu juguetón que no se contradice con la revancha: y es que es también parte del juego. Mas por eso, indudablemente, canta su triste y nostálgica canción: el mundo no sólo ha perdido la inocencia del carnaval –esa inocencia manifestada tan icónicamente en la idea de que acostarse tarde es estar de pie temprano–, sino que la rechaza. Tanto, que el juego de las identidades y de los géneros –¡tan propiamente carnavalesco, tan de mundo al revés!– nos parece ahora algo muy serio, muy políticamente correcto (o incorrecto) de considerar...

“¡Qué tiempos!”, dirá Feste (aunque la expresión en inglés es todavía más fuerte: “To see this age!”, 3.1.11). Y sí, “El mundo se encuentra desquiciado...” (*Hamlet* 2.1.186). Pero en un sentido muy distinto al revoltijo jubiloso de las fiestas saturnales que celebraban la vida. Ahora es en serio, muy en serio, verdaderamente al revés: “No, no. Todo es en broma, veneno en broma” (*Hamlet* 3.2.221). Claro, el príncipe de Dinamarca ya es un moderno de tomo y lomo; y en parte en ello radica la esencia de su tragedia.

De ser cierto, como se ha sugerido, que Iliria es en realidad “el país de la mente”⁶⁹, toda esta metáfora nuestra resulta bastante adecuada.

5. La presente traducción

Como dijimos en la “Introducción” a nuestra traducción de *La tempestad* (2011), el genio de Shakespeare se plasmó en una unidad cabal entre versificación y fábula (mito poético). Tanto, que no sólo es imposible separar ambas dimensiones sin echarlo todo a perder –la poesía es una misteriosa aunque indivisible unidad de forma y materia–, sino que quienes cultivamos otra lengua debemos rendirnos al hecho absoluto de que la obra de Shakespeare es lo que él escribió, tal y cómo lo hizo. Esto también se aplica a cualquier intento por modernizar o actualizar el inglés

⁶⁹ Cfr. Warren & Wells, pp. 8-14.

que utilizara y el modo en que lo hiciera. Si en sentido estricto toda traducción es imposible, con Shakespeare ello se da en grado superlativo.

Respecto a la versificación, considerando la naturaleza y características del verso blanco isabelino y el talento de Shakespeare para con él, no es posible reproducirlo al español. Queda la alternativa –seguida en otras traducciones– de ponerlo en prosa o trasladarlo a algún sistema métrico más o menos equivalente en nuestra lengua, salvando así la dimensión formal o puramente poética de la unidad mencionada. Pero esta alternativa presenta a su vez serios problemas: la estructura que se escoja pone en riesgo permanente el sentido de los versos, en muchos casos obliga a mutilar lo que está dicho o a agregar lo que no está, y suele rigidizar el texto debilitando la vitalidad y fluidez de su puesta en escena.

Nosotros optamos por un camino que podría calificarse de intermedio. Mantuvimos las líneas y cortes originales de los pasajes en prosa y en verso, aunque sin verter estos últimos a ningún sistema métrico en español. Incluso, y como se verá, ello nos hizo posible conservar el *over-flow* shakespeariano en la construcción de las líneas y su consiguiente numeración; aunque, como queda dicho, no por razones métricas sino por fidelidad al texto. Centramos nuestros esfuerzos en atenernos al sentido estricto de esas líneas, su sintaxis (aspecto particularmente complejo), y en adaptar las pausas y cadencia resultantes de la puntuación original a las posibilidades que brinda la puntuación en nuestra lengua. Ello nos permitió, junto a un cierto lirismo que procuramos de todos modos configurarle a los pasajes en verso, mantener razonablemente las diferencias e inflexiones que Shakespeare quiso dar a las intervenciones de sus personajes.

El criterio indicado lo aplicamos también a las canciones, en las que privilegiamos el sentido literal por sobre el efecto musical (valga la redundancia) de su prosodia y rima. Esto, sin embargo, es una pérdida neta; pero hemos reproducido sus versiones originales en las notas para aminorar en algo el impacto, que nosotros también compartimos.

Téngase presente que es una convención general del teatro de Shakespeare que los personajes de rango elevado o con relaciones familiares hablen en verso entre sí, y que los simples o sin

rango lo hagan en prosa. Esta convención se altera dependiendo del contexto –aunque, en estricto rigor, es una variante de la misma convención–; por ejemplo, cuando se pasa a relaciones de mayor confianza o franca connivencia con respecto a algún asunto delicado. Allí, los que antes se daban un trato formal pasan a tutearse. Es decir, no se trata sólo de decoro dramático, sino de un elemento fundamental para la construcción de los personajes y que por lo mismo debía captarse en escena fácilmente por el público.

Con todo, dejamos constancia de un hecho en cierto modo paradójico: nos fue mucho más difícil traducir en *Noche de Reyes* los pasajes en verso que los en prosa. Pensamos que la explicación radica en que, entre la era isabelina y la actualidad, hay una distancia lingüística ampliamente mayor en el uso coloquial de la lengua que en su registro lírico. Ni qué decir tiene de los muchos chistes y referencias arcaicas que hoy resultan incomprensibles sin notas explicativas.

Una indicación muy importante: la lectura de nuestra traducción –como su representación en escena– debe seguir el ritmo que marca la puntuación y no el de los cortes de las líneas (cuya concordancia, como ya se habrá advertido, es más bien de orden filológico y de ayuda al trabajo académico).

Siempre que fue posible reproducimos la intencional repetición de palabras e incluso algunas cacofonías del texto original, así como el uso de ciertos giros y tiempos verbales, la vitalidad de las elisiones y determinadas contracciones que era posible construir en nuestra lengua sin rigidizar su prosodia. Por cierto, no lo fue en el caso de la omisión de artículos y de las palabras compuestas. Insistimos aquí que poner a Shakespeare en español nos parece una empresa del todo irrealizable... Mas en lo particular, criterios análogos seguimos con respecto a las preposiciones, uso de guiones y paréntesis, que mantuvimos casi en su mayoría. En las acotaciones o *stage directions* seguimos fielmente el texto fijado por Keir Elam.

Fuimos estrictamente respetuosos en mantener la voz formal *you* y la informal *thou* del isabelino, incluso en aquellos parlamentos en que Shakespeare pasa indistintamente de una a otra; aunque las vertimos al uso corriente hoy en casi toda Hispanoamérica: *usted* y *tú*, respectivamente. Somos conscientes de

que en muchos lugares nos habría facilitado las cosas recurrir al uso del *vos*, pero optamos por actualizar los pronombres personales teniendo en mente al lector y espectador común del continente.

Para la traducción de los nombres de los personajes seguimos un criterio que puede ser discutible pero que pensamos se merece todo clásico, como Shakespeare: los mantuvimos como en el original, salvo en los que son fácilmente “castellanizables” y cuya traducción no los desvirtúa (así María, Valentín o Fabián).

La edición incorpora la división de actos, escenas y numeración de líneas de acuerdo con los estándares académicos actualmente en uso. Mantuvimos las mayúsculas al inicio de cada verso para ser fieles al original y distinguirlos de la prosa. En fin, con las notas al texto hemos procurado aclarar ciertos pasajes oscuros, pronunciarnos sobre el sentido de palabras y giros discutidos o en desuso, advertir sobre *puns* o juegos de palabras que no siempre fue posible reproducir, actualizar algunos debates y dar noticia de cuestiones que no necesariamente interpelan al lector común ni le son, por lo demás, evidentes. Así, por ejemplo, la gran cantidad de juramentos en boca de sir Andrew, todos ellos “suavizados” dada la prohibición que existía en la época de jurar con nombres sagrados o religiosos en escena (otros detalles al respecto ver “Notas a la traducción”).

Para terminar, podríamos decir que nuestra traducción quiere ser un aporte al trabajo académico en naciones de habla no inglesa, funcional a un tiempo al lector no especializado, mas principalmente inspirada en el deseo de recuperar a Shakespeare para el teatro de nuestros países.

6. Texto utilizado

En nuestra traducción utilizamos el texto editado por Keir Elam (*The Arden Shakespeare, Third Series*, 2008). Seguimos también su repertorio filológico y notas explicativas. Para variantes léxicas y complementos en diversas discusiones lingüísticas, teatrales e históricas, usamos las ediciones de Roger Warren y Stanley Wells (Oxford, 2008), y Elizabeth Story Donno (Cambridge, 2008); esta última, como todas las de “The New Cam-

bridge Shakespeare”, de especial interés dado su carácter performativo.

Para cotejar cómo resolvieron determinados pasajes u optaron frente a dilemas complejos –y pese a las diferencias en la forma de traducir–, tuvimos a la vista las versiones castellanas de Luis Astrana Marín (Aguilar, 1951), José María Valverde (Planeta, 1968) y Ángel-Luis Pujante (Espasa Calpe, 1999). Como también dijimos en la “Introducción” a nuestra traducción anotada de *La tempestad*, “creemos que traducir no es sólo un proceso lingüístico sino también literario e intelectual, en el que participan muchos agentes del entorno y la cultura. Por ello, nunca es un proceso enteramente aislado; y quien traduce, transforma y se transforma. Con Astrana Marín, ‘una traducción es un estado de alma. No es posible traducir sin identificarse’. En este sentido, nos sentimos parte de un esfuerzo que trasciende con mucho el trabajo individual”⁷⁰.

⁷⁰ Baldwin y Fernández, p. 39.

NOTAS A LA TRADUCCIÓN

Como indicamos en la "Introducción", las notas que acompañan la presente traducción se elaboraron a partir del repertorio filológico y los comentarios en la edición académica que utilizamos de *Noche de Reyes: The Arden Shakespeare (Third Series)*. Para variantes léxicas y complementos en discusiones lingüísticas, teatrales e históricas, trabajamos además con las ediciones de *The Oxford Shakespeare* y *The New Cambridge Shakespeare*. Referencias a ellas se hacen a sus editores por separado: Keir Elam, Roger Warren y Stanley Wells, y Elizabeth Story Donno, respectivamente, consignando su apellido seguido del número de la o las líneas del texto a que aludimos (por ejemplo: Elam, 3; Warren & Wells, 3; Story Donno, 4). No citamos las obras por su editorial (Arden, Oxford, Cambridge), pues esta nomenclatura se suele reservar para las obras completas de Shakespeare (*The Complete Works*).

Seguimos el mismo criterio cuando consultamos las traducciones al castellano. Las referencias a la gramática shakespeariana de E. A. Abbott indican el número del uso idiomático correspondiente (por ejemplo: Abbott, 414).

Al referir otra fuente contenida en la bibliografía se indica, en cambio, apellido del autor y número de página o nota (por ejemplo: Gurr, p. 222; Astrana Marín, p. 1246, n. 3). Este mismo criterio utilizamos cuando citamos las respectivas introducciones o estudios preliminares de las ediciones académicas consultadas.

En los diccionarios abreviamos sus títulos como se indica más abajo. Sin embargo, en el caso de *The Oxford Companion to Classical Literature*, tanto en la edición de sir Paul Harvey (1951) como en la de M. C. Howatson (2011), procedimos de acuerdo al criterio indicado en el párrafo anterior.

Advertencia sobre el uso de pronombres

A diferencia del inglés moderno, que utiliza cuatro pronombres para referir la segunda persona del singular o plural en sus diferentes casos –*you, your, yourself* y *yours*–, el inglés de los siglos XVI y XVII tenía diez pronombres para el mismo fin: *thou, thee, thy, thyself, thine, ye, you, your, yourself* y *yours*. Las reglas que re-

gían su uso por escrito no eran sólo gramaticales sino principalmente culturales; es decir, además de tener en cuenta la sintaxis, su aplicación variaba de acuerdo con la posición social y rango del hablante. Así, *you* (usted, en singular y plural) identificaba a personajes de la nobleza, la clase alta o de buena educación, y también relaciones de parentesco; mientras que *thou* (tú, singular y plural de la forma coloquial) a miembros de clases menos acomodadas, especialmente cuando hablaban entre sí. Según la convención de la época, y como dijimos, generalmente el primer grupo habla en verso y el segundo en prosa.

Además del problema para distinguir el singular y el plural de *you* (usted o ustedes) en inglés –posible de deducir sólo en su contexto–, Shakespeare solía hacer caso omiso de las reglas gramaticales y usaba ambas formas indistintamente. A este rasgo de su estilo se agrega la transición no siempre convencional sino a veces errática de *you* y *thou* para un personaje dentro del mismo parlamento.

Para contribuir a una mejor comprensión de esta última característica del estilo shakespeariano, hemos marcado con un asterisco (*) los pasajes en que se da dicha situación.

Numeración de líneas

Seguimos la numeración de líneas o versos según la edición de Elam. Con todo, deben tenerse en cuenta los encabalgamientos que hace Shakespeare entre los textos de uno y otro personaje, y a veces los cortes obligados por las dimensiones de la caja de composición (indicados con barra oblicua /).

Abreviaturas utilizadas en las notas

NR	<i>Noche de Reyes</i>
F	Primer folio (<i>First Folio</i>) de 1623
OED	The Oxford English Dictionary (The Compact Edition)
DRAE	Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española
SD	Acotación (<i>Stage Direction</i>)
Cfr.	Confrontar o confróntese
n.	Nota
v.	Verso (o línea)
vv.	Versos (o líneas)

NOCHE DE REYES O LO QUE USTEDES QUIERAN

PERSONAJES

VIOLA	<i>una joven náufraga, disfrazada después como Cesario</i>
CAPITÁN	<i>del barco naufragado, amigo de Viola</i>
SEBASTIÁN	<i>hermano mellizo de Viola, también náufrago</i>
ANTONIO	<i>capitán de barco, amigo de Sebastián</i>
ORSINO	<i>duque de Iliria</i>
CURIO	} <i>caballeros al servicio de Orsino</i>
VALENTÍN	
Dos OFICIALES	
OLIVIA	<i>una condesa</i>
MARÍA	<i>dama de compañía de Olivia</i>
SIR TOBY Belch	<i>pariente de Olivia</i>
SIR ANDREW Aguecheek	<i>compañero de sir Toby</i>
MALVOLIO	<i>mayordomo de Olivia</i>
FESTE	<i>payaso, bufón de Olivia</i>
FABIÁN	<i>miembro de la servidumbre de Olivia</i>
SACERDOTE	
SIRVIENTE	<i>en casa de Olivia</i>

Músicos, señores, marineros, acompañantes

1.1 [Música] *Entran* ORSINO, duque de Iliria, CURIO y otros caballeros

ORSINO

Si la música es el alimento del amor, sigan tocando,
 Dénmela en exceso, para que al hartarme
 Se enferme el apetito y luego muera.
 Ese acorde otra vez, tiene una cadencia agónica:
 ¡Oh, vino a mi oído como el dulce viento del sur, 5
 Que respira sobre un lecho de violetas
 Robando y prodigando sus aromas! ¡Basta, no más!
 Ahora ya no es tan dulce como antes. [Cesa la música.]
 Oh espíritu del amor, ¡cuán vivaz y hambriento eres!
 Pues a pesar de tu voracidad 10
 Inmensa como la del mar, nada entra en ti,
 Cualquiera sea su valor y dignidad,
 Que no se debilite y desfallezca
 En apenas un minuto. Tan lleno de formas imaginarias es
 / el amor,
 Que todo en él resulta elevada fantasía. 15

CURIO

¿Irás de caza, mi señor?

ORSINO

¿Qué, Curio?

CURIO

El ciervo.

ORSINO

Por qué haría eso, si tengo al más noble.
 Oh, cuando mis ojos vieron a Olivia por primera vez
 Pensé que ella purificaba el aire de toda pestilencia;
 En ese instante fui transformado en ciervo 20

SD Iliria, del latín *Illyricum*. Antiguo nombre de una zona de Dalmacia, territorio en la península de los Balcanes, en la costa este del mar Adriático, hoy Albania. Los ilirios eran conocidos por su belicosidad y actos de piratería en contra de los romanos. Aunque en NR hay referencias a piratas, Shakespeare sin duda usa esta locación como un espacio lejos de Inglaterra, con un cierto aire de exotismo, como ocurre en varias de sus obras (Cfr. Elam, pp. 70-72; Warren & Wells, pp. 8-10; y 1.1).

5 *the sweet south*: el viento del sur (Cfr. Elam, 5; Warren & Wells, 5; y Story Donno, 5-7).

16 Juego de palabras intraducible: *hart* ('ciervo, venado') y *heart* ('corazón'). Lugar común en el mundo isabelino para indicar la idea de cazar el propio corazón (Cfr. Elam, 16-17).

Y mis deseos, cual feroces y crueles sabuesos,
No han dejado de acosarme desde entonces...

Entra VALENTÍN.

Y bien, ¿qué
/noticias hay de ella?

VALENTÍN

Con su venia, mi señor, no pude ser recibido;
Pero de su sirvienta traigo esta respuesta:
Ni el mismo cielo, hasta que pasen siete veranos, 25
Podrá contemplar su rostro al descubierto.
Mas como una monja caminará con velo
Y una vez al día regará su cuarto
Con saladas lágrimas... Y todo ello para preservar
El amor de un hermano muerto, que podrá así mantener fresco 30
Y constante en su triste memoria.

ORSINO

Oh, ella, que poseía un corazón tan finamente labrado,
Tener que pagar esta deuda de amor por un hermano.
Cómo podrá amar cuando la rica y dorada saeta
Haya matado al rebaño de todos los demás afectos 35
Que habitan en ella. ¡Cuando hígado, cerebro y corazón,
Estos tronos soberanos, estén todos colmados y henchidas
Sus dulces perfecciones con un solo y único rey!
Avancen delante mío hacia los dulces lechos de flores: 39
Los pensamientos de amor yacen a gusto entre las ramas. *Salen.*

- 34 Orsino se refiere a la flecha de Cupido, dios romano del amor, personificado como un niño con alas, arco, flechas y carcaj (Cfr. Howatson, p. 176). Según Ovidio, una de sus flechas con punta dorada tiene el poder de provocar amor a quien la recibe (Cfr. Elam, 34) y otra con punta de plomo es capaz de provocar odio (Cfr. Warren & Wells, 34; Story Donno, 35).
- 36 Según los principios de la teoría de los humores del médico griego Galeno (129-199 a.C.), en el hígado se asienta la pasión, en el cerebro el pensamiento o la razón y en el corazón las emociones (Cfr. Elam, 36-37; Story Donno, 37-38).

1.2

Entran VIOLA, un capitán y marineros.

VIOLA

¿Qué país es este, amigos?

CAPITÁN

Esto es Iliria, señora.

VIOLA

¿Y qué debería hacer yo en Iliria?

Mi hermano está en el Elisio.

Quizá por fortuna no se ahogó. ¿Qué dicen, marineros?

CAPITÁN

Por fortuna usted misma fue salvada. 5

VIOLA

¡Oh, mi pobre hermano! Que así por fortuna pueda estar.

CAPITÁN

Cierto, señora, y para consolarla con esa posibilidad,
Le aseguro que, luego de que nuestro barco se quebrara,
Cuando usted y esos pocos que se salvaron
Colgados de nuestra nave a la deriva, yo vi a su hermano 10
Muy resuelto ante el peligro, abrazándose
—El coraje y la esperanza le enseñaban el modo—
A un sólido mástil que flotaba en el mar;
Donde, como Arión sobre el lomo del delfín,
Lo vi cabalgar sobre las olas 15
Mientras lo tuve a la vista.

VIOLA

Por decir eso, aquí tienes oro. *

Mi propia salvación le abrió a mi esperanza

- 3 En la tradición clásica griega, el Elisio era el paraíso; donde, según Homero, los héroes favoritos de los dioses eran enviados después de morir. Para Platón, en cambio, era el lugar donde algunas almas descansaban aguardando renacer (Cfr. Howatson, p. 227). En inglés, hay una hermosa similitud sonora entre los primeros fonemas de *Illyria* y *Elysium* (Cfr. Elam, 3; Warren & Wells, 3; Story Donno, 4).
- 4-6 En estos tres versos se usa sucesivamente el adverbio *perchance*, aunque con sentidos diferentes. En el v. 4, Viola lo usa como *perhaps* ('quizá, tal vez') y en los vv. 5-6, ella y el capitán lo usan con el sentido etimológico de "fortuna" (Cfr. Elam, 4-6; Warren & Wells, 4-7; Story Donno, 5-7). Para preservar el juego de palabras hemos alterado en algo la sintaxis original y mantenido "fortuna".
- 14 Arión, músico griego que, según la leyenda, durante un viaje en barco saltó al agua para salvarse de ser asesinado y llegó a la costa montado en un delfín (Cfr. Warren & Wells, 14; Story Donno, 15). Una vez en tierra, Arión fue ayudado por su amigo Periandro, así como Antonio ayudará a Sebastián en 2.1 (Cfr. Elam, 14).
- 15-16 Resonancias de *La tempestad*, a propósito de Ferdinand. Ver 2.1.114-23.

–De la que tus palabras sirven de testimonio–

La suya. ¿Conoces este país?

CAPITÁN

Sí, señora, bien, pues fui criado y nací
A menos de tres horas de viaje de este mismo lugar.

VIOLA

¿Quién gobierna aquí?

CAPITÁN

Un noble duque
En naturaleza como en nombre.

VIOLA

¿Cuál es su nombre?

CAPITÁN

Orsino.

VIOLA

Orsino... Le he oído a mi padre nombrarlo.
Era soltero entonces.

CAPITÁN

Y lo sigue siendo, o lo era hasta hace muy poco,
Pues casi un mes atrás me fui de aquí
Y entonces estaban frescos los chismes –como usted sabe,
Lo que hacen los grandes lo rumorean los pequeños–
De que pretendía el amor de la bella Olivia.

VIOLA

¿Y esa quién es?

CAPITÁN

Una dama virtuosa, la hija de un conde
Que murió hace unos doce meses, dejándola
Al cuidado de su hijo, hermano suyo,
Quien poco después también murió, y por cuyo dulce amor,
Dicen, ella ha abjurado de la compañía
Y de la vista de los hombres.

VIOLA

Oh, que yo sirviera a esa dama
Y no fuese revelada al mundo
–Hasta que haya hecho propicia mi ocasión–

24 Orsino significa “oso pequeño” y es el nombre de una familia italiana, los duques de Bracciano, en la Toscana (Cfr. Warren & Wells, 1.1). Esto explica por qué el capitán lo considera noble en naturaleza y en nombre (Cfr. Elam, 22-23).

37-38 En F se lee *the sight / And company of men*. Sin embargo, desde Hanmer en adelante, varios editores han preferido invertir el orden en favor de la métrica y del fortalecimiento semántico de la frase (Cfr. Story Donno, 40-41; Elam, 37-38).

Cuál es mi identidad.

CAPITÁN

Eso será difícil de conseguir,
Pues ella no admitirá cortejo alguno;
No, ni siquiera el del duque.

VIOLA

Hay un noble comportamiento en ti, capitán.
Y aunque la naturaleza, con una hermosa muralla,
Suela encerrar lo corrupto, de ti sin embargo
Creeré que posees una mente acorde
A tu noble y recta apariencia.
Te ruego –y te pagaré generosamente–
Que ocultes lo que soy y seas mi auxilio
Para que aquel disfraz llegue a ser, por fortuna,
Figura de mis intenciones. Yo serviré a este duque.
Tú deberás presentarme a él como un eunuco.
Tus fatigas valdrán la pena, pues puedo cantar
Y hablarle con diversos tipos de música,
Lo que me hará muy digna de servirlo.
De lo que pueda ocurrir, al tiempo lo abandono;
Sólo dale a tu silencio la forma de mi ingenio.

CAPITÁN

Sea usted su eunuco, que yo seré su mudo.
Si mi lengua cotorrea, que mis ojos dejen de ver.

VIOLA

Te lo agradezco. Llévame.

Salen.

50 En la frase *conceal me what I am...* (en castellano, literalmente, “que me ocultes lo que soy”), Shakespeare utiliza un pronombre como objeto directo redundante (*me*), para luego usar la cláusula subordinada *what I am*, que sería suficiente como objeto directo que explica el pronombre anterior (Cfr. Abbott, 414).

53 Un eunuco es un hombre castrado. Más allá de que históricamente el hecho se ha dado por diversas situaciones, en el caso de Viola dicha condición se invoca evidentemente para evitar que su voz aguda de mujer la delate (Cfr. Warren & Wells, 53). Con todo, muy pronto Orsino la llamará derechamente “muchacho”, esfumándose su condición.

59 Los eunucos que servían como guardias en los harenes turcos tenían hombres mudos a su servicio (Cfr. Elam, 59; Warren & Wells, 59; Story Donno, 62).

1.3

Entran SIR TOBY [Belch] y MARÍA.

SIR TOBY ¿Qué demonios significa que mi sobrina tome la muerte de su hermano así? Estoy seguro de que la pena es enemiga / de la vida.

MARÍA A fe mía, sir Toby, usted debe regresar más temprano por las noches. Su sobrina, mi señora, hace grandes excepciones con sus viciosos horarios.

SIR TOBY Bueno, dejen que exceptúe antes de ser exceptuada.

MARÍA Sí, pero usted debe mantenerse dentro de los modestos límites del orden.

SIR TOBY ¿Mantenerme? No me mantendré más esbelto de lo que soy. Estas ropas son lo bastante buenas para beber y lo mismo estas botas; si no lo fuesen, que se estrangulen ellas mismas con sus propias amarras.

MARÍA Tanto empinar y beber terminará arruinándolo. Le oí a mi señora hablar de ello ayer, y de un tonto caballero que trajo una noche aquí para ser su pretendiente.

SIR TOBY ¿Quién? ¿Sir Andrew Aguecheek?

MARÍA Sí, él.

SIR TOBY Él es un hombre tan elevado como cualquiera en Iliria.

MARÍA ¿Y eso para qué sirve?

SIR TOBY Bueno, recibe tres mil ducados al año.

1 No está claro el parentesco entre Viola y sir Toby, pues a veces la llama sobrina y otras prima. En tiempos de Shakespeare, el sustantivo *niece* era un genérico para referirse al pariente cuyo grado de relación no era claro (Cfr. Elam, p. 158; Story Donno, 4).

6 *Why, let her except, before excepted*: juego de palabras. Literalmente sería: "Dejen que ella haga la excepción antes de ser exceptuada".

16 *Aguecheek*: apellido compuesto por *ague* ('fiebre') y *cheek* ('mejilla'). Shakespeare indica con ello la complexión pálida y febril del personaje (Cfr. Warren & Wells, 16).

18 Sir Toby dice *tall* en el sentido de *valiant* ('valiente, denodado'); pero María contesta con el significado moderno, "alto". Para mantener en algo el juego de palabras, hemos traducido "elevado" (Cfr. Elam, 18; Warren & Wells, 18; Story Donno, 16).

20 *DRAE*: "4. m. Moneda de oro que se usó en España hasta fines del siglo XVI, de valor variable". "5. m. Moneda imaginaria equivalente a once reales de vellón, aumentada en una mitad más por la pragmática de febrero de 1680, y vuelta después a su valor primero". Originalmente habría sido una moneda italiana de plata, equivalente más o menos a 9 chelines (Cfr. Elam, 20). Según Thomas Coryat, en 1611, un ducado veneciano equivalía a 4 chelines y 8 peniques (Cfr. Story Donno, 18). Su uso sería apropiado en Iliria, dominio veneciano en la época (Cfr. Warren & Wells, 20).

MARÍA Sí, pero tendrá sólo un año para todos esos ducados.

Es un perfecto necio y un derrochador.

SIR TOBY ¡Qué vergüenza que diga eso! Toca la viola de gamba, habla tres o cuatro idiomas palabra por palabra de memoria y posee todos los buenos dones de la naturaleza.

MARÍA Seguro que los tiene, casi naturales, pues aparte de ser un tonto, es un gran pendenciero; y aunque posee el don del cobarde para mitigar el gusto que tiene por pelear, se piensa entre los prudentes que muy pronto recibirá el don de la tumba.

SIR TOBY Por esta mano que son unos sinvergüenzas sustractores los que dicen eso de él. ¿Quiénes son?

MARÍA Los que agregan, además, que por las noches se emborracha en su compañía.

SIR TOBY Bebiendo a la salud de mi sobrina. Beberé por ella mientras haya un pasadizo en mi garganta y bebida en Iliria. Es un cobarde y un bribón aquel que no beba por mi sobrina hasta que sus sesos giren como un trompo de parroquia.

Entra SIR ANDREW [Aguecheek].

Y qué, muchacha, *Castiliano vulgo*, pues aquí viene sir

24 La viola de gamba es un instrumento de cuerda italiano y cuyo nombre significa, literalmente, "viola de pierna", pues se toca apoyada entre las piernas (Cfr. Warren & Wells, 24). Sir Toby puede estar haciendo una alusión sexual al mencionar este instrumento (Cfr. Story Donno, 21) o anticipando el duelo de sir Andrew con Viola (Cfr. Elam, 23-24).

32 Sir Toby dice *substractors* ('sustractores') por *detractors* ('calumniadores'), producto de su incipiente borrachera.

40 Pasatiempo común en la época que servía de ejercicio en los días fríos (Cfr. Elam, 39-40; Warren & Wells, 38-39). Al trompo se lo hacía girar al compás de latigazos (Cfr. Story Donno, 34).

41 En latín en el original. La expresión ha sido bastante discutida. Por el contexto puede entenderse como equivalente al modismo "hablando del rey de Roma", por su símil inglés *speak of the devil*, pues debido a rivalidades históricas los españoles castellanos eran considerados "diabólicos". Por su parte, el latín *vulgo* refiere a la lengua común (Cfr. Elam, 41; Warren & Wells, 39). También podría haber un error en la transcripción de F y *vulgo* sería *volto* ('aparición'). Si se entiende *Castiliano* como alguien que pertenece al castillo, entonces sir Toby puede estar refiriendo a sir Andrew como a un cortesano. Otra interpretación es que sir Toby estaría pidiendo un tipo de vino, *Castiglione voglio* (Cfr. Story Donno, 34; también Astrana Marín, p. 1246, n. 3).

- Andrew Malacara.
- SIR ANDREW ¡Sir Toby Belch! ¿Qué tal, sir Toby Belch?
- SIR TOBY Querido sir Andrew.
- SIR ANDREW [*a María*] Dios la bendiga, linda ratoncita. 45
- MARÍA Y a usted también, señor.
- SIR TOBY Abordar, sir Andrew, abordar.
- SIR ANDREW ¿Qué es eso?
- SIR TOBY La doncella de mi sobrina.
- SIR ANDREW Mi querida señora Abordar, desearía 50
conocerla mejor.
- MARÍA Mi nombre es María, señor.
- SIR ANDREW Mi querida señora María Abordar.
- SIR TOBY Se equivoca, caballero. "Abordar" es enfrentarla, atracarla,
cortejarla, asaltarla. 55
- SIR ANDREW A fe mía, no voy a tomarla delante
de todos. ¿Es ese el significado de "abordar"?
- MARÍA Adiós, señores.
- SIR TOBY Si la dejas ir así, sir Andrew, es posible *
que no vuelvas a desenvainar la espada. 60
- SIR ANDREW Si se va a ir así, señora, es posible que
nunca vuelva a desenvainar la espada. Bella dama, ¿cree usted
que tiene a unos tontos entre manos?
- MARÍA Señor, a usted no lo tengo de la mano.
- SIR ANDREW ¡Ea!, pero lo hará. Aquí está mi 65
mano.

- 42 Sir Toby usa *Agueface* como sinónimo de *Aguecheek*, pues ambos denotan el semblante pálido y débil de sir Andrew (Cfr. Story Donno, 35). Ver n. a v. 16.
- 45 Sir Andrew usa el término *shrew* ('fiera') queriendo decir *shrew-mouse*, una expresión de cariño, que hemos traducido como "linda ratoncita". El primero se asocia a un mal temperamento femenino, mientras que la segunda es una expresión de afecto (Cfr. Elam, 45; Warren & Wells, 43; Story Donno, 38).
- 47 El verbo *accost* tiene dos sentidos: uno de uso naval ('arrimarse') y otro más coloquial que indica la acción de aproximarse a alguien de manera rápida y violenta, también con segundas intenciones (Cfr. Elam, 47; Warren & Wells, 45).
- 65 *Marry*: interjección que proviene del juramento *By the Virgin Mary*, "Por la Virgen María" (Cfr. Warren & Wells, 63; Story Donno, 56). Téngase en cuenta que los juramentos estaban prohibidos en la escena isabelina. La hemos traducido con la interjección "ea" según *DRAE* (l. interj. U. para denotar alguna resolución de la voluntad, o para animar, estimular o excitar).

- MARÍA [*Toma su mano.*] Ahora, señor, el pensamiento es libre.
/ Ruego
a usted que traiga su mano a esta despensa y la deje beber.
[*Acerca su mano a su pecho.*]
- SIR ANDREW ¿Por qué, corazoncito? ¿Cuál es su
metáfora? 70
- MARÍA Está seca, señor.
- SIR ANDREW Bueno, ya lo creo. Aunque no soy un asno,
puedo mantener mi mano seca. ¿Pero cuál es su broma?
- MARÍA Una broma seca, señor.
- SIR ANDREW ¿Está usted llena de esas? 75
- MARÍA Sí, señor, las tengo en la punta de mis dedos. [*Deja ir
su mano.*] ¡Ea!, ahora dejo ir su mano pues estoy vacía. Sale.
- SIR TOBY ¡Oh, caballero, te falta una copa de vino de Canarias!
/ ¿Cuándo
te vi tan abatido?
- SIR ANDREW Nunca en su vida, creo, a menos que vea 80
al vino de Canarias abatirme. A veces pienso que no tengo
más cerebro que un cristiano o un hombre cualquiera; pero
como soy un gran comedor de carne, creo que eso le hace daño
a mi cerebro.
- SIR TOBY Sin duda. 85
- SIR ANDREW Si pensé eso, retiro lo dicho. Me iré
a casa mañana, sir Toby.
- SIR TOBY ¿*Pourquoi*, mi querido caballero?
- SIR ANDREW ¿Qué es *pourquoi*? ¿Hacer o no hacer? Ojalá
hubiera dedicado a las lenguas el tiempo que le he dado a 90
la esgrima, al baile y al apaleo de osos Oh, si me hubiese

- 68 *buttery-bar*: cuarto en el que se guardan licores y otras provisiones. Tiene una especie de puertecilla que, al abrirse, se usa como repisa para poner las bebidas (Cfr. Story Donno, 58).
- 71-74 Una mano seca era considerada signo de infertilidad, falta de virilidad o impotencia sexual (Cfr. Elam, 72-73; Story Donno, 60-62).
- 88 En francés en el original.
- 90 Juego de palabras intraducible entre *tongues* ('lenguas, idiomas') y *tongs* (*curling-tongs*, 'tenacillas para rizar el cabello') (Cfr. Warren & Wells, 88; Story Donno, 78).
- 91 *bear-bating*: este terrible pasatiempo estaba muy difundido en tiempos de Shakespeare. Tanto, que en varios teatros era el espectáculo previo a las representaciones. Consistía, literalmente, en apalear osos encadenados a un poste hasta que murieran. Dada la ferocidad de estos animales, solía utilizarse perros para amedrentarlos y herirlos. En Pakistán hay un pasatiempo similar que perdura hasta hoy.

- dedicado a las artes...
- SIR TOBY Entonces habrías tenido una hermosa cabellera.
- SIR ANDREW ¿Cómo? ¿Hubiera eso mejorado mi cabello?
- SIR TOBY Por cierto, pues ya ves que no se te ondula naturalmente. 95
- SIR ANDREW Pero me queda bastante bien, ¿no es así?
- SIR TOBY Excelente, cuelga como lino en una rueca; y espero ver a una mujer tomándote entre sus piernas para hilarlo. 100
- SIR ANDREW A fe, me iré a casa mañana, sir Toby. Su sobrina no se dejará ver; y, si lo hace, apuesto cuatro a uno / que ella no quiere nada conmigo. El mismo conde de por aquí la corteja.
- SIR TOBY Ella no quiere nada con el conde. No tomará a nadie / inferior 105
- en rango ni en hacienda, ni en edad ni en talento. La he oído jurarlo. Eh, todavía hay esperanza, hombre.
- SIR ANDREW Me quedará un mes más. Soy el tipo con una de las mentes más originales del mundo. Adoro las / mascaradas y 110
- las fiestas, y a veces también las dos.
- SIR TOBY ¿Eres bueno para estas tonterías, caballero?
- SIR ANDREW Como cualquiera en Iliria, quienquiera que sea, bajo el rango de mis superiores; y, sin embargo, no me compararé con un hombre viejo.
- SIR TOBY ¿Cuál es tu mayor gracia en la gallarda, caballero? 115
- SIR ANDREW A fe, que puedo hacerla con cabriolas.
- SIR TOBY Y yo puedo trincarle el cordero.
- SIR ANDREW Y creo que doy el paso atrás tan bien y tan firme como cualquiera en Iliria. [*Baila.*]

93-100 Referencias que dieron origen a una larga tradición teatral que representa a sir Andrew con el pelo rubio, largo y liso.

115 La gallarda es un baile español de tres tiempos y que consiste en cinco movimientos, donde el quinto es un salto o cabriola (Cfr. Elam, 115; Warren & Wells, 112; Story Donno, 97). Pese a ser una danza formal de salón, se bailaba con soltura y cuerpo airoso. En el siglo XVII en España fue considerado lascivo por la jerarquía eclesiástica y varias veces se lo intentó prohibir.

115-19 Largo y complejo juego de palabras. El original usó la palabra *caper*, que tiene dos significados: uno se refiere a "salto" o "cabriola", que es el que utiliza sir Andrew, y el otro es "alcaparra", que sir Toby relaciona con el cordero, pues éste se aderezaba

- SIR TOBY ¿Por qué se ocultan estas cosas? ¿Por qué 120
- estos dones tienen una cortina delante? ¿Se van a llenar de polvo, como el retrato de la señora Mall? ¿Por qué no te vas a la iglesia bailando una gallarda y vuelves a casa bailando una coranta? Mis pasos serán una giga. Yo ni siquiera orinaría si no es dando cinco pasos. ¿Qué quieres 125
- decir? ¿Es este un mundo para ocultar virtudes? Pensé, por la excelente constitución de tu pierna, que se había / formado
- bajo la estrella de una gallarda.
- SIR ANDREW Sí, es fuerte, y lo hace moderadamente bien con medias color fuego. ¿Organizamos algunas 130
- fiestecitas?
- SIR TOBY ¿Qué más podríamos hacer? ¿Acaso no nacimos bajo el signo de Tauro?
- SIR ANDREW ¿Tauro? Ese es de los costados y del corazón.
- SIR TOBY No, señor, es de las piernas y de los muslos. Déjame / verte 135
- hacer cabriolas. [*Sir Andrew hace cabriolas.*] ¡Ja, más arriba!
- / Ja, ja,
- excelente. *Salen.*

con ellas. Sir Toby hace, además, un juego de palabras con *mutton* ('cordero'), término que significaba también "prostituta". Cuando sir Andrew habla de los pasos del baile, sus palabras pueden tener connotaciones sexuales (Cfr. Elam, 116-118; Warren & Wells, 113-115; Story Donno, 98-100).

122 *Mall* es diminutivo de *Mary*. Aunque pueden ser muchas las Marias aludidas, suele pensarse que es Mary Fitton, una de las damas de honor de la reina Isabel I, quien habría caído en desgracia al embarazarse de un noble, el conde de Pembroke, en 1601 (Cfr. Elam, 122; Warren & Wells, 119). También podría aludir a la propia María, personaje de la obra (Cfr. Story Donno, 103).

124 *coranto*: nombre italiano para el baile cortesano que en francés se llama *courante*, y que se caracteriza por un pie corrido. Seguimos a Astrana Marín al traducir "coranta" (p. 1248).

124 giga: *DRAE*: "(Del fr. ant. *gigue*, y este quizá del a. al. ant. *giga*, violín). 1. f. Baile antiguo que se ejecutaba en compás de seis por ocho, con aire acelerado. 2. f. Música correspondiente a este baile. 3. f. ant. Instrumento musical de cuerda".

125 *sink-apace*: baile, del francés *cinqupace*, otro nombre para la gallarda. Sir Toby juega con el doble sentido de *sink* ('hundirse').

133 Se pensaba que los signos del zodiaco ejercían influjo en distintas partes del cuerpo. Tauro se relacionaba con el cuello y la garganta, pero sir Andrew otra vez se equivoca por su ignorancia. Sir Toby lo corrige equivocadamente para volver al tema del baile y ver las cabriolas de sir Andrew (Cfr. Elam 132-35; Warren & Wells, 129-31) o seguir con el doble sentido ya comenzado (Cfr. Story Donno, 111).

1.4 *Entran VALENTÍN y VIOLA vestida de hombre
[como Cesario].*

VALENTÍN Si el duque continúa con estos favores hacia usted, Cesario, es muy posible que sea promovido. Le conoce apenas hace tres días y ya no es un extraño.

VIOLA Teme usted a su temperamento o a mi negligencia si pone en duda la constancia de su amor. ¿Es él inconstante en sus favores, señor?

VALENTÍN No, créame.

Entran ORSINO, CURIO y acompañantes.

VIOLA Se lo agradezco. Aquí viene el conde.

ORSINO ¿Quién ha visto a Cesario, eh?

VIOLA A su servicio, mi señor, aquí estoy.

ORSINO [*a Valentín, Curio y acompañantes*]
Apártense un momento. [*a Viola*] Cesario, Tú que sabes nada menos que todo: he abierto Para ti incluso el libro de mi secreta alma. Así, buen joven, dirige tus pasos hacia ella, No dejes que te rechace, párate ante sus puertas Y diles que allí tus pies enterrados florecerán Hasta que obtengas audiencia.

VIOLA Sí, mi noble señor;
Pero si ella está tan consumida por el dolor,
Como se dice, nunca me recibirá.

ORSINO Haz un escándalo y sáltate todos los límites de la etiqueta
Antes que regresar con las manos vacías.

VIOLA Digamos que hablo con ella, mi señor, ¿y después qué?

9 En las acotaciones, Orsino es siempre "duque"; pero en la obra se lo llama así cuatro veces y "conde" trece. Aquellas ocurren en las primeras escenas, por lo que la visión de Shakespeare pudo cambiar. Quizá el cajista procuró la consistencia en la preparación de F (Cfr. Warren & Wells, 1.1).

ORSINO

Oh, entonces revela la pasión de mi amor,
Róbale el corazón hablándole de mi tierna fidelidad.
Tú sabrás representar muy bien mis aflicciones.
Ella les prestará más atención, por tu juventud,
Que a un nuncio de aspecto más grave.

VIOLA

No lo creo así, mi señor.

ORSINO

Querido muchacho, créelo,
Antes se confundirán con tu juventud
Que afirmar que eres un hombre. El labio de Diana
No es más suave ni rojizo. Tu dulce voz
Es como la de una doncella, aguda y sonora,
Y todo evoca el papel de una mujer.
Sé que tus astros te son propicios
Para este asunto.
[*a Valentín, Curio y acompañantes*]

Cuatro o cinco de ustedes acompañenlo.
Todos, si quieren, pues yo estoy mejor
Mientras menos compañía tenga. [*a Viola*] Triunfa en esto
Y vivirás tan holgadamente como tu señor,
Llamando tuyas a sus fortunas.

VIOLA

Haré lo más que pueda
Para cortejar a su dama. [*aparte*] Qué ardua tarea:
Sea quien sea a quien corteje, yo quiero ser su esposa. *Salen.*

28 nuncio: *DRAE*: "1. m. Encargado de llevar aviso, noticia o encargo de una persona a otra, enviado a esta para tal efecto. 2. m. Representante diplomático del Papa, que ejerce además, como legado, ciertas facultades pontificias".

31 Diana, probablemente la arcaica diosa de la luna, se convirtió en la diosa italiana del bosque y de la naturaleza salvaje; protectora, además, de las mujeres (Cfr. Howatson, p. 202). Era patrona de la caza, la fertilidad y la virginidad, pues sus labios nunca fueron besados. Por estas asociaciones entendemos que el rostro de Cesario, entonces, representa el epítome de la belleza femenina (Cfr. Elam, 31).

29-36 Sin saberlo, Orsino se refiere a la ambigüedad sexual de Cesario mientras, aparentemente, alude a su edad. El pasaje juega con la "condición" de Viola/Cesario: un actor joven que representa a una mujer (Viola), que se viste de joven o eunuco (Cfr. Elam, 31; Story Donno, 33). Además, hay un doble sentido en el uso de las palabras *maiden's organ*, "órgano", y *woman's part*, "parte de mujer" (traducido aquí como "papel de una mujer"), pues junto con la referencia a la voz y a la apariencia, hay una alusión a los genitales (Cfr. Elam, 33-35).

1.5

Entran MARÍA y FESTE.

- MARÍA No. O me dices dónde has estado o no
abriré mis labios, ni siquiera para que entre un pelo,
en favor tuyo. Mi señora te va a colgar por tu ausencia.
- FESTE Deja que me cuelgue. El que está bien colgado en este
mundo no necesita temer a ningún emblema. 5
- MARÍA Pruébalo.
- FESTE No verá ninguno que temer.
- MARÍA Una respuesta bien débil. Puedo decirte de dónde viene ese
dicho de "no temer a ningún emblema".
- FESTE ¿De dónde, mi buena doña María? 10
- MARÍA De las guerras, así que puede tener el descaro de usarlo en
sus bufonadas. *
- FESTE Bueno, Dios dé sabiduría a los que ya la tienen y
a los que son bufones que los dejen emplear sus talentos.
- MARÍA Aun así será colgado por ausentarse tanto tiempo. 15
O lo darán de baja. ¿No es eso tan bueno para usted
como ser colgado?
- FESTE Un buen colgamiento suele evitar un mal matrimonio; y
sobre dar de baja, que el verano lo haga llevadero.
- MARÍA ¿Está usted decidido, entonces? 20
- FESTE No tanto tampoco, pero estoy firme en dos puntos.
- MARÍA Si uno se suelta el otro lo sostiene; pero si ambos
se sueltan, sus bombachos se caen.
- FESTE Lista, de buena fe, muy lista. Bueno, vete ya. Si sir
Toby dejara de beber, serías un pedazo tan ingenioso 25
de carne de Eva como cualquiera otra en Iliria.
- MARÍA Calle, pícaro, no siga con eso.

5 *fear no colours*: uso proverbial que alude a los colores de las banderas o estandartes militares (Cfr. Warren & Wells, 4-5). En cuanto al hecho de colgar o ser colgado, podría haber un juego de palabras entre *colours* ('colores') y *collars* ('cuello de alguna vestimenta') (Cfr. Elam, 4-5).

Entra OLIVIA con MALVOLIO
[y acompañantes].

Aquí viene mi señora. Excútese ingeniosamente como
se le aconsejó. [Sale.]

- FESTE ¡Ingenio, si te place, inspírame buenas bufonadas! 30
Esos astutos que creen poseerte con frecuencia prueban
ser unos necios, y yo que estoy seguro de no tenerte paso por
sabio. Pues, ¿qué dice Quinápalo? "Mejor un necio ingenioso
que un ingenio necio". [a Olivia] Dios te bendiga, señora.
- OLIVIA Saquen al bufón de aquí. 35
- FESTE ¿Están sordos, muchachos? Saquen a la señora de aquí.
- OLIVIA Váyase, bufón reseco, ya no lo necesito.
Además, se ha vuelto un gandul.
- FESTE Dos faltas, madonna, que la bebida y el buen consejo
enmendarán. Si das de beber al bufón reseco, así el bufón 40
no estará seco. Permite al gandul que se enmiende; si se
enmienda, ya no será más un gandul, y si no puede, que
el remendón lo enmiende. Todo lo que se remienda está
parchado: la virtud transgresora está parchada de
pecado y el pecado enmendado está parchado de virtud. Si 45
este simple silogismo puede servir, bien; y si no,
¿qué remedio? Así como el verdadero cornudo es la calamidad,
así la belleza es una flor. La señora manda que saquen al bufón,
por lo tanto, vuelvo a decir, sáquenla de aquí.
- OLIVIA Señor, les mandé que lo sacaran a usted. 50

33 Autoridad latina inventada por Feste (Cfr. Story Donno, 29). Podría ser una corrupción de Quintiliano, autor muy estudiado en las escuelas y universidades isabelinas (Cfr. Elam, 33). Warren & Wells sugieren una posible broma de Feste al público, al invocar a un autor que evidentemente no conoce. La broma se remata con la graciosa frase que se le atribuye (Cfr. Warren & Wells, 32).

39 madonna: en italiano en el original, que significa "mi dama". Feste es el único personaje de Shakespeare que utiliza esta palabra. Dada su connotación católica —la Virgen María—, se ha pensado un posible paralelismo antagónico con el puritano Malvolio. Sin embargo, y como anota OED, el uso del término con tal significado indiscutible es posterior a la obra, 1644 (Cfr. Elam, 39; Warren & Wells, 38). Como sea, pensamos que ilustra muy bien el trato de Feste para con Olivia.

- FESTE ¡Malentendido en su grado máximo! Señora, *cucullus non facit monachum*. Eso es tanto como decir que no llevo
 * ropa de bufón en mi cerebro. Buena madonna, su venia para probarle que es una tonta.
- OLIVIA ¿Puede hacerlo? 55
- FESTE Diestramente, buena madonna.
- OLIVIA Deme una prueba.
- FESTE Para ello deberé catequizarla, madonna. Mi buena y virtuosa ratoncita, respóndame.
- OLIVIA Bueno, señor, a falta de otro pasatiempo aguardo su prueba. 60
- FESTE Buena madonna, ¿por qué estás de luto?
- OLIVIA Buen bufón, por la muerte de mi hermano.
- FESTE Creo que su alma está en el infierno, madonna.
- OLIVIA Sé que su alma está en el cielo, bufón. 65
- FESTE Es muy tonto, madonna, estar de luto si el
 * alma de su hermano está en el cielo. Saquen al bufón, caballeros.
- OLIVIA ¿Qué piensa de este bufón, Malvolio? ¿No se ha enmendado? 70
- MALVOLIO Sí, y lo hará hasta que le sacudan las angustias de la muerte. Los achaques que debilitan al sabio a veces
 / fortalecen al bufón.
- FESTE Señor, Dios le envíe un súbito achaque que fortalezca con creces su tontera. Sir Toby podría jurar que no soy una zorra, pero ni por dos peniques daría su palabra de que usted no es un tonto. 75
- OLIVIA ¿Qué dice a eso, Malvolio?

- 51 *misprision*: error. En Shakespeare este término suele significar un malentendido (Cfr. Warren & Wells, 50). Puede entenderse también como "arresto equivocado" (Cfr. Elam, 51) o referir a algún delito menor (Cfr. Story Donno, 45).
- 51-52 En latín en el original. Literalmente, "la capucha no hace al monje". Entre nosotros, "el hábito no hace al monje". Feste se refiere a su atuendo de bufón y, particularmente, a su capucha, donde también puede haber una alusión a su futuro disfraz en 4.2 (Cfr. Elam 51-52).
- 59 *Good my / mouse of virtue*: término cariñoso hacia una mujer (Cfr. Elam, 59; Warren & Wells, 57-58; Story Donno, 51). Abbott (13) anota que es un uso por analogía de otras formas (como *Dear my lord*, *Good my brother*, *Good my knave*, etc.).

- MALVOLIO Me maravilla que su señoría se deleite con tan desabrido bribón. El otro día vi cómo lo derrotaba un bufón ordinario que no tenía más seso que una piedra. 80
 Mire ahora, ya está con la guardia baja. A menos que usted se ría y le proporcione la ocasión, enmudece. Sostengo que los sensatos que se desgañitan de la risa con estos postizos bufones, no son más que bufones de segunda. 85
- OLIVIA Oh, usted está enfermo de amor propio, Malvolio, y paladea con el apetito destemplado. Ser generoso, recto y de buena disposición implica tomar por venablos aquello que considera balas de cañón. No hay calumnia en un legítimo bufón aunque no haga más que gastar bromas; 90
 ni abuso en un hombre tenido por discreto, aunque no haga más que reprender.
- FESTE Que ahora Mercurio te conceda el arte de mentir, pues
 * has hablado bien de los bufones.

Entra MARÍA.

- MARÍA Señora, en la puerta hay un joven caballero que desea encarecidamente hablarle. 95
- OLIVIA De parte del conde Orsino, ¿no es así?
- MARÍA No lo sé, señora. Es un joven apuesto y bien acompañado.
- OLIVIA ¿Quién de los míos puede entretenerlo? 100

- 85 *zanies*: ayudantes. Proviene de *zanni* ('Giovanni'), asistente del payaso en la Comedia del Arte italiana (Cfr. Story Donno, 72). En inglés pasó a referir una figura secundaria, un mal imitador (Cfr. Elam, 85) o el que ayuda a un actor a conseguir un determinado efecto (Cfr. Warren & Wells, 84).
- 88-89 *bird-bolts*: traducido aquí como venablos, en rigor, son flechas sin punta para cazar aves (Cfr. Elam, 88-89). Esto anticipa otras referencias a la caza de aves, usadas, en general, con respecto a Malvolio (Cfr. Story Donno, 75).
- 90-91 Juego de palabras intraducible entre *rail* ('hacer o gastar bromas') y *railing* ('abuso').
- 93 Mercurio, dios de los viajes y del intercambio comercial en la mitología griega (Hermes) y romana. Mensajero de los dioses, está asociado, por ende, a la elocuencia (Cfr. Howatson, p. 374). Por su conexión con la palabra, se lo entiende también como el dios de lo oculto, la sabiduría hermética (Cfr. Elam, 93; Warren & Wells, 92; Story Donno, 79).
- 97 Ver n. a 1.4.9.

MARÍA Sir Toby, señora, su pariente.

OLIVIA Sáquenlo de ahí, se los ruego, no hace más que decir disparates. ¡Qué vergüenza me da! [Sale María.]

Vaya usted, Malvolio. Si es una solicitud del conde, estoy enferma o fuera de casa. Diga lo que quiera para desecharla. 105
Sale Malvolio.

Ahora ve usted, señor, cómo sus bufonadas se añejan y disgustan a la gente.

FESTE Has hablado por nosotros, madonna, como si tu hijo mayor fuese un bufón,

Entra SIR TOBY.

cuya calavera Júpiter atiborra de sesos, pues aquí viene uno 110
de tu parentela que tiene una *pia mater* muy débil.

OLIVIA Por mi honor, casi borracho. [a Sir Toby] ¿Quién está en la puerta, primo?

SIR TOBY Un caballero.

OLIVIA ¿Un caballero? ¿Qué caballero? 115

SIR TOBY Es un caballero aquí [Erueta.] ¡Malditos arenques en escabeche! [a Feste] ¿Qué tal, borrachín?

FESTE Buen sir Toby.

OLIVIA Primo, primo, ¿cómo ha llegado tan temprano con esta desidia? 120

SIR TOBY ¿Lascivia? Desafío a la lascivia. Hay una en la puerta.

OLIVIA Sí, por Dios, ¿quién es él?

SIR TOBY Deja que sea el diablo si quiere, no me importa. Denme 124
fe, digo yo. Bueno, da lo mismo. Sale.

OLIVIA ¿Cómo es un borracho, bufón?

110 Júpiter: jefe de los dioses romanos, cuyos atributos eran los relámpagos y los truenos. Se le asocia a la vendimia, la protección en las batallas y las victorias. Se identifica con el roble y el águila. Es una de las tantas veces en que Feste alude a una deidad pagana (Cfr. Elam, 110).

111 En latín en el original. Literalmente, "madre dócil" o "mansa", pero que alude a la más delgada membrana que rodea el cerebro (Cfr. Elam, 111; Warren & Wells, 110). Es una metonimia para referirse al cerebro (Cfr. Story Donno, 95).

120-21 Juego de palabras entre *lethargy* ('letargo') y *lechery* ('lujuria'), que sir Toby escucha mal. Para mantenerlo, hemos traducido "desidia" y "lascivia".

FESTE Como un bufón, un loco y un ahogado: un trago de más lo transforma en bufón, el segundo lo enloquece y el tercero lo ahoga.

OLIVIA Ve tú, trae al juez y haz que inicie una investigación *130
contra mi primo, que va en el tercer grado de embriaguez.
/ Está

ahogado. Vete a cuidarlo.

FESTE Todavía sólo está loco, madonna, pero el bufón cuidará al loco. [Sale.]

Entra MALVOLIO.

MALVOLIO Señora, aquel joven jura que 135
hablará con usted. Le dije que estaba enferma. Afirma entenderlo muy bien y por eso viene a hablarle. Le dije que estaba durmiendo. Parece haberlo sabido ya también y por eso viene a hablarle. ¿Qué se le debe decir, señora? Está 140
blindado contra toda negativa.

OLIVIA Dígame que no hablará conmigo.

MALVOLIO Ya se le ha indicado; pero dice que se parará en su puerta como poste de sheriff y será la pata de un banco, pero hablará con usted. 145

OLIVIA ¿Qué clase de hombre es?

MALVOLIO Un ser humano, pues.

OLIVIA ¿De qué modo?

MALVOLIO Le hablará de muy mal modo, lo quiera usted o no. 150

OLIVIA ¿Cómo es su aspecto y cuántos años tiene?

MALVOLIO Ni tan viejo para ser un hombre ni tan joven para ser un niño; como una vaina verde sin guisantes o una tierna manzanita que es casi una manzana. Oscila entre dos quietas aguas, niño y hombre. Es muy 155
agraciado y habla con timbre agudísimo. Uno podría pensar que hace muy poco lo destetaron.

145 A la puerta del edificio del sheriff o del alcalde había dos postes pintados y decorados, donde se pegaban los anuncios públicos (Cfr. Warren & Wells, 142; Story Donno, 123). Sirve como metáfora de firmeza (Cfr. Elam, 144).

OLIVIA Déjelo pasar. Llame a mi doncella.

MALVOLIO [*Va hacia la puerta.*] Doncella, mi señora
llama.

159
Sale.

Entra MARÍA.

OLIVIA

Deme mi velo; venga, cúbrame el rostro con él.
Oiremos la embajada de Orsino una vez más.

Entra VIOLA [*como Cesario*].

VIOLA La honorable señora de la casa, ¿quién es?

OLIVIA Hábleme, yo responderé por ella. ¿Qué desea?

VIOLA La más radiante, exquisita e inigualable belleza... 165

Le ruego, dígame si esta es la señora de la casa,
ya que nunca la he visto. No estoy dispuesto a desperdiciar
mi parlamento, pues, aunque está excelentemente bien

/ escrito, he
hecho grandes esfuerzos por memorizarlo. Amables bellezas,
/ no

permitan que sufra burla alguna: soy muy sensible, aun a la
/ más leve 170

falta de cortesía.

OLIVIA ¿Cuándo llegó usted, señor?

VIOLA Puedo decir poco más de lo que he aprendido, y esa
pregunta no está incluida. Buena y gentil señora, deme
una mínima certeza de que usted es la dama de la casa y así 175
podré continuar con mi parlamento.

OLIVIA ¿Es usted un actor?

VIOLA No, definitivamente no. Y sin embargo, por las mismas
garras de la malicia, juro no ser lo que represento. ¿Es usted
la señora de la casa? 180

173-74 *I can say little more than I have studied, and that / question's out of my part*: se refiere a su parte del parlamento. Viola rehúsa responder a Olivia acerca de su pasado e identidad, pues aquello no está escrito en el parlamento; sólo dirá lo que ha aprendido de memoria (Cfr. Elam, 173-174).

178 *No, my profound heart*: no es una expresión literal sino de énfasis. Al intensificar la negación, recuerda al público el complejo papel de Viola, pues, como se sabe, en la época no podían actuar mujeres (Cfr. Elam, 178).

OLIVIA Si no me usurpo a mí misma, lo soy.

VIOLA Muy cierto; si usted es ella se usurpa a sí misma,
pues lo que es suyo para conceder, no es suyo para reservar.
/ Pero

esto queda fuera de mi encargo. Seguiré con el parlamento
en su honor, y luego le mostraré el corazón de mi 185
mensaje.

OLIVIA Vamos a lo que hay de importante en él. Ahórrese
los honores.

VIOLA ¡Ay! Hice grandes esfuerzos para aprenderlos, y son
poéticos. 190

OLIVIA Eso puede fingirse muy bien, le ruego que se los
guarde. Oí que fue muy insolente en la puerta, y si se le
/ permitió
acercarse fue más para saber de usted que para escucharlo.
Si es sensato, váyase. Si tiene algo razonable que decir,
sea breve. La actual fase de la luna no me anima a enfrascarme 195
en un diálogo tan incoherente.

MARÍA ¿Querría izar las velas, señor? El camino es por aquí.

VIOLA No, buena criada, me quedará anclado acá un rato más...
Ablande un poco a su gigante, dulce señora. Dígame
lo que piensa; soy un mensajero. 200

OLIVIA Seguro que tiene usted algún asunto desagradable que
/ tratar,
ya que el preámbulo ha sido tan temible. Entregue su
/ mensaje.

VIOLA Sólo concierne a su oído. No traigo ninguna declaración de
guerra ni demanda de tributo. Traigo el olivo en la mano:
mis palabras están tan llenas de paz como de contenido. 205

OLIVIA Sin embargo, comenzó con rudeza. ¿Qué es usted? ¿Qué
quiere?

VIOLA La rudeza que brotó en mí la
aprendí de quienes me recibieron. Lo que soy y lo que

195 Se pensaba que la luna influía en los estados de ánimo. Incluso se la asociaba a la locura (Cfr. Elam, 195; Warren & Wells, 192).

199 *Some mollification for your giant*: en la tradición del romance, los gigantes eran guardianes de las damas. Podría haber también una ironía respecto al tamaño pequeño del joven actor que interpretara a María (Cfr. Elam 199; Warren & Wells, 196; Story Donno, 167-68).

- quiero es tan íntimo como la virginidad; para sus oídos, 210
sagrada doctrina; para los demás, profanación.
- OLIVIA [*a María y acompañantes*] Déjennos solos,
oiremos esta sagrada doctrina. [*Salen María y acompañantes.*]
Y bien, señor, ¿cuáles son sus versículos?
- VIOLA La más dulce dama... 215
- OLIVIA Una consoladora doctrina y mucho puede decirse
de ella. ¿Dónde están sus versículos?
- VIOLA En el pecho de Orsino.
- OLIVIA ¿En su pecho? ¿En qué capítulo de su pecho?
- VIOLA Para responder en el mismo estilo, en el primero de su
/ corazón. 220
- OLIVIA Oh, ya lo he leído, es herejía. ¿No tiene nada más
que decir?
- VIOLA Buena señora, permítame ver su rostro.
- OLIVIA ¿Tiene algún encargo de su señor para
negociar con mi rostro? Ya se ha salido de sus versículos. 225
Pero vamos a correr la cortina y le mostraré el retrato.
[*Se quita el velo.*] Mire, señor, así es como luce hoy.
¿Acaso no está bien hecho?
- VIOLA Excelentemente hecho, si Dios lo hizo todo.
- OLIVIA Es indeleble, señor, resistirá al viento y al clima. 230
- VIOLA Es belleza genuinamente compuesta, cuyo rojo y blanco
La dulce y diestra mano de Natura ha pintado.
Señora, es usted la más cruel de las vivientes
Si permite que estas gracias se vayan a la tumba
Sin dejarle al mundo alguna copia. 235
- OLIVIA Oh, señor, no seré tan dura de corazón. Prodigaré
diversos catálogos de mi belleza. Será inventariada,
y cada parte y utensilio clasificado para mi testamento, como:
ítem, dos labios, moderadamente rojos; ítem, dos ojos grises,
/ con
párpados sobre ellos; ítem, un cuello, una pera y todo lo
/ demás... 240
¿Acaso fue usted enviado a tasarme?

229 Sin maquillaje, natural. Dado que el actor que interpretaba a Olivia probablemente debía estar muy maquillado, hay una ironía en la expresión (Cfr. Elam, 229; Warren & Wells, 226).

- VIOLA
Ya veo que es usted una persona muy orgullosa;
Pero si fuera el demonio, ¡qué hermosura!
Mi amo y señor le ama. ¡Oh, tal amor
No puede sino ser correspondido, aunque la coronasen 245
La belleza sin par!
- OLIVIA ¿Cómo me ama él?
- VIOLA
Con la adoración de fértiles lágrimas,
Con gemidos que de amor truenan, con suspiros de fuego.
- OLIVIA
Su señor conoce ya mis pensamientos: no puedo amarle.
Aunque lo supongo virtuoso y sé que es noble; 250
De alto rango, de fresca e inmaculada juventud,
Con buena reputación, libre, educado y valiente.
Y en sus proporciones y porte natural,
Una distinguida persona. Pero aun así no puedo amarle.
Debió haber hecho suya esa respuesta hace ya tiempo. 255
- VIOLA
Si yo la amara a usted con el fuego de mi amo
Con tanto sufrimiento y tanta vida mortal,
En su negativa no encontraría sentido,
No la entendería.
- OLIVIA ¿Por qué, qué quiere?
- VIOLA
Me haría una choza de sauce ante su puerta 260
E imploraría a mi alma que habita en esa casa;
Escribiría leales canciones de amor desdeñado
Y las cantaría alto incluso en plena noche;
Gritaría su nombre a las reverberantes colinas
Y haría que el balbuceante chismorreó del aire 265
Llamara a gritos: "¡Olivia!". Oh, no descansará
Entre los elementos del aire y de la tierra
A menos que tenga compasión de mí.
- OLIVIA Usted podría hacer mucho.
¿Cuál es su linaje?
- VIOLA
Más allá de mi suerte, de buena cuna soy: 270

Un caballero.

OLIVIA Vuelva donde su señor,
No puedo amarle. Que no envíe más mensajes,
A menos que, quizá, venga usted a mí otra vez
Para contarme cómo se lo toma. Adiós.
Le agradezco sus molestias. [*Le ofrece dinero.*]
Gaste esto por mí. 275

VIOLA
Señora, no soy correo de posta, guarde su bolsa.
Es mi amo, y no yo, quien necesita recompensa.
Que el amor convierta en piedra el corazón del que ame,
Y que su pasión, como la de mi amo, quede 279
Relegada al desprecio. Adiós, bella crueldad. *Sale.*

OLIVIA
"¿Cuál es su linaje?"
"Más allá de mi suerte, de buena cuna soy:
* Un caballero". Juraría que lo eres...
Tu lengua, tu rostro, tus miembros, tus movimientos y tu
/ espíritu
Son los cinco elementos de tu escudo. No tan rápido,
/ lento, lento... 285
A menos que el amo fuese el criado. ¿Y ahora qué?
¿Puede uno contraer la peste tan pronto?
Me parece sentir que las perfecciones de este joven,
Con una invisible y sutil cautela,
Se cuelan entre mis ojos. Bien, que así sea. 290
¡Eh, Malvolio!

Entra MALVOLIO.

MALVOLIO Aquí, señora, a su servicio.

OLIVIA
Corra tras ese insolente mensajero,
El criado del conde. Dejó aquí este anillo,

287 *Even so quickly may one catch the plague?*: el enamoramiento se comparaba con el contagio de una enfermedad; se estaba "infectado de amor". La frase refiere, además, el inminente peligro de contraer la peste, todavía común en la época (Cfr. Elam, 287; Warren & Wells, 285).

Lo quiera yo o no. Dígame que no lo quiero. 295
Encárguele no adular a su señor
Ni que aliente sus esperanzas; no soy para él.
Si acaso el joven viniese por aquí mañana,
* Le daré las razones de ello. Apúrate, Malvolio. 299

MALVOLIO Voy, señora. *Sale.*

OLIVIA
No sé lo que hago, y temo descubrir
Que mi vista sea la gran seductora de mi mente.
Fortuna, muestra tu fuerza, no somos dueñas de nosotras
/ mismas.
Lo decretado habrá de ser, y que así sea. [*Sale.*]

2.1

Entran ANTONIO y SEBASTIÁN.

ANTONIO ¿No se quedará un poco más? ¿Quiere que lo acompañe?

SEBASTIÁN No, con su venia. Mis astros brillan ominosos sobre mí. Lo funesto de mi destino quizá podría contaminar el suyo, así es que le imploro su permiso para llevar a solas mis infortunios. Sería mala recompensa a su amor cargar alguno de ellos sobre usted.

ANTONIO Déjeme saber por lo menos hacia dónde irá.

SEBASTIÁN En verdad, señor, no. El motivo de mi viaje sólo es errar. Mas como percibo en usted un toque tan excelente de cortesía, sé que no querrá arrancarme aquello que deseo conservar. Pero, las buenas maneras me obligan a revelarles quién soy. Usted debe saber de mí, pues, Antonio, que Sebastián es mi nombre, y me hacía llamar Rodrigo. Mi padre era aquel Sebastián de Mesalina, de quien sé que ha oído hablar. Dejé tras de sí a mí y a una hermana, nacidos en la misma hora. Si los cielos lo hubiesen querido, así habríamos muerto. Pero usted, señor, alteró aquello, pues como una hora antes de que me rescatara / del

oleaje del mar, mi hermana se ahogó.

ANTONIO ¡Funesto día!

SEBASTIÁN Una dama, señor; y aunque se decía que tenía gran parecido conmigo, muchos, sin embargo, la consideraban bella. Pero aunque no puedo, con el mismo aprecio y admiración, darle crédito hasta ese punto, sí puedo decir con toda firmeza que poseía una mente que la envidia no podría llamar sino / hermosa.

Ahora está ahogada, señor, con agua salada, aunque yo parezco ahogar de nuevo su recuerdo con más.

16 Mesalina. Probablemente una corrupción de *Massilia*, el nombre en latín para Marsella. Marsella e Iliria aparecen en la obra de Plauto *Los dos Menecmos*, que comentamos en la "Introducción" (Cfr. Warren & Wells, 15; Story Donno, 12). También evoca irónicamente a Mesalina, la corrupta y licenciosa esposa del emperador romano Claudio (Cfr. Elam, 16).

ANTONIO Perdóneme mi indigna hospitalidad, señor. 30
SEBASTIÁN Oh buen Antonio, perdóneme por los problemas / causados.

ANTONIO Si no va a consentir que muera por mi amor, permítame ser su sirviente.

SEBASTIÁN Si no va a deshacer lo que ha hecho, es decir, matar a quien ha vuelto a la vida, no lo desee. Adiós 35
de inmediato. Mi pecho rebosa de ternura y estoy todavía muy cerca de las maneras de mi madre, que a la menor ocasión mis ojos traicionan mis sentimientos. Me dirijo a la corte del conde Orsino. Adiós. *Sale.*

ANTONIO

* Que vaya contigo la gentileza de todos los dioses. 40
Tengo muchos enemigos en la corte de Orsino;
Si no, te vería muy pronto allí.
Pero ocurre que te adoro tanto
Que el peligro parecerá un deporte. Iré. *Sale.*

2.2 Entran VIOLA [como Cesario] y MALVOLIO por distintas puertas.

MALVOLIO ¿No acaba de estar usted con la condesa Olivia?

VIOLA En efecto, señor; y desde entonces a paso moderado he llegado hasta aquí.

MALVOLIO Ella le devuelve este anillo, señor. [*Muestra el anillo.*] 5
Me podría haber ahorrado las molestias llevandoselo usted mismo. Agrega, además, que usted debe asegurarle a su señor la desesperanzada certeza de que ella no quiere nada con él. Y otra cosa más: que no será usted tan atrevido como para volver por ese asunto, a menos que venga a informar 10 cómo lo ha tomado su señor. [*Le ofrece el anillo.*] Recíbalolo / así, entonces.

VIOLA Ella tomó el anillo, yo no lo quiero.

MALVOLIO Vamos, señor, usted se lo arrojó de mal modo y su voluntad es que sea devuelto igual. [*Arroja el anillo.*] 15
Si vale la pena agacharse a recogerlo, ahí está, ante sus ojos; si no, que sea para quien lo encuentre. *Sale.*

VIOLA [*Recoge el anillo.*] 20
Yo no le dejé ningún anillo. ¿Qué pretende esta dama? Impida la fortuna que mi apariencia la haya encantado. Ella me miró con atención; y tanto, en realidad, Que pensé que sus ojos habían perdido el habla, 20 Pues dijo frases sueltas distraídamente. Seguro que me ama. La destreza de su pasión Intenta atraerme a través de este rudo mensajero. ¿No quiere el anillo de mi señor? ¡Si él no le envió nada! Yo soy el hombre... Si lo es, como lo es, 25 Pobre dama, habría sido mejor amar a un sueño. Disfraz, veo que eres una crueldad De la que el hábil enemigo se aprovecha.

28 *the pregnant enemy*: el demonio. *Pregnant* significa "listo", "ingenioso", "hábil". Con esta acepción la palabra la usa casi exclusivamente Shakespeare (Cfr. Elam, 28). También puede ser Cupido (Cfr. Story Donno, 25). En suma, se refiere a un enemigo que está siempre listo y que tiene muchos recursos (habilidades, ingenios) que le dan ventaja (Cfr. Warren & Wells, 28). Posible referencia, también, al ataque puritano contra el teatro y el disfraz.

Qué fácil es para el bello impostor Imprimir sus formas en el corazón de cera de las mujeres. 30
Oh, nuestra fragilidad es la causa, no nosotras, Pues somos aquello de lo que estamos hechas. ¿En qué terminará todo esto? Mi señor la ama tiernamente, Y yo, pobre monstruo, a él lo adoro igual; Mas ella, equivocada, parece enloquecer por mí. 35 ¿Qué resultará de todo esto? Como hombre, Mi situación es desesperada por el amor de mi amo; Como mujer, ahora es el funesto día. ¿Qué inútiles suspiros exhalará la pobre Olivia? Oh, tiempo, tú debes desenredar esto, no yo. 40 Para mí resulta un nudo demasiado difícil de desatar. [*Sale.*]

2.3

Entran SIR TOBY y SIR ANDREW.

SIR TOBY Acércate, sir Andrew. No estar en la cama después de medianoche es como levantarse temprano, y *diluculo surgere*,
/ tú
sabes.

SIR ANDREW No, te prometo que no lo sé; pero sí sé que estar despierto hasta tarde es estar despierto hasta tarde. 5

SIR TOBY Falsa conclusión. La detesto tanto como a una jarra
/ vacía.
Pasar la medianoche en pie y luego acostarse es hacerlo pronto,
/ o sea,
irse a la cama pasada la medianoche es irse a la cama temprano.
¿Acaso nuestra vida no está hecha de los cuatro elementos?

SIR ANDREW Claro, así dicen, pero yo creo que más bien está hecha de comer y de beber. 10

SIR TOBY Eres un académico; entonces, comamos y bebamos. [Llama.] ¡Oye, Mariita, una jarra de vino!

Entra FESTE.

SIR ANDREW A fe mía, aquí viene el loco.

FESTE ¿Qué tal, muchachos? ¿Nunca han visto la pintura de “nosotros tres”? 15

2 En latín en el original. Es parte del proverbio citado en la *Gramática* de William Lily, *Diluculo surgere saluberrimum est*, que significa “Levantarse temprano en la mañana es lo más saludable”. Sir Toby lo usa como justificación para no irse a dormir. El que sir Andrew no lo comprenda da cuenta de su ignorancia, pues el texto de Lily era ampliamente estudiado en las escuelas de la Inglaterra isabelina (Cfr. Elam, 2; Warren & Wells, 2; Story Donno, 2).

9 Los cuatro elementos son fuego, aire, agua y tierra. Durante la Antigüedad y la Edad Media la ciencia creía que estos se encontraban presentes en todas las sustancias, combinándose en el cuerpo humano para formar los cuatro humores (ver 1.1.36) (Cfr. Story Donno, 8). Sir Toby podría estar hablando de su propio humor irascible frente al melancólico de sir Andrew (Cfr. Elam, 9).

13 *Marian*: diminutivo de María, que hemos traducido como “Mariita” (Cfr. Elam, 13; Warren & Wells, 13). Es también una referencia a “Maid Marian”, personaje que dirigía bailes y juegos en los tradicionales festejos de mayo, que dan inicio al verano, celebraciones a las que los puritanos se oponían (Cfr. Story Donno, 11).

16 Feste alude a un cuadro o letrero en que aparecían dos *fools*, típico de bares y tabernas. Llevaba la inscripción “Nosotros tres”, que movía a quien miraba a preguntar por el tercero, que resultaba ser, precisamente, el que hacía la pregunta (Cfr. Elam, 15-16, p. 10-11; Warren & Wells, 15-16; Story Donno, 14-15).

SIR TOBY Bienvenido, asno. Ahora vamos a tener una corrida.

SIR ANDREW Te prometo que el loco tiene un pecho excelente.

Daría cuarenta chelines por una pierna como esa y un resuello tan dulce para cantar como tiene el loco. En
/ verdad, 20

estabas realmente muy gracioso anoche, cuando hablaste de Pigrogromitus y de las Visperas pasando el equinoccio de Cubus. Estuvo muy bueno, a fe mía. Te envié seis peniques para tu corazoncito. ¿Los recibiste?

FESTE Me enchaqueté tu gratulidad... Pues la nariz de Malvolio 25
no es un mango de látigo; mi señora tiene la mano blanca y los mirmidones no son bares de mala muerte.

19 *shillings*: chelines. Sir Andrew cuenta el dinero en la moneda inglesa, mientras que Sir Toby lo hace en la moneda continental, ducados (Cfr. Elam, 19). Cuarenta chelines era una gran suma de dinero en tiempos de Shakespeare.

22 Pigrogromitus. Nombre ficticio que expresa lo burlesco en Feste (Cfr. Warren & Wells, 22-23; Story Donno, 20-21). Tal vez sir Andrew repite las bromas de aquel la noche anterior. Podría tratarse de una constelación imaginaria cuyo nombre está formado por las palabras italianas *pigro* (flojo) y *gomito* (codo) (Cfr. Elam, 22-23). En cuanto a Visperas, el original dice *Vapians*, que podría referir a *Vesper*, la estrella de la tarde (Cfr. Elam, 22-23).

23 Platón, en sus escritos sobre cosmología, habla del equinoccio o Ecuador de Cubus, la Tierra (Cfr. Elam, 22-23). Puede ser una deformación de *quibble* (‘sutileza, nimiedad, insignificancia’), que es lo que habla sir Andrew (Cfr. Warren & Wells, 22-23).

24 *sixpence*: seis peniques. Moneda de plata de algún valor en tiempos de Shakespeare. Por ejemplo, seis peniques costaba sentarse en las galerías del Globe, contra un penique de pie ante el escenario (Cfr. Elam, 24). Se acostumbraba dar una de estas monedas como propina (Cfr. Warren & Wells, 24).

25 *I did impetico thy gratuity*: barbarismo formado por el verbo *impocket* (‘meter algo en un bolsillo’) y *petticoat* (‘especie de chaqueta o abrigo largo que usaban los bufones’), donde se entiende, entonces, que Feste se guardó la moneda (Cfr. Warren & Wells, 25; Story Donno, 23). Hay un doble sentido, además, pues suena parecido a “impétigo”, “dermatosis inflamatoria e infecciosa por la aparición de vesículas aisladas o aglomeradas en cuyo interior se encuentra algo de pus” (DRAE).

25 *Malvolio's nose is no whipstock*, que hemos traducido como “la nariz de Malvolio no es un mango de látigo”. Aludiría a la dificultad del mayordomo para obtener dinero (Cfr. Elam, 26). Puede haber aquí una remota referencia a su disputa con el capitán (5.1.270-273).

26 *my lady has a white hand*, que hemos traducido como “mi señora tiene la mano blanca”, referiría a la nobleza de Olivia (Cfr. Story Donno, 24). También puede significar que no mancharía sus manos para darle monedas a Feste (Cfr. Elam, 26).

27 En *La Iliada* de Homero son los compañeros de Aquiles en la guerra de Troya. Como acepción popular significa “seguidores o sirvientes fieles”, aludiendo a la lealtad de Feste con Olivia (Cfr. Elam, 27; Story Donno, 25). Puede también sugerirle al público el “Mermaid Inn”, taberna londinense que al parecer Shakespeare frecuentaba con Ben Jonson (Cfr. Elam, 27; Warren & Wells, 27).

- SIR ANDREW ¡Excelente! Ea, esta es la mejor payasada,
dicho y hecho. Ahora, una canción.
- SIR TOBY [*a Feste*] Vamos, aquí tiene usted seis peniques. *30
Oigamos una canción.
- SIR ANDREW [*a Feste*] Y aquí seis míos también. Si un
caballero da...
- FESTE ¿Querrían una canción de amor o una sobre la buena
vida? 35
- SIR TOBY ¡Una canción de amor, una canción de amor!
- SIR ANDREW Sí, sí. No me importa la buena vida.
- FESTE (*Canta.*)
Oh amada mía, ¿hacia dónde vas?
Oh quédate y escucha, tu verdadero amor llega,
Que puede cantar alto y bajo. 40
No te alejes más, hermosa dulzura;
Los viajes terminan cuando los amantes se encuentran,
Todo hijo de sabio lo sabe.

- 32 *testril*: corrupción de *tester* o *teston*, jerga para referirse a "seis peniques" (Cfr. Elam, 32; Warren & Wells 32; Story Donno, 29).
- 33 Hay una discusión crítica y académica sobre la interrupción de sir Andrew. En F, la línea justificada terminaba de esta manera, por lo que podría deberse a que el cajista omitió la línea siguiente. Más tarde se le agregó un guión para advertir una interrupción en el parlamento de sir Andrew (nosotros hemos puesto puntos suspensivos). No está claro si es Feste quien lo interrumpe para cantar o si sir Andrew se queda sin palabras (Cfr. Elam, 33; Warren & Wells, 33). Nos inclinamos por lo primero, pues ello logra un efecto teatral más vivo.
- 37 Sir Andrew suele entender todo al revés, de ahí parte de su gracia como personaje. En este caso, evidentemente confunde "vida buena" (en el sentido de 'vida virtuosa'), que no le interesa, como es obvio, con "buena vida" (en el sentido de 'vida regalada, licenciosa') (Cfr. Elam, 34-35; Warren & Wells, 34-36).
- 38-43 Como señalamos en la "Introducción", al traducir las canciones privilegiamos el sentido literal por sobre el efecto musical de su prosodia y rima. Para que ello se pueda apreciar, reproducimos de aquí en adelante las versiones originales de todas las canciones:

O mistress mine, where are you roaming?
O stay and hear, your true love's coming,
That can sing both high and low.
Trip no further, pretty sweeting;
Journeys end in lovers meeting,
Every wise man's son doth know.

No está claro si la letra de esta canción es original de Shakespeare o no (Cfr. Elam, 38-43; Warren & Wells, 37-50; Story Donno, 33-38, 41-46)

- 40 Alto y bajo en tono y volumen (Cfr. Elam, 40; Warren & Wells, 39).
- 43 Un proverbio decía que los hijos de los sabios solían ser necios (Cfr. Elam, 43; Warren & Wells, 42).

- SIR ANDREW Excelentemente buena, a fe.
- SIR TOBY Buena, buena. 45
- FESTE [*Canta.*]
¿Qué es el amor? No está en el futuro,
El gozo presente tiene risa actual.
Lo que está por venir es siempre incierto.
Como no hay recompensa en la espera,
Ven, entonces, y bésame, veinte veces dulce. 50
La juventud es de una materia que no perdurará.
- SIR ANDREW Una voz meliflua, como caballero que soy.
- SIR TOBY Un aliento contagioso.
- SIR ANDREW Muy dulce y contagioso, a fe.
- SIR TOBY ¡Oír por la nariz es dulcemente contagioso! 55
¿Pero podríamos de verdad hacer bailar al cielo? ¿Podríamos despertar a la lechuza con una corrida que sacara tres almas a un tejedor? ¿Podríamos hacer eso?
- SIR ANDREW Si me estima, hagámoslo. Soy como perro para
la corrida. * 60

46-51

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.

50 *sweet and twenty*: locución intensificadora; como decir "bésame dulcemente veinte veces" (Cfr. Warren & Wells, 49; Story Donno, 45).

53-55 *A contagious breath* y *To hear by the nose it is dulcet in contagion!*: por "aliento contagioso" se entiende una voz atractiva, pero también hay un juego con la idea de que podría tener mal aliento. Al sentir su voz o aliento con la nariz, sir Andrew concluye que es dulce (Cfr. Story Donno, 48-50). También hay un juego al tratar la música, o la canción, como una enfermedad contagiosa (Cfr. Warren & Wells, 52-54). Además, la referencia al contagio puede ser una alusión a la peste, que se pensaba se transmitía por la respiración; mientras que la mención a la nariz puede indicar el contagio de una enfermedad venérea, particularmente la sífilis, que provocaba erosiones en la nariz (Cfr. Elam, 53-55).

56-58 *Shall we / rouse the night-owl in a catch that will draw three souls / out of one weaver?*: a los tejedores les gustaba cantar salmos, por lo que moverlos con una "corrida" sería un triunfo. Se creía que la música movía al alma, de ahí el efecto que describen estas líneas (Cfr. Warren & Wells, 56-57).

59-70 En todo este cuadro se juega con el doble sentido de la expresión *dog at a catch* (Cfr. Elam, 59). El chiste estriba en la mayor o menor literalidad de la expresión (Cfr. Warren & Wells, 58; Story Donno, 54). Hemos tratado de mantenerlo con un equivalente en castellano.

FESTE Ea, señor, y algunos perros se corren bien.

SIR ANDREW Muy cierto. Que nuestra corrida sea "Tú, bellaco".

FESTE Caballero... ¿"cierra el hocico, bellaco"? Podría

* verme obligado a llamarte bellaco, caballero.

65

SIR ANDREW No es la primera vez que he forzado a alguien a llamarme bellaco. Dale, loco. Comienza "Cierra el hocico".

FESTE Nunca podré comenzar si cierro mi hocico.

69

SIR ANDREW Bien, a fe. Vamos, comienza. *Cantan la corrida.*

Entra MARÍA.

MARÍA ¡Qué bolsa de gatos tienen aquí! Si mi señora no ha llamado ya a su mayordomo Malvolio para mandarle que los eche por la puerta, nunca vuelvan a creermelo.

SIR TOBY Mi señora es Catayana, nosotros somos políticos, Malvolio es una "Peggy Ramsey" y [*cantando*] "Tres felices camaradas somos". ¿No soy consanguíneo? ¿No tengo su sangre? ¡Tonterías, señora! [*Canta.*] "Un hombre vivía en Babilonia, señora, señora".

75

FESTE Maldíganme si el caballero no payasea de lo lindo.

61 *By'r Lady: By Our Lady*, "Por nuestra señora, la Virgen" (Cfr. Elam, 61; Story Donno, 55; Warren & Wells, 60). Traducido como 'ea'. Ver 1.3.65.

74 *Catayana*: literalmente de Catay, antiguo nombre que los mongoles daban a China. El término era un insulto para referirse a ladrones y a mentirosos, características que en la época se asociaban a los chinos. Como es improbable que sir Toby piense eso de Olivia, exagera. El fonema *cat* hace juego con el *caterwauling* ('bolsa de gatos') que profiere María (Cfr. Elam, 74). Puede también que sir Toby esté jugando con "cátaro", del latín *Cathari* ('puro') en alusión al puritanismo y a su estricta moral (Cfr. Warren & Wells, 71), sugiriendo severidad o exageración en su sobrina (Cfr. Story Donno, 66).

75 *Peg-o'-Ramsey*: existen dos canciones que la nombran. Se trataría de una mujer fácil que se levanta el vestido y deja ver unas enaguas amarillas (Cfr. Elam, 75; Story Donno, 67). Puede que sir Toby esté comparando la falsa moral de Malvolio con la rectitud de María (Cfr. Warren & Wells, 72). Quizá María tomó de aquí la idea de las medias amarillas.

77-78 Principio de una canción popular, "Constant Susan", basada en la historia bíblica de la falsa acusación a la casta Susana (*Dn* 13, 1-64; cfr. Elam, 83; Story Donno, 69).

SIR ANDREW Sí, lo hace bastante bien si está dispuesto, y yo también. Lo hace con mayor gracia, pero yo lo hago con más naturalidad.

SIR TOBY [*Canta.*]

¡Oh, noche de reyes...!

MARÍA Por el amor de Dios, silencio.

Entra MALVOLIO.

MALVOLIO Señores míos, ¿están locos o qué? ¿No tienen juicio, modales ni decencia sino para cotorrear

85

/ como caldereros a estas horas de la noche? ¿Han hecho de la casa /de mi

señora una cervecería, chillando sus corridas de zapateros sin ninguna moderación o remordimiento de la voz? ¿No hay, de su parte, respeto por el lugar, las personas ni el tiempo?

90

SIR TOBY Cuidamos el tiempo, señor, en nuestras corridas. ¡Cállese la boca!

MALVOLIO Sir Toby, debo ser sincero con usted. Mi señora me ha encomendado decirle que aunque ella le hospeda / como

pariente, no está de acuerdo con sus desórdenes. Si usted puede separar su persona de sus delitos, sea bienvenido en esta casa; si no, si quiere marcharse, ella estaría deseosa de decirle a usted adiós.

95

SIR TOBY [*Canta.*]

Adiós, dulce corazón, ya que debo irme.

100

MARÍA No, buen sir Toby.

83 *O'the twelfth day of December*: sir Toby está borracho y confunde el duodécimo día después de Navidad (Noche de Reyes o Epifanía), con el 12 de diciembre. Además, mezcla dos canciones distintas: una que comienza nombrando el décimo día de diciembre y otra el duodécimo día de Navidad (Cfr. Elam, 83). En puestas en escena contemporáneas, se suele usar la segunda melodía pues es un villancico popular (Cfr. Warren & Wells, 79).

100 Adaptación de dos estrofas de una balada popular, "Corydon's Farewell to Phyllis". Los personajes hacen de ellas una sola, logrando un cómico diálogo (Cfr. Elam, 100-10; Warren & Wells, 95-105; Story Donno, 86-96).

FESTE [*Canta.*]

Sus ojos dicen que tiene los días contados.

MALVOLIO ¿Es así como responde?

SIR TOBY [*Canta.*]

Pero jamás moriré.

FESTE [*Canta.*]

Sir Toby, en eso miente.

MALVOLIO Esto les da mucho crédito.

SIR TOBY [*Canta.*]

¿Debería rogarle que se fuera?

FESTE [*Canta.*]

¿Y qué si lo hiciera?

SIR TOBY [*Canta.*]

¿Debería rogarle que se fuera y no perdonarlo?

FESTE [*Canta..*]

Oh no, no, no, no, usted no se atrevería.

SIR TOBY [*a Feste*] Desafina, señor... Miente usted. [*a Malvolio*]

¿No eres más que un mayordomo? ¿Acaso piensas que porque eres virtuoso no habrá más pasteles y cervezas?

FESTE Sí, por Santa Ana, y el jengibre deberá estar caliente en la boca también.

SIR TOBY Estás en lo cierto. [*a Malvolio*] Señor, vaya a lustrar su cadena con migas... Una jarra de vino, María.

MALVOLIO Doña María, si valora el favor de mi señora en algo más que en un desprecio, no proveerá usted de medios para esta incivilizada conducta. Ella lo sabrá, por esta mano.

MARÍA ¡Vaya a menear sus orejas!

SIR ANDREW Sería una acción tan buena como beber ante un hambriento, desafiarlo a duelo y luego romper la promesa, dejándolo como un tonto.

SIR TOBY Hazlo, caballero. Yo te redactaré el desafío o despacharé tu indignación de boca en boca contra él.

114 Juramento común. Es posible que, por sus ecos católicos (la madre de la Virgen María), sea una provocación al puritano Malvolio (Cfr. Elam, 114; Warren & Wells, 108; Story Donno, 100).

117 Sir Toby recuerda a Malvolio su posición social (Cfr. Elam, 116-17; Warren & Wells, 111-12; Story Donno, 101)

MARÍA Dulce sir Toby, tenga paciencia esta noche. Como el joven del conde estuvo aquí hoy con mi señora, ella está muy agitada. En cuanto a monsieur Malvolio, déjemelo a mí. Si no lo burlo hasta convertirlo en un dicho para la diversión de todos, dude que tengo ingenio suficiente para acostarme derechita en la cama. Sé que puedo.

SIR TOBY Considéranos, considéranos. Dinos algo de él.

MARÍA Ea, señor, a veces es una especie de puritano.

SIR ANDREW Oh, si yo pensara eso lo golpearía como a un perro.

SIR TOBY ¿Qué, por ser un puritano? ¿Por qué sofisticada razón, querido caballero?

SIR ANDREW No tengo ninguna sofisticada razón, pero sí una suficientemente buena razón.

MARÍA Es un demonio de puritano, o cualquier cosa inconsistente excepto un oportunista; un afectado asno que se sabe de su arrogancia y la proclama a los cuatro vientos; es tan pagado de sí mismo, tan hinchado, como cree, con excelencias, que está totalmente convencido de que todos quienes lo miran lo aman. Sobre ese vicio suyo mi venganza encontrará una notable causa para actuar.

SIR TOBY ¿Qué harás?

MARÍA Dejaré caer en su camino ciertas oscuras epístolas de amor en las que, dado el color de su barba, la forma de sus piernas, su modo de andar, la expresión de sus ojos, de su frente y de su rostro, se encontrará muy bien personificado. Puedo escribir casi igual que mi su sobrina. Cuando hemos olvidado el asunto, casi no distinguir nuestras letras.

SIR TOBY ¿Qué harás?

MARÍA Dejaré caer en su camino ciertas oscuras epístolas de amor en las que, dado el color de su barba, la forma de sus piernas, su modo de andar, la expresión de sus ojos, de su frente y de su rostro, se encontrará muy bien personificado. Puedo escribir casi igual que mi su sobrina. Cuando hemos olvidado el asunto, casi no distinguir nuestras letras.

SIR TOBY Excelente, huelo un truco.

130 En francés en el original.

136 Puritano. Término peyorativo con que se llamaba a los protestantes que buscaban completar la Reforma a través de la "purificación" de la Iglesia Anglicana. También era sinónimo de moralismo extremo. No está claro en qué sentido debemos entender el puritanismo de Malvolio (Cfr. Elam, 136; Warren & Wells, 132). María parece creer que no es realmente un protestante, mientras que sir Toby lo cree miembro del partido (Cfr. Story Donno, 119).

SIR ANDREW Yo también lo tengo en mi nariz.
 SIR TOBY Por las cartas que dejarás caer va a pensar
 que son de mi sobrina y que está enamorada 160
 de él.
 MARÍA De hecho, mi plan es un caballo de esa misma raza.
 SIR ANDREW Y su caballo lo convertirá ahora en un
 asno.
 MARÍA As... no lo dudo. 165
 SIR ANDREW Oh, será admirable.
 MARÍA Pasatiempo de reyes, se los aseguro. Mi medicina surtirá
 efecto en él. Los pondré a ustedes dos –y el bufón será
 el tercero– allí donde encontrará la carta. Observen
 cómo la interpreta. Por esta noche, a la cama y a soñar 170
 con el asunto. Adiós. *Sale.*
 SIR TOBY Buenas noches, Pentesilea.
 SIR ANDREW Realmente, es una buena muchacha.
 SIR TOBY Es un *beagle* de pura raza y me adora.
 ¿Qué tal? 175
 SIR ANDREW Yo también fui adorado una vez.
 SIR TOBY Vamos a la cama, caballero. Tendrás que mandar a pedir
 más dinero.
 SIR ANDREW Si no puedo obtener a su sobrina, estoy en
 serios problemas. 180
 SIR TOBY Manda a pedir dinero, caballero. Si no logras
 que al final sea tuya, llámame jamelgo.
 SIR ANDREW Si no lo hago, nunca más me crea, tómelo como
 quiera.
 SIR TOBY Vamos, vamos, voy a calentar un poco de jerez; es muy 185
 tarde ahora para irse a la cama. Vamos, caballero; vamos,
 / caballero. *Salen.*

165 Juego de palabras entre *ass* ('asno'), la última palabra en la frase de sir Andrew, y la primera de la respuesta de María: *As I doubt not*.

172 Pentesilea, reina de las Amazonas, adversaria de Aquiles en las guerras de Troya. Se interpreta como una admiración hacia la personalidad combativa de María o como una alusión irónica hacia el pequeño cuerpo del joven actor que interpretaba el personaje (Cfr. Elam, 172; Warren & Wells, 165; Story Donno, 149).

2.4 Entran ORSINO, VIOLA [*como Cesario*], CURIO y otros.

ORSINO
 Dénme algo de música. Ahora, buen día, amigos.
 Ahora, buen Cesario, sólo deseo esa canción,
 Esa vieja y extraña canción que oímos anoche.
 Pienso que alivió mucho mi dolor,
 Mucho más que esos ligeros aires y afectadas frases 5
 De estos tiempos tan inquietos y vertiginosos.
 Vamos, sólo un verso.
 CURIO Con la venia de su señoría, no está aquí quien podría
 cantarla.
 ORSINO ¿Quién era? 10
 CURIO Feste el bufón, mi señor, un loco con quien el padre de la
 / señora
 Olivia se deleitaba mucho. Anda por algún lugar de la
 casa.
 ORSINO
 Ve a buscarlo y toquen, mientras tanto, la melodía.
Suena música. [Sale Curio.]
 [*a Viola*] Ven acá, muchacho. Si amas alguna vez, 15
 Recuérdame en esas dulces angustias.
 Pues como soy, así son los verdaderos amantes,
 Cambiantes y volubles en todas las demás emociones,
 Excepto en la constante contemplación de la creatura
 Que se ama. ¿Te gusta esta melodía? 20
 VIOLA
 Ofrece un eco del sitial verdadero
 Donde el amor tiene su trono.
 ORSINO Has hablado con maestría.
 Por mi vida que, aunque eres joven, tus ojos
 Ya se han posado en un rostro que aman.
 ¿No ha sido así, muchacho?
 VIOLA Un poco, por su gracia. 25

23-25 Juego de palabras intraducible entre *favour* ('rostro') y *favour* ('permiso'). Hemos optado por "gracia" para hacer más evidentemente ambigua la respuesta de Viola, de acuerdo al sentido del pasaje.

ORSINO

¿Qué tipo de mujer es?

VIOLA De su tipo.

ORSINO

Ella no es digna de ti, entonces. ¿De qué edad, a fe?

VIOLA

Como de su edad, mi señor.

ORSINO

Muy vieja, por todos los cielos. Que siempre tome la mujer
 A uno mayor que ella y así entonces le corresponda
 Y ejerza firme influencia en el corazón de su esposo.
 Pues, muchacho, por mucho que nos precieemos
 Nuestros deseos son cambiantes y volubles,
 Inclínados a vacilar, más pronto perdidos y gastados
 Que los de las mujeres.

30

VIOLA Creo lo mismo, mi señor.

35

ORSINO

Entonces deja que tu amor sea más joven que tú;
 De lo contrario, tu cariño no podrá mantener su intensidad.
 Pues las mujeres son como las rosas, cuya bella flor,
 Una vez abierta, al mismo tiempo se marchita.

VIOLA

Y así son... ¡Ay!, que son así:
 Justo para morir cuando brotan en perfección.

40

*Entran CURIO y FESTE.*ORSINO [*a Feste*]

Oh, compañero, ven, la canción que oímos anoche...
 Escúchala, Cesario. Es antigua y simple.
 Las hilanderas y las tejedoras bajo el sol,
 Y las núbiles doncellas que trenzan sus canillas,
 Suelen cantarla. Es la pura verdad;
 Y descansa amorosamente con la inocencia del amor
 Como en la edad dorada.

45

37 *Or thy affection cannot hold the bent*: imagen tomada del tiro con arco, que significa, literalmente, mantener la tensión (Cfr. Elam, 37; Warren & Wells, 36; Story Donno, 35).

FESTE

¿Está usted listo, señor?

ORSINO

Canta, te lo ruego.

50

FESTE (*Canta.*)

Ven a mí, muerte, ven a mí,
 Y haz que yazga en un triste ciprés.
 Vuela, aliento, aléjate de mí,
 He muerto por una muchacha bella y cruel.
 Oh, bajo las ramas del tejo mi blanco sudario
 Dispongan.
 Nadie como yo su muerte tan fielmente
 Ha recibido.

55

Que ni una flor, ni una dulce flor,
 Se esparza sobre mi negro ataúd.
 Que ni un amigo, ni un amigo salude
 Mi pobre cadáver y allí donde mis huesos sean arrojados.
 Para ahorrar miles de miles de suspiros,
 Déjenme, oh, donde

60

51-66

Come away, come away death,
 And in sad cypress let me be laid.
 Fie away, fie away breath,
 I am slain by a fair cruel maid.
 My shroud of white, stuck all with yew,
 O prepare it.
 My part of death no one so true
 Did share it.

Not a flower, not a flower sweet
 On my black coffin let there be strewn.
 Not a friend, not a friend greet
 My poor corpse, where my bones shall be thrown.
 A thousand thousand sighs to save,
 Lay me, O where
 Sad true lover never find my grave,
 To weep there.

52 *sad cypress*: metonimia que designa la oscura madera de ciprés de algunos ataúdes.
 55 tejo: *DRAE*: "2. (Del lat. *taxus*). 1. m. Árbol de la familia de las Taxáceas, siempre verde, con tronco grueso y poco elevado, ramas casi horizontales y copa ancha, hojas lineales, planas, aguzadas, de color verde oscuro, flores poco visibles, y cuyo fruto consiste en una semilla elipsoidal, envuelta en un arilo de color escarlata".

El triste y veraz amor mi tumba nunca encuentre,
Para llorar allí. 65

ORSINO

Aquí tienes por tus penas. [*Le da dinero.*]

FESTE No hay penas, señor. Cantar es para mí un placer, señor.

ORSINO

Te pagaré tu placer, entonces.

FESTE Cierto, señor, y el placer será pagado ahora o
en otro momento. 70

ORSINO

Ahora dame licencia para despedirte.

FESTE Ahora que te proteja el dios de la melancolía y que
el sastre te haga el jubón de seda tornasolada, pues tu
mente es todo un ópalo. Preferiría a hombres de tal constancia 75
en el mar, donde harían negocio con cualquier cosa y
escala en cualquier parte, pues eso es lo que siempre logra
un buen viaje de la nada. Adiós. *Sale.*

ORSINO

Ahora váyase todo el resto. [*Salen todos excepto Orsino y Viola.*]

Una vez más, Cesario,

Vete donde aquella misma soberana de la crueldad. 80

Dile que mi amor, más noble que el mundo,
No valora extensión alguna de tierra estragada.

Las posesiones que la fortuna le ha otorgado
Dile que las tengo por tan cambiantes como la suerte;
Mas es esa milagrosa reina de las joyas, 85
Con que se adorna por naturaleza, lo que atrae mi alma.

VIOLA

¿Pero y si ella es incapaz de amarle, señor?

71 *Give me now leave to leave thee*: juego de palabras intraducible entre *give me leave* ('dame permiso, licencia') y *to leave thee* ('para despedirte, dejarte ir'). Orsino despi-
de a Feste con una figura retórica en la que la misma palabra se emplea en diferentes
sentidos (Cfr. Story Donno, 69).

73 Saturno, antiguo dios itálico cuya función original permanece oscura pero que, por
las fiestas dedicadas a su culto (*Saturnalia*), estaba asociado a la protección de los
granos, siembras y cosechas. Cfr. "Introducción", p. 9 y ss.

75 El ópalo, piedra preciosa también conocida como la piedra de Venus, era imagen
de lo cambiante e inconstante, especialmente en la esfera amorosa (Cfr. Warren &
Wells, 74).

ORSINO

No puedo recibir esa respuesta.

VIOLA

Es verdad, pero debe hacerlo.

Digamos que alguna dama, como quizá exista,
Tiene por su amor un gran dolor en el corazón, 90
Como el suyo por Olivia. Usted no puede amarla,
Así se lo ha dicho. Entonces, ¿no deberá contestársele?

ORSINO

No existe costado alguno de mujer
Que pueda resistir el golpe de una pasión tan fuerte
Como el amor dio a mi corazón; ni corazón alguno de mujer 95
Es tan grande para contener tanto... No pueden retenerlo.
Así, su amor debería llamarse más bien apetito.
No una emoción del hígado sino del paladar
Es lo que sufren en exceso, hasta la saciedad y la repulsa.
Pero el mío está tan hambriento como el mar, 100
Y puede tragar así tanto. No compares
El amor que una mujer puede sentir por mí
Con aquel que yo siento por Olivia.

VIOLA

Sí, pero yo sé...

ORSINO

¿Qué sabes tú?

VIOLA

Muy bien qué amor sienten las mujeres por los hombres. 105
A fe, son tan auténticas de corazón como nosotros.
Mi padre tenía una hija que amaba a un hombre
Como si yo, por ejemplo, siendo una mujer,
Amase a su señoría.

ORSINO

¿Y cuál es su historia?

VIOLA

Está en blanco, mi señor. Ella nunca reveló su amor, 110
Pero dejó que el secreto, como un gusano en el capullo,
Se alimentara de sus mejillas rosas. Languideció pensando,
Y con una verdosa y amarillenta melancolía,
Como Paciencia en un monumento se sentó,

114 Paciencia es aquí aquella figura alegórica que suele acompañar tumbas y monu-
mentos fúnebres.

Sonriéndole al dolor. ¿Acaso esto no fue amor?
 Los hombres podemos decir más, jurar más, pero de hecho
 Manifestamos más de lo que sentimos; y siempre probamos
 Mucho en nuestros juramentos, pero poco en nuestro amor.

ORSINO

Pero, mi muchacho, ¿murió tu hermana de su amor?

VIOLA

Soy todas las hijas de la casa de mi padre
 Y todos los hermanos también; pero aún no lo sé.
 Señor, ¿debo ir ya donde esta señora?

ORSINO

Sí, esa es la tarea:

A ella con prisa. Dale esta joya; dile que
 Mi amor no puede aceptar ni soportar una negativa.

Salen.

115

120

2.5

Entran SIR TOBY, SIR ANDREW y FABIÁN.

SIR TOBY Venga por aquí, signior Fabian.

FABIÁN Claro, voy. Si me pierdo una pizca de este pasatiempo,
 que me hiervan en melancolía hasta morir.

SIR TOBY ¿No estarías contento con tener a ese tacaño,
 desgraciado perro ovejero, sufriendo una gran vergüenza?

FABIÁN Hombre, me regocijaría. Usted sabe que él me privó del
 favor de mi señora por un apaleo de osos que hubo aquí.

SIR TOBY Para enfurecerlo traeremos al oso de nuevo y
 haremos de él un completo tonto, ¿no es así, sir Andrew?

SIR ANDREW Si no lo hacemos, será una pena seguir viviendo.

*

5

10

Entra MARÍA [con una carta].

SIR TOBY Aquí viene la pequeña villana. ¿Qué tal, mi
 oro de la India?

MARÍA Vayan los tres a ocultarse tras el seto de boj. Malvolio
 se dirige ahora hacia acá. Lleva media hora bajo el sol
 practicando modales con su sombra.
 Obsérvenlo, por amor a la burla, porque sé que
 esta carta lo hará un imbécil con la vista perdida.

15

/ ¡Escóndanse, en
 nombre de las bromas! [Los hombres se esconden. María deja
 / la carta.]

Quédate aquí, pues ya viene la trucha que
 pescaremos haciéndole cosquillas.

19

Sale.

Entra MALVOLIO.

1 En italiano en el original.

7 Ver nota a 1.3.91.

13 boj: DRAE: "1. (Del cat. y arag. *boix*, y este del lat. *buxus*). 1. m. Arbusto de la familia de las Buxáceas, de unos cuatro metros de altura, con tallos derechos, muy ramosos, hojas persistentes, opuestas, elípticas, duras y lustrosas, flores pequeñas, blanquecinas, de mal olor, en hacecillos axilares, y madera amarilla, sumamente dura y compacta, muy apreciada para el grabado, obras de tornería y otros usos. La planta se emplea como adorno en los jardines". En la escena isabelina era utilería frecuente y se le daba diversas formas (Cfr. Warren & Wells, 13).

19-20 Aunque se trata de un proverbio, en aguas tranquilas o de poca corriente a las truchas se las pesca (todavía) con la mano (Cfr. Elam, 19-20; Warren & Wells, 20; Story Donno, 18-19).

MALVOLIO No es más que suerte, todo es suerte. María me dijo una vez que sentía afecto por mí y a ella le he oído decir casi lo mismo: que si se enamorara sería de alguien como yo. Por otra parte, me trata con mucho más respeto que a ninguno de sus sirvientes. ¿Qué debo pensar al respecto? 25

SIR TOBY He aquí un arrogante granuja.

FABIÁN ¡Oh, silencio! Contemplarse a sí mismo lo hace un raro pavo. Cómo se ufana bajo sus plumas abiertas.

SIR ANDREW ¡Cómo le daría al granuja, por la luz! 30

SIR TOBY Silencio, digo.

MALVOLIO Ser el conde Malvolio...

SIR TOBY ¡Ah, granuja!

SIR ANDREW ¡Dispárenle, dispárenle!

SIR TOBY Silencio, silencio. 35

MALVOLIO Hay un antecedente para esto: la dama de Strachy se casó con el que cuidaba su ropero.

SIR ANDREW ¡Por Jezabel, qué vergüenza!

FABIÁN Oh, silencio, ahora está absorto. Miren cómo se lo traga la imaginación. 40

MALVOLIO Al cabo de tres meses de casado con ella, sentado en mi silla con dosel...

SIR TOBY ¡Oh, si tuviera una ballesta para darle en el ojo!

MALVOLIO Llamando a la servidumbre ante mí, con un bordado manto de terciopelo, habiéndome recién levantado del diván / donde he 45

dejado a Olivia durmiendo...

SIR TOBY ¡Fuego y azufre!

- 30 *'Slight': "by God's light", literalmente, "Por la luz de Dios", un juramento considerado suave. Sir Andrew lo vuelve a usar en 3.2.12 (Cfr. Elam, 30; Story Donno, 28).*
- 31 Las ediciones de Cambridge atribuyen esta respuesta a Fabián, pues es él quien antes ha pedido silencio. Otra posible explicación surge del modo de encabezar los nombres de los personajes antes de sus parlamentos en F, que se abreviaban. Así, Fabián es *Fa.* o *Fab.* y Sir Toby *To.* En la época, la T y la F mayúsculas manuscritas se confundían con facilidad, por lo que es posible que al cajista le pasara lo mismo (Cfr. Story Donno, 29).
- 36-37 Episodio tal vez inventado o broma típica en el mundo del teatro (Cfr. Elam, 36-37). Hubo un accionista de Blackfriars apellidado Strachey, y un utilero del mismo teatro apellidado Yeomans. Este habría seducido a la esposa del primero (Cfr. Warren & Wells, 36-37).
- 38 Jezabel, personaje bíblico. Cfr. 2 R 9, 30-37.
- 47 Cfr. Ap 19, 20.

FABIÁN ¡Oh silencio, silencio!

MALVOLIO Y después, como se comporta una gran autoridad, tras hacer el esfuerzo de mirarlos –diciéndoles que conozco 50
cuál es mi lugar, como espero que ellos el suyo–, preguntarles por mi pariente Toby.

SIR TOBY ¡Grilletes y cerrojos!

FABIÁN ¡Oh silencio, silencio, silencio! ¡Ya, ya!

MALVOLIO Siete de mis hombres, con un obediente impulso, 55
se disponen a buscarlo. Mientras, frunzo el ceño y quizá le doy cuerdas al reloj, o juego con mi [*tocando su cadena*]... rica joya. Toby se acerca y hace reverencias ante mí.

SIR TOBY ¿Debería seguir vivo este sujeto? 60

FABIÁN Aunque nos arrancaran el silencio con carros, mantengamos aun así la calma.

MALVOLIO Extiendo mi mano hacia él, así, reemplazando mi familiar sonrisa por una mirada severa y autoritaria...

SIR TOBY ¿Y acaso Toby no te da un puñetazo en el hocico después? 65

MALVOLIO Diciendo: "Primo Toby, el destino, habiéndome escogido para su sobrina, me otorga la prerrogativa de decirle..."

SIR TOBY ¿Qué, qué? 70

MALVOLIO "Que debe enmendar su borrachera".

SIR TOBY ¡Fuera, canalla!

FABIÁN No, paciencia, o vamos a echar a perder nuestro plan.

MALVOLIO "Además, usted gasta el tesoro de su tiempo 75
con un tonto caballero"...

SIR ANDREW Ese soy yo, se los aseguro.

MALVOLIO "Un tal sir Andrew".

- 57 El reloj era una novedad excéntrica y cara en ese tiempo (Cfr. Elam, 57; Warren & Wells, 57).
- 61 *Though our silence be drawn from us with cars:* alude a un método de tortura en que la víctima era atada a dos carros tirados por caballos en diferentes direcciones, para así obtener información (Cfr. Elam 61; Warren & Wells, 60).
- 74 Dado el contexto del cuadro, es muy probable que la expresión de sir Toby, "*¡Fuera, canalla!*" (*Out, scab!*), implique la intención de salir desde el escondite tras el seto contra Malvolio. De ahí la respuesta de Fabián en v. 72.

SIR ANDREW Sabía que era yo, pues muchos me llaman tonto.

MALVOLIO [*Ve la carta.*] ¿Qué negocio tenemos aquí? 80

FABIÁN Ahora la chocha está cerca de la trampa.

SIR TOBY Oh, silencio, y que el genio de la excentricidad lo haga leer en voz alta.

MALVOLIO [*Toma la carta.*] Por mi vida, esta es la letra de mi señora. Estas son sus ces, sus úes y sus tes, y así hace ella sus pes mayúsculas. No hay ninguna duda de que es su letra. 85

SIR ANDREW Sus ces, sus úes y tes. ¿Y eso qué es?

MALVOLIO [*Lee.*] Para el amado desconocido, esto, y mis buenos deseos. ¡Son sus frases! Con permiso, lacres. Despacio... y con la imagen de su Lucrecia, la que usa para sellar sus cartas. Es mi señora. ¿A quién estará dirigida? [*Abre la / carta.*] 90

FABIÁN ¡Atrapado por completo, con hígado y todo!

MALVOLIO [*Lee.*] Júpiter sabe que amo, 95

81 Se refiere a la chocha perdiz (*Scolopax rusticola*). En la voz *Woodcock* (OED, 2) se indica que, dada la facilidad con que este pájaro cae en la red, su uso es alusivo a la persona que, víctima de un truco, cae en la trampa. La entrada da como uso justamente NR 2.5.82 [81]. DRAE: "becada. (Der. del celtolat. *beccus* 'pico'). 1. f. Ave limícola del tamaño de una perdiz, de pico largo, recto y delgado, cabeza comprimida y plumaje pardo rojizo con manchas negras en las partes superiores y de color claro finamente listado en las inferiores. Vive con preferencia en terrenos sombríos, se alimenta de orugas y lombrices y su carne es comestible".

85-87 *By my life, this is my / lady's hand. These be her very c's, her u's and her t's, / and thus makes she her great P's*: hay un juego intraducible en estos versos. Las primeras letras forman la palabra *cut*, que en la jerga de la época aludía a los genitales femeninos. A su vez, la expresión *P's* en inglés suena como "pis", en otra clara alusión orgánica: orinar. Evidentemente, el puritano Malvolio no es consciente del "resultado" que está logrando con su enumeración... Puede comprenderse la hilaridad que esto provocaba en la audiencia. Un director teatral observador sacaría enorme partido de esto, también, para los gestos y expresiones de los que se esconden tras el seto. Hay aquí un extraordinario ejemplo de que, en Shakespeare, las acotaciones están principalmente "en" el texto.

92 Lucrecia, modelo de castidad en el mito romano. Probablemente una imagen así la mostrara en el acto de acuchillarse antes de ser raptada por Tarquino; tema de *El rapto de Lucrecia* de Shakespeare (Cfr. Elam, 92; Warren & Wells, 89).

94 *liver*: ver n. a 1.1.36. El hígado es "el sitio de la pasión".

95 Júpiter. Ver n. a 1.5.110.

¿pero a quién?

*Labios, no se muevan,
Ningún hombre debe saberlo.*

"Ningún hombre debe saberlo". ¿Qué sigue? La métrica cambia. "Ningún hombre debe saberlo". ¿Y si este fueras tú, Malvolio? 100

SIR TOBY ¡Ah, que te ahorquen, tejón!

MALVOLIO [*Lee.*]

*Debo gobernar allí donde adoro;
Pero el silencio, cual daga de Lucrecia,
Con una benigna puñalada hará sangrar mi corazón.* 105
M.O.A.I. regirá mi vida.

FABIÁN Un rebuscado acertijo.

SIR TOBY Excelente muchacha, digo yo.

MALVOLIO [*Lee.*] *M.O.A.I. regirá mi vida.* No, pero primero veamos, veamos, veamos... 110

FABIÁN ¡Qué platillo venenoso le ha preparado!

SIR TOBY ¡Y con qué ala se le va encima el cernícalo!

MALVOLIO [*Lee.*] *Debo gobernar allí donde adoro.* Bueno, ella puede gobernarne a mí. La sirvo, es mi señora. Bueno, es evidente para un intelecto común. No hay obstáculo en ello. Pero, en fin..., ¿qué debiese significar esta combinación alfabética? ¡Si pudiera hacer que se parezca a mí en algo! Despacio... [*leyendo*] *M.O.A.I.* 115

SIR TOBY ¡Oh, ay, descífralo! Ahora ha perdido el rastro. 120

FABIÁN El sabueso va a aullar con todo eso, aunque sea hediondo como un zorro.

102 tejón: DRAE: "1. m. Mamífero carnívoro, de unos ocho decímetros de largo desde la punta del hocico hasta el nacimiento de la cola, que mide dos, con piel dura y pelo largo, espeso y de tres colores, blanco, negro y pajizo tostado. Habita en madrigueras profundas y se alimenta de animales pequeños y de frutos". Es un animal que simboliza cierta astucia maligna.

106 M.O.A.I.: este "rebuscado acertijo" ha complicado a la crítica tanto como a Malvolio. Se han propuesto innumerables interpretaciones, sin acuerdo. Lo más probable es que se trate de una sigla sin ningún sentido (Cfr. Elam, 106-09).

112 cernícalo: DRAE: "1. m. Ave de rapiña [...] de unos cuatro decímetros de largo, con cabeza abultada, pico y uñas negros y fuertes, y plumaje rojizo más oscuro por la espalda que por el pecho y manchado de negro".

MALVOLIO "M". Malvolio. "M"... bueno, así comienza mi nombre.

FABIÁN ¿Acaso no dije que lo iba a lograr? El quiltro es muy bueno para recobrar pistas. 125

MALVOLIO "M". Pero no hay consonancia alguna en la secuencia. No resiste el peso de la prueba: debió seguir a "A", pero lo hizo la "O".

FABIÁN Y espero que con la "O" termine. 130

SIR TOBY ¡Sí, o si no lo voy a aporrear hasta que grite "O"!

MALVOLIO Y luego viene la "T" por detrás.

FABIÁN Si, si tuvieras un ojo detrás tuyo, podrías ver más desprecio en tus talones que fortunas por delante. 135

MALVOLIO [Lee.] M.O.A.I. Este acertijo no es como el anterior. Y sin embargo, forzándolo un poco se rendirá ante mí, pues cada una de estas letras está en mi nombre. Calma, lo que sigue va en prosa.

[Lee.] Si esto llega a tus manos, dale vueltas... Por mi rango 140

estoy sobre ti, pero no temas la grandeza. Algunos nacen grandes, algunos alcanzan grandeza y a algunos les ha caído encima. Tus hados abren sus manos: deja que tu sangre y tu espíritu los abracen, y para acostumbrarte a aquello que debieses ser, cambia tu humilde piel y revélate fresco. Oponete a un pariente, sé agrio con la servidumbre. 145

Que en tu lengua suenen razones de estado; adopta tú mismo la afectación de la excentricidad. Te lo recomienda aquella que suspira por ti. Recuerda quién elogió tus medias amarillas y deseó verte siempre con ligas cruzadas... Digo, recuerda. 150

130 *And O' shall end, I hope*: Elam comenta que Johnson está en lo correcto al afirmar que esta "o" es el lazo del verdugo, la horca, que es lo que Fabián íntimamente desea para Malvolio (Cfr. Elam, 130).

132 *And then I comes behind*: juego de palabras intraducible entre *I* ('yo') y su sonido (*eye*, 'ojo').

149 *yellow stockings*: medias amarillas. Pudo ser una moda llamativa entre estudiantes solteros, pero es más probable que se tratase de una prenda en desuso, de ahí la broma (Cfr. Elam, 149; Warren & Wells, 144).

150 *cross-gartered*: literalmente, "jarreteras cruzadas". Según *DRAE*, la palabra "jarretera", del francés *jarrettière*, es una "1. f. Liga con su hebilla, con que se ata la media o el calzón por el jarrete", y a su vez "jarrete" es "3. m. Parte alta y carnuda de la pantorrilla hacia la corva". Si bien Astrana Marín y Valverde utilizan esta expresión, hemos preferido la voz "ligas cruzadas" por parecernos más actual, apropiada y de más evidente comicidad para el lector (Pujante también traduce así).

Vamos, tu fortuna está dada si así lo deseas; si no, deja que te siga viendo como un mayordomo, un servidor más e indigno de tocar los dedos de la fortuna. Adiós. Aquella que trocaría posiciones contigo,

La Afortunada Infeliz. 155

La luz del día y el descampado no podrían revelar más.

/ Esto está

clarísimo. Seré orgulloso, leeré a los autores políticos,

/ desconcertaré

a sir Toby con mi desdén, me sacaré de encima toda

/ confianzudez, seré

en todo ese mismísimo hombre. Ahora no puedo hacerme

/ el tonto

y dejar que la imaginación me engañe; pues todas las razones 160

apuntan a esto: que mi señora me ama. Hace poco

ella elogió mis medias amarillas y efectivamente admiró mis

/ piernas

con ligas cruzadas. En esto ella misma se manifestó

a mi amor y con una suerte de mandato me conmina

a estos hábitos que le placen. Agradezco a mis hados, soy 165

feliz. Seré distante y soberbio, con medias amarillas y

ligas cruzadas, tan pronto como me las ponga.

¡Sean alabados Júpiter y mis hados! Mas hay una posdata.

[Lee.] Tú no puedes elegir sino saber quién soy. Si

aceptas mi amor, deja que se vea en tu sonrisa... 170

te queda bien. Así, ante mí, no dejes de sonreír, querida

dulzura mía, te lo ruego. Júpiter, gracias. Sonreiré, haré

cualquier cosa que me pidas que haga.

Sale.

FABIÁN No dejaría mi parte en esta farsa ni por una pensión de miles que me pagara el sha de Persia. 175

SIR TOBY Me casaría con esa muchacha por este truco...

SIR ANDREW Yo también.

SIR TOBY Y no pediría más dote por ella que una burla semejante.

Entra MARÍA.

157 Se refiere a autores de textos de doctrina o ciencia política, de los cuales Malvolio puede aprender principios de gobierno. En tiempos de Shakespeare la expresión se asociaba principalmente a Maquiavelo.

- SIR ANDREW Ni yo tampoco. 180
 FABIÁN Aquí viene mi noble cazabobos.
 SIR TOBY [*a María*] ¿Querías poner tu pie sobre mi cuello?
 SIR ANDREW ¿O sobre el mío?
 SIR TOBY ¿Debo apostar mi libertad en los dados y convertirme
 en tu esclavo? 185
 SIR ANDREW Sí, a fe, ¿o yo?
 SIR TOBY Vaya, lo has puesto en tal ensueño que
 cuando la imagen del mismo lo abandone, se volverá loco.
 MARÍA No, pero dígame la verdad, ¿le ha hecho efecto?
 SIR TOBY Como *aqua vitae* para una matrona. 190
 MARÍA Si quieren ver los frutos de la farsa, presten atención
 a su primer acercamiento a mi señora. Irá hasta ella
 con medias amarillas –un color que aborrece– y
 con ligas cruzadas –moda que detesta– y le
 sonreirá; lo que será tan poco agradable a su
 disposición, sumida en la melancolía como está, 195
 que no podrá sino hacerlo objeto de su desprecio. Si
 quieren verlo, síganme.
 SIR TOBY Hasta las puertas del Tártaro, tú, el más excelente
 demonio del ingenio.
 SIR ANDREW Yo también iré. *Salen.*

190 *Like aqua vitae with a midwife*: *aqua vitae* está en latín en el original. Metonimia burlesca que refiere al uso (o abuso) que hacían las matronas del brandy u otros licores, supuestamente para aliviar a sus pacientes pero, en realidad, para aliviarse a sí mismas. En Shakespeare no lo usan matronas (Cfr. Elam, 190; Warren & Wells, 186; Story Donno, 163).

199 Tártaro, el infierno. En la mitología griega, la parte más profunda de la mansión de Hades o inframundo.

- 3.1 *Entran VIOLA [como Cesario] y FESTE*
[tocando la flauta y el tamboril].
- VIOLA Salud a ti, amigo, y a tu música. ¿Acaso vives de
 tu tamboril?
 FESTE No, señor, vivo de la iglesia.
 VIOLA ¿Eres un clérigo?
 FESTE Nada de eso, señor. Vivo cerca de la iglesia porque 5
 vivo en mi casa y mi casa queda al lado de
 la iglesia.
 VIOLA Luego, tú dirías que el rey vive junto a un mendigo si un
 mendigo está cerca de él, o que la iglesia queda al lado de tu
 tamboril si tu tamboril está cerca de la iglesia. 10
 FESTE Usted lo ha dicho, señor. ¡Qué tiempos! Una frase es
 un guante de cabritilla para un buen ingenio; ¡qué pronto el
 / revés
 se puede volver hacia afuera!
 VIOLA Claro, eso es cierto. Quienes juegueteen bien con las
 palabras pueden fácilmente quitarles su sentido. 15
 FESTE Entonces habría preferido que mi hermana no tuviese
 / nombre, señor.
 VIOLA ¿Por qué, hombre?
 FESTE Porque su nombre es una palabra, señor, y jugar con esa
 palabra podría dejar a mi hermana sin sentido. Mas las palabras
 son muy pícaras, ya que los vínculos las dejan en desgracia. 20
 VIOLA ¿Tus razones, hombre?
 FESTE En verdad, señor, no le puedo conseguir ninguna sin
 / palabras, y
 las palabras se han vuelto tan falsas que me rehúso a entrar
 / en razón
 con ellas.

1-3 *Dost thou live by / thy tabor?* // *No, sir, I live by the church*: juego de palabras intraducible entre el primer *live by* ('vivir de') y el segundo *live by* ('vivir cerca de'). Tradujimos ambos como "vivir de" para mantener el chiste en castellano. En v. 5 tradujimos según el sentido original de Feste, "vivir cerca de".

5 *I do live by the church*: ver n. a vv. 1-3.

6-7 *lies by*: "vive junto a". Sin embargo, hay un juego implícito pues *lies with* significa también "duerme con" (Cfr. Warren & Wells, 8; Story Donno, 6).

14-20 *wanton*: juego de palabras entre *wanton* ('incontinencia sexual, lascivia') y *want to* ('querer, desear').

- VIOLA Veo que eres un tipo gracioso y que no te preocupas por nada. 25
- FESTE No es así, señor; sí me preocupo de algo; pero en conciencia, señor, no es de usted. Si eso es preocuparse de nada, señor, me gustaría que lo hiciera invisible.
- VIOLA ¿Acaso no eres el bufón de lady Olivia? 30
- FESTE En verdad no, señor, lady Olivia no tiene bufonadas. No tendría un bufón, señor, hasta que se casara, y los bufones son a los maridos lo que las sardinas a los arenques. El marido es el más grande... Por cierto, no soy su bufón sino su corruptor de palabras. 35
- VIOLA Te vi hace poco donde el conde Orsino.
- FESTE La tontería, señor, camina a través del orbe como el sol y brilla en todas partes. Me disculparía, señor, pero el bufón debe estar tan a menudo con su amo como con mi ama. 40
- VIOLA No, y si te sigues burlando, no seguiré contigo. Espera, hay un pago para ti. [*Le da una moneda.*]
- FESTE Que Júpiter, en su próxima repartición de cabellos, te envíe una barba.
- VIOLA En verdad te digo que estoy casi enfermo por una, aunque no dejaré que crezca en mi mentón. ¿Está tu señora dentro? 45
- FESTE ¿No podrían dos de estas producir una más, señor?
- VIOLA Sí, si se las pone juntas y se las hace producir.
- FESTE Haría el papel del caballero Pándaro de Frigia, señor, para traer a Crésida a este Troilo. 50
- VIOLA Ya lo entiendo, señor, está bien mendigado. [*Le da otra moneda.*]

43 Júpiter. Ver n. a 1.5.110.

45 Claramente Viola alude a la barba de Orsino.

50-51 Frigia es un país del Asia menor, donde supuestamente estuvo Troya. En la mitología griega, Troilo fue uno de los hijos del rey Príamo y Hécuba. Criseida fue capturada por los griegos y entregada como esclava a Agamenón. La leyenda medieval de Troilo y Crésida no tiene precedentes en la Antigüedad. Chaucer la recoge en su poema *Troilus and Criseyde*, que Shakespeare dramatizará en su obra homónima. Como Pándaro tuvo que hacer de alcahuete para llevarle Troilo a Crésida, la alusión de Feste anticipa que él reunirá a Olivia y a Cesario (Cfr. Elam, 50; Warren & Wells, 50; Story Donno, 43; y Howatson, p. 581).

- FESTE El asunto, espero, no es relevante, señor: mendigar a un mendigo. Crésida era mendiga. Mi señora está dentro, señor. Le explicaré a los de la casa de dónde viene. Quién sea y quién podría ser, está fuera de mi espacio. Habría dicho "elemento", pero la palabra está muy manoseada. 55 *Sale.*
- VIOLA Este tipo es bastante astuto para el papel de bufón, Pues hacerlo bien requiere de cierta inteligencia. Debe observar el ánimo de quien se burla, 60 El carácter de las personas y el tiempo; Y, como el halcón amaestrado, reaccionar con cada pluma Que se posa ante sus ojos. Esta es una profesión Que exige tanto esfuerzo como el arte de un sabio; Ya que la locura sabiamente ejecutada es ingeniosa, 65 Pero los sabios, cuando enloquecen, estropean su genio.

Entran SIR TOBY y [SIR] ANDREW.

- SIR TOBY Salud, caballero.
- VIOLA Y a usted, señor.
- SIR ANDREW *Dieu vous garde, monsieur.*
- VIOLA *Et vous aussi; votre serviteur.* 70
- SIR ANDREW Espero, señor, que lo sea, y yo el suyo.
- SIR TOBY ¿Querría apropiarse a la casa? Mi sobrina está deseosa de que usted entre, si su negocio es con ella.
- VIOLA Me debo a su sobrina, señor... Quiero decir, ella es el destino de mi viaje. 75
- SIR TOBY Pruebe sus piernas, señor, póngalas en movimiento.
- VIOLA Mis piernas me comprenden mejor, señor, de lo que yo comprendo qué quiere decir usted cuando me invita a probar / mis
- 54 Otra obra teatral del periodo, *Troilus and Cressida* (1599), de Thomas Dekker y Henry Chettle, que presentaba una Crésida leprosa y mendiga, a diferencia de la de Shakespeare (Cfr. Elam, 54; Warren & Wells, 55; Story Donno, 46).
- 69 En francés en el original. "Dios lo guarde, señor".
- 70 En francés en el original. "Y a usted también, vuestro servidor".
- 72 *Will you encounter the house?*: uso bombástico para decir "acercarse". Hemos optado por el verbo "apropiarse" [Sobre bombástico, DRAE: "(Del ingl. *bombastic*, de *bombast* 'algodón de enguatar'). 1. adj. Dicho del lenguaje: Hinchado, campanudo o grandilocuente, sobre todo cuando la ocasión no lo justifica"].

piernas.

SIR TOBY Me refiero a ir, señor, a entrar.

80

VIOLA Le responderé con mis pasos y entraré.

Entran OLIVIA y MARÍA.

Pero se nos anticiparon. [*a Olivia*] Muy excelente y dotada señora, que los cielos le lluevan perfumes.

SIR ANDREW [*aparte*] Este joven es un fino cortesano; "lluevan perfumes"... ¡Bien!

85

VIOLA Mi asunto no tiene voz, señora, sino para su más presto y condescendiente oído.

SIR ANDREW [*aparte*] "Perfumes", "presto" y "condescendiente"... Me las aprenderé las tres de inmediato.

OLIVIA Que se cierre la puerta del jardín y déjenme en mi audiencia. [*Salen sir Toby, sir Andrew y María.*]
Deme su mano, señor.

90

VIOLA

Mis respetos, señora, y mi más humilde servicio.

OLIVIA

¿Cuál es su nombre?

VIOLA

Cesario es el nombre de su siervo, bella princesa.

95

OLIVIA

¿Mi siervo, señor? El mundo nunca fue más feliz
Que cuando el fingimiento servil se llamó cumplido.
Usted es el siervo del conde Orsino, joven.

VIOLA

Y él el suyo; y el de él requiere ser el de usted.

El siervo de su siervo es su siervo, señora.

100

OLIVIA

De él, yo no pienso en él. De sus pensamientos,
¡Ojalá fueran espacios en blanco y no llenos de mí!

VIOLA

Señora, vengo a aguzar sus gentiles pensamientos
En su favor.

OLIVIA Oh, con su permiso, se lo ruego;

Le mandé no volverme a hablar de él.

Pero si va a acometer otra súplica,

105

Preferiría escucharla más

Que a la música de las esferas.

VIOLA

Querida señora...

OLIVIA

Permítame, se lo ruego. Yo envié

-Tras el último encantamiento que usted hizo aquí-

110

Un anillo en su persecución. Así abusé

De mí misma, de mi sirviente y, temo, de usted.

Admito que debo quedar bajo su severo juicio,

Por habérselo impuesto con tan vergonzosa astucia,

Sabiendo usted que no era suyo. ¿Qué podría pensar?

115

¿Acaso no ha atado usted mi honor a un poste

Y lo ha golpeado con todos los desenfundados pensamientos

Que un tiránico corazón puede concebir? Para alguien de su
/perspicacia

Ya se ha mostrado suficiente: un velo y no un pecho

Oculto mi corazón. Así es que déjeme oírle hablar.

120

VIOLA

La compadezco.

OLIVIA

Eso es un paso hacia el amor.

VIOLA

No, no es un paso, pues la experiencia nos enseña

Que a menudo compadecemos a los enemigos.

OLIVIA

Pues bien, entonces creo que es tiempo de sonreír otra vez.

¡Oh, mundo, cuán propensos están los pobres al orgullo!

125

Si uno debe ser una presa, ¡cuánto mejor es

Desplomarse ante el león que ante el lobo!

Suena un reloj

El reloj me reprocha la pérdida de tiempo.

No tema, buen joven, no voy a tenerle;

Mas cuando la inteligencia y la juventud maduren,

130

Su esposa cosechará un hombre bien parecido.

Allí está su camino, hacia el oeste.

VIOLA

Entonces, ¡rumbo al oeste!

108 Pitágoras pensaba que la esencia última de la realidad era numérica. Y así, por ejemplo, la distancia entre los planetas era proporcional a la distancia de las notas en la escala musical. De ahí también su idea de la "música de las esferas celestes", noción cara a los isabelinos.

Que la gracia y la buena disposición acompañen a su señoría.
¿No envía nada conmigo, señora, para mi señor?

OLIVIA

* Quédate...

135

Te ruego que me digas qué piensas de mí.

VIOLA

Que usted piensa que no es lo que es.

OLIVIA

* Si lo pensara, pienso lo mismo de usted.

VIOLA

Entonces piensa usted bien: no soy lo que soy.

OLIVIA

Desearía que fuese como deseo que sea.

140

VIOLA

¿Sería eso mejor de lo que soy, señora?

Ojalá así fuera, pues por ahora soy su bufón.

OLIVIA [*aparte*]

Oh, cuán hermoso luce el desdén

En el desprecio y en la ira de sus labios.

Una culpa asesina no es tan evidente

145

Como el amor oculto. El anochecer del amor es mediodía.

Cesario, por las rosas de la primavera,

Por la virginidad, el honor, la verdad y todo,

* Te amo tanto que a pesar de tu total arrogancia

Ni ingenio ni razón pueden mi pasión ocultar.

150

No fuerces tus conclusiones de esta frase:

133 *Westward ho!*: expresión londinense, con la que los barqueros del Támesis anuncian el recorrido de la barcaza hacia Westminster (Cfr. Elam, 132; Warren & Wells, 132; Story Donno, 119).

143-62 Hermosos versos pareados con rimas, intraducibles. Ofrecemos su versión original:

OLIVIA [*aside*]

O, what a deal of scorn looks beautiful

In the contempt and anger of his lip.

A murderous guilt shows not itself more soon

Than love that would seem hid. Love's night is noon.

— Cesario, by the roses of the spring,

By maidhood, honour, truth and everything,

I love thee so that maugre all thy pride

Nor wit nor reason can my passion hide.

Do not extort thy reasons from this clause:

Que porque yo te corteje, tú no necesitas hacerlo.

Más bien rebate tus argumentos con otro como este:

El amor buscado es bueno; el que se da sin buscarlo es mejor.

VIOLA

Juro por la inocencia y por mi juventud

155

Que tengo un corazón, un pecho y una verdad;

Y que mujer alguna ha sido, ni jamás ninguna

Será, su amante, excepto yo mismo.

Y así, *adieu*, buena señora; nunca más

La afligiré con las lágrimas de mi amo.

160

OLIVIA

Mas regresa, pues tú tal vez puedas cambiar

Ese corazón que ahora se niega a aceptar su amor.

Salen.

For that I woo, thou therefore hast no cause.

But rather reason thus with reason fetter:

Love sought is good, but given unsought better.

VIOLA

By innocence I swear, and by my youth,

I have one heart, one bosom and one truth,

And that no woman has, nor never none

Shall mistress be of it save I alone.

And so adieu, good madam; never more

Will I my master's tears to you deplore.

OLIVIA

Yet come again; for thou perhaps mayst move

That heart which now abhors to like his love.

159 En francés en el original. "Adiós".

3.2

Entran SIR TOBY, SIR ANDREW y FABIÁN.

SIR ANDREW No, a fe, no me quedaré ni un momento más.

SIR TOBY Tu razón, querido veneno, da tu razón.

FABIÁN Usted debe rendir su razón, sir Andrew.

SIR ANDREW Bueno, he visto a su sobrina hacerle más favores
al criado del conde que los que me ha concedido a
mí. Lo vi en el jardín.

SIR TOBY ¿Te vio ella en ese momento, viejo? Dime
eso.

SIR ANDREW Tan claro como lo veo a usted ahora.

FABIÁN Esa fue una gran prueba de amor de ella hacia
usted.

SIR ANDREW ¡Por la luz! ¿Quiere hacerme pasar por asno?

FABIÁN Probaré su legitimidad, señor, apelando al
juicio y a la razón.

SIR TOBY Y ellos han sido grandes magistrados desde
antes que Noé fuera marinero.

FABIÁN Claro que mostró su favor hacia el joven delante suyo
sólo para exasperarlo, para avivar su coraje de lirón,
para poner fuego en su corazón y azufre en su hígado.
Entonces usted debió haberla abordado y, con algunas
excelentes y recién acuñadas gracias, habría
golpeado al joven hasta dejarlo mudo. Esto era lo que
se esperaba de usted y esto lo que se frustró. Usted permitió
que esta dorada oportunidad la lavara el tiempo y por eso
ahora navega al norte de la opinión de mi señora, donde
colgará como un carámbano en la barba de un holandés, a
/ menos
que redima todo con alguna laudable tentativa, ya sea de
coraje o de sagaz diplomacia.

17-28 Llama la atención que Fabián, un sirviente de la casa de Olivia, ocupe aquí un lenguaje tan elevado, dada su condición social. Puede tratarse de una exageración verbal fruto de esa misma condición, lo que resulta muy cómico. Sin embargo, como hace notar Elam, es posible que sea un joven pasante de leyes, pues se refiere a estas dos veces (Cfr. p. 151). Con todo, Fabián es un personaje enigmático. Ver n. a 5.1.349-62.

19 Ver n. a 1.1.36.

20 Ver n. a 1.3.47.

SIR ANDREW Si va a ser de algún modo, que sea con coraje, pues
odio la diplomacia. Querría tanto ser brownista como político. 30

SIR TOBY Bueno, pues, edifica tus fortunas sobre las bases
del coraje. Desafiame al joven del conde a pelear
contigo. Hiérello en once partes... Mi sobrina tomará
nota de ello. Y convéncete de que no hay alcahuete
en el mundo que triunfe mejor en el elogio del hombre 35
ante la mujer que un relato de coraje.

FABIÁN No hay más camino que este, sir Andrew.

SIR ANDREW ¿Alguno de ustedes podría llevarle a él
mi desafío?

SIR TOBY Ve y escríbelo con mano marcial, sé maldiciente y breve. 40
No importa cuán ocurrente, si eres expresivo y
sustantivo. Insúltalo con la licencia de la tinta. Si lo
tuteas unas tres veces, no estará mal; y ya que
habrá muchas mentiras en tu hoja de papel, aunque la
sábana te alcanzara para cubrir la cama de Ware en Inglaterra, 45
déjala así. Vamos, a ello. Deja que haya suficiente hiel
en tu tinta... como escribes con una pluma de ganso, no
hay problema. ¡A ello!

SIR ANDREW ¿Dónde los encontraré? 49

SIR TOBY Iremos a buscarte a tu cubículo. Ve. *Sale sir Andrew.*

FABIÁN Esto es una marioneta cara para usted, sir Toby.

SIR TOBY Yo he sido caro para él, hijo, unos dos mil
duros o algo así.

FABIÁN Obtendremos de él una carta insólita, ¿pero usted
no la enviará? 55

30 Seguidor del político Robert Browne, quien en 1581 fundó una secta puritana extrema que se llamó después los "Independentistas"; que, entre otras cosas, abogó por la separación entre la Iglesia y el Estado (Cfr. Elam, 30; Warren & Wells 29; Story Donno, 25).
43-45 *and as / many lies as will lie in thy sheet of paper, although the / sheet were big enough*: doble juego de palabras intraducible entre *lie* ('mentir') y *lie* ('yacer'); y, en relación a lo mismo, *sheet* ('hoja de papel') y *sheet* ('sábana').

45 Gigantesca cama de roble con armadura, que media 3,35 m². Fue muy famosa en la época isabelina. Originalmente estuvo en el White Hart Inn del pueblo de Ware en Inglaterra, de ahí su nombre. Todavía se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres (Cfr. Elam, 45; Warren & Wells, 44). Podía albergar a doce personas (Story Donno, 37).

50 *cubículo*: en italiano en el original. Significa "cuarto", "habitación". Hay un posible juego de palabras con el italiano *culo* (Cfr. Elam, 50). Puede ser también el hablato del latín *cubiculum*, de igual significado (Story Donno, 41).

SIR TOBY No confíes más en mí, entonces; y trata por todos los
/ medios
que el muchacho responda. Creo que ni los bueyes ni las cuerdas.
podrán arrastrarlos juntos. Pues en cuanto a Andrew, si se le
abriera y se encontrara en su hígado sangre suficiente como
para atascarle el pie a una pulga, me comería el resto de su
/ anatomía. 60

FABIÁN Y su adversario, el joven, no expresa en su talante
grandes presagios de crueldad.

Entra MARÍA.

SIR TOBY Mira dónde viene el más pequeño de los pollitos.
MARÍA Si quieren estallar de la risa, y reírse hasta que les
den puntadas, síganme. El tonto de Malvolio se ha hecho 65
pagano, un verdadero renegado, pues ningún cristiano que
pretenda ser salvo por creer correctamente podría creer jamás
propuestas tan inverosímiles y grotescas. Está con medias
amarillas.

SIR TOBY ¿Y con ligas cruzadas? 70

MARÍA Muy abominable, cual pedante que tiene una escuela
en la iglesia. Lo he perseguido como su asesina.
Obedece cada punto de la carta que dejé caer
para traicionarlo. Su cara sonríe con más líneas que
las que hay en un nuevo mapa tras la inclusión de las 75
Indias. Usted no ha visto nada como esto. Casi no
puedo resistir arrojarle cosas; sé que mi señora lo
va a golpear. Si lo hace, él sonreirá y lo tomará como
un gran cumplido. 79

SIR TOBY Vamos, llévanos. ¡Llévanos a donde está! *Salen.*

66 *renegado*: en español en el original. Refiere especialmente a la apostasía de un cristiano que se hace musulmán (Cfr. Elam, 66).

76 Probable alusión al entonces nuevo mapa de las Indias Orientales de Edward Wright (1600), que las mostraba más claramente y por primera vez en la historia de la cartografía inglesa incluía el archipiélago de Nueva Zembla, en el ártico de Rusia (Story Donno, 62-63). Evidentemente, las líneas son los paralelos y los meridianos. El profesor Joaquín Zuleta—quien ha trabajado con este mapa debido a sus investigaciones sobre Sarmiento de Gamboa—, nos precisa que lo relevante del mismo es que no incluye el mega continente del sur llamado *Terra Australis Incognita*. Pero, más importante aún, que es el primer mapa que traza de forma muy certera la forma del continente americano. Esta es su principal contribución a la historia de la cartografía.

3.3

Entran SEBASTIÁN y ANTONIO.

SEBASTIÁN

Mi voluntad no habría sido molestarlo;
Pero ya que transformó sus penas en placer,
No le reprocharé más por ello.

ANTONIO

No pude quedarme detrás suyo. Mi deseo,
Más agudo que acero afilado, me espoleó a seguir. 5
Y no sólo por el anhelo de verle —aunque era tan grande
Como para arrastrarme a un periplo más largo—,
Sino por la ansiedad de lo que podría ocurrirle a su viaje;
Desconocedor de estos lugares que, para un extranjero
Sin guías ni amigos, a menudo se presentan 10
Duros e inhóspitos. Así mi espontáneo afecto,
Tanto más dispuesto por estos temibles argumentos,
Se resolvió a seguirle.

SEBASTIÁN

Mi gentil Antonio,
No puedo darle otra respuesta que gracias,
Y gracias, y siempre gracias: así las buenas acciones 15
Se escamotean con una moneda fuera de uso.
Pero si mi riqueza fuera tan sólida como mi conciencia,
Habría encontrado una mejor recompensa. ¿Qué haremos?
¿Deberíamos ir a ver los vestigios de este pueblo?

ANTONIO

Mañana, señor; mejor será ir primero a ver su alojamiento. 20

SEBASTIÁN

No me preocupa y falta mucho para que anochezca.
Se lo ruego, vamos a satisfacer nuestra vista
Con los monumentos y cosas famosas
Que hacen de esta una ciudad de renombre.

ANTONIO

Le ruego que
/ me perdone.

No puedo caminar por estas calles sin peligro. 25
Una vez, en batalla naval contra las galeras del conde,
Realicé cierta acción, de tal envergadura en verdad,
Que si fuese capturado aquí me sería difícil repararla.

SEBASTIÁN

¿Presumo que asesinó a un gran número de los suyos?

ANTONIO

La ofensa no es de una naturaleza tan sangrienta, 30
 Aunque el carácter de la ocasión y la disputa
 Bien pudieron brindarnos razón para derramar sangre.
 En el intertanto logró resolverse a través del pago
 De lo que de ellos tomamos; cuestión que, en aras del comercio,
 Muchos de los nuestros hicieron. Sólo yo me resistí; 35
 Por lo que si fuese aprehendido en este lugar
 Tendría que pagar un alto precio.

SEBASTIÁN Entonces no camine muy a la
 /vista.

ANTONIO

Eso no va conmigo. Tenga, señor, aquí está mi bolsa.
 En los suburbios del sur, en "El elefante",
 Es mejor para alojar. Ordenaré nuestra comida 40
 Mientras usted disfruta del tiempo y alimenta su conocimiento
 Recorriendo el pueblo. Ahí me encontrará.

SEBASTIÁN

¿Por qué debo llevar su bolsa?

ANTONIO

Tal vez su mirada repare en alguna bagatela
 Que ha deseado adquirir; y su dinero, 45
 Creo, no alcanza para gastos vanos, señor.

SEBASTIÁN

Seré el portador de su bolsa y le dejaré por una hora.

ANTONIO

En "El elefante".

SEBASTIÁN Lo recuerdo. *Salen.*

39 Referencia humorística a un área de Londres, en la ribera sur del Támesis, llamada "Liberties", donde abundaban los burdeles y teatros públicos, como el Globo (Cfr. Elam, 39). Existía allí la conocida posada "El elefante", que era en realidad un burdel (Cfr. Elam, 39; Warren & Wells, 39). Por lo mismo, esto debió despertar carcajadas en la audiencia.

3.4

*Entran OLIVIA y MARÍA.*OLIVIA [*aparte*]

He enviado por él; dice que vendrá.
 ¿Cómo debo agasajarlo? ¿Qué le concederé? Pues
 Es más común que la juventud se compre a que se
 / mendigue o preste.

Hablo demasiado alto.

[*a María*] ¿Dónde está Malvolio? Es circunspecto y metódico 5
 Y se ajusta bien como sirviente en estas circunstancias.
 ¿Dónde está Malvolio?

MARÍA Ya viene, señora, pero de un modo muy extraño.
 Seguro que está poseído, señora.

OLIVIA

¿Por qué? ¿Qué es lo que pasa? ¿Acaso delira? 10

MARÍA No, señora, no hace más que sonreír. Su
 señoría haría bien en tener un guardia a su lado si él
 viene, porque seguro que el hombre ha perdido el juicio.

OLIVIA

Anda y llámalo aquí. [*Sale María.*]
 Estoy tan loca como él,
 Si pueden igualarse la locura triste y la alegre. 15

*Entra MALVOLIO [, con medias amarillas y ligas cruzadas,
 con MARÍA].*

Qué tal... ¡Malvolio!

MALVOLIO Dulce señora, ¡jo, jo!

OLIVIA ¿Te sonríes? Te mandé llamar por un asunto serio.

MALVOLIO ¿Serio, señora? Puedo ser serio. Esto me ha provocado
 cierto estancamiento de la sangre, estas ligas cruzadas. Pero, 20
 ¿qué importa? Si agrada a la vista de alguien, es para mí como
 el verdadero soneto: "Complace a una y complace a todas".

OLIVIA ¿Qué? ¿Cómo estás tú, hombre? ¿Qué es lo que
 sucede contigo?

MALVOLIO No hay negro en mi mente pero sí amarillo en mis 25
 piernas. Vino a sus manos y las órdenes deben ser

ejecutadas. Creo que conocemos la dulce letra romana.

OLIVIA ¿Quieres irte a la cama, Malvolio?

MALVOLIO ¿A la cama? Ay, cariño, y vendré a ti...

OLIVIA Que Dios te ampare. ¿Por qué sonríes así y
besas tu mano tan seguido?

MARÍA ¿Cómo está usted, Malvolio?

MALVOLIO ¿Cómo se atreve? Bueno, los ruiñesores le responden
a los grajos.

MARÍA ¿Por qué se presenta usted con esta ridícula desfachatez
ante mi señora?

MALVOLIO "No temas la grandeza"... Estaba bien escrito.

OLIVIA ¿Qué quieres decir con eso, Malvolio?

MALVOLIO "Algunos nacen grandes"...

OLIVIA ¿Eh?

MALVOLIO "Algunos alcanzan grandeza"...

OLIVIA ¿Qué dijiste?

MALVOLIO "Y a algunos les ha caído encima".

OLIVIA ¡Que el cielo te cure!

MALVOLIO "Recuerda quién elogió tus medias
amarillas"...

OLIVIA ¿Tus medias amarillas?

MALVOLIO "Y deseó verte siempre con ligas cruzadas".

OLIVIA ¿Ligas cruzadas?

MALVOLIO "Vamos, tu fortuna está dada si así lo deseas".

OLIVIA ¿Estoy dada?

MALVOLIO "Si no, deja que te siga viendo como un mayordomo".

OLIVIA ¡Ay, esto es pura locura de verano!

Entra un sirviente.

SIRVIENTE Señora, el joven caballero del conde
Orsino ha regresado. Me fue difícil lograr que volviera.
Está a disposición de vuestra señoría.

OLIVIA Voy a verlo. *[Sale el sirviente.]*
Buena María, haz que se atienda a este chico. ¿Dónde está
/ mi

27 La "dulce letra romana" es la caligrafía italiana, diferente a la inglesa de entonces, llamada *Secretary hand* (Cfr. Elam, 27).

primo Toby? Dile a alguno de los míos que tenga especial
/ cuidado

con él; no quisiera que le ocurriese algún daño ni por la
/ mitad de 60
mi dote. *Salen [Olivia y María].* *

MALVOLIO Oh, jo, ¿ya me vas entendiendo? ¡Nadie
peor que sir Toby para atenderme! Esto coincide exactamente
con la carta. Ella lo envía a propósito para que yo me
muestre ante él como un obstinado, pues así lo indica en 65
la carta. "Cambia tu humilde piel", dice, "oponte a
un pariente, sé agrio con la servidumbre. Que en tu lengua
suenen razones de estado; adopta tú mismo la
afectación de la excentricidad", y luego escribe el
modo de hacerlo: con rostro agrio, porte solemne, cauta 70
lengua, a la manera de un caballero de nota, y así... La
he atrapado, pero ha sido gracias a Júpiter. ¡Y Júpiter me hace
agradecido! Y ahora, cuando se fue, "haz que se atienda
a este chico". "Chico", no "Malvolio". ¡No de acuerdo a mi
rango sino "chico"! Bien, todo calza para probar que 75
ni la pizca de un as, ni un as de un as, ni ningún
obstáculo o circunstancia alguna, por increíble o insegura...
/ ¿qué

decir? Nada que pueda ser logrará interponerse entre
yo y la plena proyección de mis esperanzas. Bien; Júpiter, no
/ yo, es
el autor de esto y a él se debe el agradecimiento. 80

Entran [SIR] TOBY, FABIÁN y MARÍA.

SIR TOBY ¿Dónde está, en el nombre de todos los santos? Si
se apiñaran aquí todos los diablos del infierno y la misma
/ Legión
lo poseyera, aun así hablaré con él.

72 Ver n. a 1.5.100.

76 *no dram of a scruple*: son medidas de peso que usaban los boticarios. Figurativamente la frase quiere decir "pequeñas cantidades de algo", en este caso, "ni la pizca de un as" (Cfr. Elam, 76; Warren & Wells, 75-76).

82 Se refiere a la legión infernal. Cfr. *Mc* 5, 9.

FABIÁN Aquí está, aquí está. [*a Malvolio*] ¿Cómo le va, señor? ¿Qué tal está, hombre? 85

MALVOLIO Váyanse, los desprecio. Déjenme disfrutar mi privacidad. Váyanse.

MARÍA Miren cómo el demonio habla dentro de él. ¿No se los dije? Sir Toby, mi señora le ruega que cuide de él. 90

MALVOLIO ¡Ajá! ¿Dijo eso ella?

SIR TOBY Vamos, vamos. Calma, calma, debemos tratar gentilmente con él. Déjenmelo a mí. ¿Cómo está usted, Malvolio? ¿Cómo le va? ¡Y bueno, hombre, desafíe al demonio! Considere que es un enemigo de la humanidad. 95

MALVOLIO ¿Sabe usted lo que dice?

MARÍA Si usted habla mal del demonio, vea cómo se lo toma a pecho. Quiera Dios que no esté embrujado.

FABIÁN Lleven su orina a la curandera.

MARÍA Claro, y habrá que hacerlo mañana por la mañana, si estoy viva. Mi señora no lo perdería por más que yo se lo dijera. 100

MALVOLIO ¿Qué tal, querida?

MARÍA ¡Oh, señor!

SIR TOBY Le ruego que cierre el pico; no es ese el modo. ¿No ve que lo perturba? Déjenmelo a mí. 105

FABIÁN Sólo cabe la dulzura, suave, suave. El demonio es violento y no debe tratársele con violencia.

SIR TOBY ¿Y qué tal, mi buen gallo? ¿Cómo estás, pollito? * 110

MALVOLIO ¡Señor!

SIR TOBY Sí, polluelo, ven conmigo. Ya sabes, hombre, que no va con la gravedad jugar a los cuescos con Satán. ¡Que cuelguen

89 *Lo, how hollow the fiend speaks within him*: juego fonético y de palabras intraducible entre *Lo, how y hollow*.

99 Una adivina, curandera o "bruja buena" que conocía remedios para sanar enfermedades y hechizos ("males de ojo"), que también predecía el futuro (Cfr. Elam, 99; Story Donno, 89).

113 *cherry-pit*: juego de niños que consistía en arrojar cuescos de cerezas en un pequeño agujero (Cfr. Elam, 113). Existe el juego del "gua", que según *DRAE* es "l. m. Hoyo que hacen los muchachos en el suelo para jugar tirando en él bolas pequeñas o canicas". Así traduce, por ejemplo, Valverde. Hemos preferido la expresión "cuescos" por ser más cercana al sentido literal y, pensamos, más graciosa.

a ese sucio carbonero!

MARÍA Llévelo a decir sus oraciones, buen sir Toby, llévelo a rezar. 115

MALVOLIO ¿Mis oraciones, insolente?

MARÍA No, se los aseguro, no querrá oír de devociones.

MALVOLIO Vayan a colgarse, todos. Son unas cosas necias y vanas; yo no soy de su bajo nivel. Ya van a saber más de aquí en adelante. 120

SIR TOBY ¿Es posible? *Sale.*

FABIÁN Si esto se representara hoy en un escenario, lo reprobaría como una fábula inverosímil.

SIR TOBY Su propia alma se ha infectado con la trama, hombre. 125

MARÍA No, persiganlo ahora, no sea que la trama tome aire y se arruine.

FABIÁN Sí, en verdad terminaremos por volverlo loco.

MARÍA La casa estará más tranquila. 130

SIR TOBY Vamos, lo pondremos en un cuarto oscuro y atado. Mi sobrina cree que ya está loco. Nosotros debemos seguir adelante para nuestro placer y por su penitencia hasta que nuestra diversión, exhausta y sin aliento, nos mueva a tener piedad de él; momento en el cual llevaremos la trama a la corte y te proclamaremos fiscal investigadora de locos. 135

Entra SIR ANDREW [con una carta].

Pero vean, pero vean.

FABIÁN Más entretención para una mañana de mayo.

SIR ANDREW Aquí está el desafío, léanlo. Les aseguro que hay vinagre y pimienta en él. 140

FABIÁN ¿Tan picante está?

SIR ANDREW Sí, lo está, se los garantizo. Lea.

SIR TOBY Deme. [*Lee*] *Joven, seas lo que seas, no eres sino un tipo sin merecimientos.*

FABIÁN Bien. Y valiente. 145

123-24 Comentario metateatral, frecuente en las obras de Shakespeare.

138 Alude a las tradicionales festividades de mayo en Inglaterra, no coincidentes con el 6 de enero, tiempo dramático de NR (Warren & Wells, 137).

- SIR TOBY [Lee] *Que tu mente no se sorprenda ni se admire de por qué te llamo así, pues no te daré ninguna razón de ello.*
- FABIÁN Una buena nota, que le evita quedar al margen de la ley.
- SIR TOBY [Lee] *Has venido a lady Olivia y ante mis ojos te ha tratado amablemente. Pero eres un embustero; no es ese el asunto por el cual te desafío.* 150
- FABIÁN Muy conciso, y de una sensatez excepcionalmente [aparte] ... insensata.
- SIR TOBY [Lee] *Estaré al acecho mientras vas a casa, donde si acaso se te presenta la ocasión de matarme...* 155
- FABIÁN Bien.
- SIR TOBY [Lee] *Me matarás como a un bribón y a un villano.*
- FABIÁN Todavía sigue sin quedar al margen de la ley... bien. 160
- SIR TOBY [Lee] *Adiós y que Dios tenga piedad de una de nuestras almas. Puede que la tenga de la mía, pero mi esperanza es mejor, así es que ten cuidado. Tu amigo, si así lo tratas, y tu jurado enemigo,*
- Andrew Aguecheek.* 165
- Si esta carta no lo mueve, sus piernas tampoco. Se la entregaré.
- MARÍA Tendrá una buena ocasión para ello. Él está ahora tratando algunos asuntos con mi señora y muy pronto se irá. 170
- SIR TOBY Ve, sir Andrew. Ténmele puesto el ojo en el rincón del jardín como un alguacil. Tan pronto como lo divises desenvaina y, al hacerlo, jura horriblemente; pues suele ocurrir que un juramento terrible, proferido en tono insolente y mordaz, da a la hombría más crédito que cualquier otra hazaña que se realice para ganarla. ¡Anda! 175
- SIR ANDREW Sí, no necesito a nadie para jurar. *Sale.*

154-55 *Very brief, and to exceeding good sense [aside] / -less*: juego de sentidos opuestos, intermediando el aparte, imposible de traducir. Hemos ofrecido una versión que, nos parece, es sensatamente graciosa.

172 *bumbailly*: alguacil. Esta es la única vez que Shakespeare usa esta palabra (Cfr. Story Donno, 149).

- SIR TOBY No voy a despachar esta carta, pues el comportamiento de este joven caballero demuestra que es inteligente y bien criado. Sus afanes entre su amo y mi sobrina así lo confirman. Esta carta, tan excelentemente absurda, no lo atemorizará en nada. Se dará cuenta que la envía un zopenco. Pero, señor, le enviaré su desafío por vía oral atribuyendo a Aguecheek tal notable reporte de valor, que dejará al caballero -pues sé que su juventud se lo creará de inmediato- la más aterradora noción de su ira, destreza, furia e impetuosidad. Esto asustará tanto a ambos que se van a matar el uno al otro con la mirada, como los basiliscos. 180 185 190

Entra OLIVIA con VIOLA [como Cesario].

- FABIÁN Aquí viene con su sobrina. Hágase a un lado hasta que se vaya y abórdelo inmediatamente.
- SIR TOBY Mientras tanto pensaré en algún impactante mensaje para el desafío. 195
- [Salen sir Toby, Fabián y María.]*
- OLIVIA
- He revelado demasiado a un corazón de piedra
Y he puesto mi honor muy temerariamente en él.
Hay algo en mí que reprocha mi error;
Pero este es un vicio tan obstinado
Que ignora mis esfuerzos por corregirlo. 200
- VIOLA
- Con el mismo talante con que lleva su pasión
Persiste aún la desdicha de mi amo.
- OLIVIA
- Tenga, lleve esta joya por mí: es mi retrato.
No la rechace; no tiene lengua para ofenderle;
Y le imploro que regrese mañana. 205
- ¿Qué podría usted pedirme que yo rehusara;
Que, salvado el honor, ante la sola solicitud le diera?

191 *cockatrices*: tipo de basilisco. DRAE: "(Del lat. *basiliscus*, y este del gr. βασιλίσκος 'reyezuelo'). 1. m. Animal fabuloso, al cual se atribuía la propiedad de matar con la vista".

VIOLA

Nada sino esto: su amor sincero por mi amo.

OLIVIA

Con mi honor, ¿cómo puedo darle a él aquello
Que ya le he dado a usted?

VIOLA Yo la libero.

210

OLIVIA

* Bien, ven mañana otra vez. Que te vaya bien.
Un demonio como tú llevaría mi alma al infierno.

[Sale.]

Entran [SIR] TOBY y FABIÁN.

SIR TOBY Caballero, que Dios te guarde.

VIOLA Y a usted, señor.

SIR TOBY Cualquier defensa que tengas, úsala. De qué
naturaleza son los males que tú le has hecho a él, lo
ignoro; pero tu rival, lleno de desprecio, sanguinario como
el cazador, te espera al fondo del jardín. Desenvaina tu
estoque, alístate con presteza, pues tu contrincante es
rápido, hábil y mortífero.

215

220

VIOLA Comete un error, señor. Estoy seguro de que nadie tiene
querella conmigo. Mi recuerdo está libre y limpio de cualquier
imagen de ofensa infligida a hombre alguno.

SIR TOBY Le aseguro que se enterará de lo contrario. Así,
si tiene usted en alguna estima su vida, póngase en
guardia, pues su oponente tiene aquello con que juventud,
fuerza, destreza y cólera pueden adornar al hombre.

*

225

VIOLA Le ruego, señor, ¿quién es él?

SIR TOBY Un caballero, armado con un estoque nuevo
en las alfombras de la corte, pero un diablo en
la riña personal. A tres almas y cuerpos divorció ya
y su furia ahora es tan implacable que
su recompensa no será otra que las angustias de la muerte

230

211-12 rima intraducible entre *well* (bien) y *hell* (infierno).

230 y ss. Advertimos que aparece aquí la palabra *knight* (caballero), y lo volverá a hacer otras seis más en este acto. También se usa *gentleman* (ocho veces), que hemos traducido del mismo modo.

y la sepultura. "Matar o morir" es su lema: darla o tomarla.

VIOLA Regresaré de nuevo a la casa y solicitaré algún
escolta de la señora. No soy un luchador. He oído de
cierto tipo de hombres que busca pelea a propósito
con otros para probar su valor. Al parecer este es
de esa calaña.

235

SIR TOBY No, señor. Su indignación proviene de una
ofensa probada, por lo que vaya allí y dele una
satisfacción. No regrese a la casa a menos que
entable conmigo aquello que con una seguridad similar
entablaría con él. Así es que adelante. O descubre la
rigidez de su espada desnuda –pues peleará, eso es seguro–
o renuncia a llevar fierro sobre usted.

240

245

VIOLA Esto es tan descortés como inusual. Le imploro me haga
el gentil favor de inquirir de ese caballero en qué le he
ofendido. Debe tratarse de alguna negligencia mía
y no de un acto voluntario.

250

SIR TOBY Así lo haré. Signior Fabián, quédese junto a este
caballero hasta que yo regrese.

Sale.

VIOLA Le ruego, señor, ¿sabe usted algo de este asunto?

FABIÁN Sé que el caballero está furioso con usted hasta
mortal pendencia, pero de las circunstancias no sé nada
más.

255

VIOLA Se lo ruego, ¿qué tipo de hombre es él?

FABIÁN Nada de aquella maravillosa promesa de leerlo
por su figura como lo que usted encontrará al probar
su valor. En verdad, señor, es el más diestro, sanguinario y
fatal contrincante que hubiera encontrado jamás en parte
alguna de Iliria. Si quiere acercarse a él, procuraré que
hagan paces... si puedo.

260

VIOLA Le quedará muy agradecido por eso. Soy de aquellos que
prefieren ir con Don Cura que con Don Caballero. No me
importa quién conoce verdaderamente mi temperamento.

265

Salen.

Entran [SIR] TOBY y [SIR] ANDREW.

234 *Hob-nob*: abreviación de *have or have not*, pero que la glosa de sir Toby sugiere algo más serio: como hemos traducido, "matar o morir" (Cfr. Elam, 234).

246 Renuncie a llevar una espada.

252 En italiano en el original.

- SIR TOBY Y bien, hombre, es un auténtico demonio. Jamás vi tal virago. Tuve un encontrón con él, estoque, vaina y todo eso, y me dio una punzada con tan mortal movimiento que era inevitable; y al devolver, pagaba de tal manera que tus pies golpeaban el suelo que pisaban. Dicen que ha sido maestro de esgrima del sha de Persia. 270
- SIR ANDREW ¡Maldita sea, no voy a meterme con él!
- SIR TOBY Sí, pero ahora él no se quedará tranquilo. Fabián difícilmente podrá retenerlo más tiempo. 275
- SIR ANDREW ¡Por la peste! Si hubiera considerado que era tan valiente y diestro en la esgrima, habría preferido * maldecirlo antes que desafiario. Trata de que él diluya la cosa y le daré mi caballo, Capuleto gris.
- SIR TOBY Yo haré la oferta. Párese aquí, haga un buen papel. Esto acabará sin la perdición de las almas. [aparte] Ea, montaré su caballo tan bien como * a usted. 280

Entran FABIÁN y VIOLA [como Cesario].

- [aparte a Fabián] Tengo su caballo para resolver la disputa. Lo he persuadido de que el joven es un demonio. 285
- FABIÁN [aparte a sir Toby] Quien es de la misma terrible idea que él. Jadea y está pálido como si tuviera un oso en los talones.
- SIR TOBY [aparte a Viola] No hay remedio, señor, él luchará en honor a su promesa. Vaya, habría sido mejor que él reconsiderase su querella, mas ahora estima que no vale la pena hablar de ello. Así que desenvaine para honrar su voto. Él afirma que no le herirá. 290

268 *virago*: virago. DRAE: "(Del lat. *virāgo*, -inis). 1. f. Mujer varonil".

272 Ver n. a 2.5.175.

279 *grey Capulet*: nombre del corcel de sir Andrew. *Capul* o *caple* era un término dialectal y del inglés medio para decir "caballo", por lo que el de sir Andrew sería un "caballito". Además, los isabelinos solían poner nombres a sus caballos, con alguna palabra que los caracterizara, especialmente el color de su pelaje (Cfr. Elam, 279; Story Donno, 242-43).

- VIOLA [aparte] ¡Que Dios me ampare! Tan sólo una cosita me haría revelarles cuánto carezco de lo masculino. 295
- FABIÁN [aparte a sir Andrew] Dele espacio si lo ve furioso.
- SIR TOBY [aparte a sir Andrew] Venga, sir Andrew, no hay remedio. El caballero, por su palabra de honor, se batirá con usted; las leyes del duelo le impiden evitarlo. Pero me ha prometido, ya que es un caballero y un soldado, que no le hará daño. Vamos, a ello. 300
- SIR ANDREW [aparte] ¡Quiera Dios que cumpla su promesa!

Entra ANTONIO.

- VIOLA [a sir Andrew] Le aseguro que esto va contra mi voluntad. [Sir Andrew y Viola desenvainan.] 305
- ANTONIO [Desenvaina.]
- [a sir Andrew] Guarde su espada. Si este joven caballero Ha cometido alguna ofensa, yo cargo con su falta. Si usted lo ofende, yo lo desafío en su nombre.
- SIR TOBY ¿Usted, señor? ¿Qué? ¿Quién es usted? 310
- ANTONIO
- Señor, alguien capaz de acometer por su amor más De lo que usted le ha oído alardear que haría.
- SIR TOBY [Desenvaina.] Bien, si se encarga de asuntos ajenos, suyo soy.

Entran oficiales.

- FABIÁN Oh, buen sir Toby, deténgase. Aquí vienen los oficiales. 315
- SIR TOBY [a Antonio] Estaré con usted en un momento.
- VIOLA [a sir Andrew] Le ruego, señor, guarde su espada, por favor.
- SIR ANDREW Vaya, lo haré, señor. Y por eso le prometí ser tan dócil como mi palabra. Lo llevará con facilidad; responde bien a las riendas. 320
- 1 OFICIAL [Indicando a Antonio] Este es el hombre; haz tu trabajo.
- 2 OFICIAL
- Antonio, te arresto en nombre

al abandonar acá a su amigo necesitado y al negarlo;
 y, respecto a su cobardía, pregúntenle a Fabián. 385
 FABIÁN ¡Un cobarde, un muy devoto cobarde! ¡Religiosamente!
 SIR ANDREW ¡Por Dios, iré tras él y lo golpearé!
 SIR TOBY Hazlo, abofetéalo con fuerza, pero jamás desenvaines tu
 espada. 389
 SIR ANDREW Y si no lo hago... [Sale.]
 FABIÁN Vamos, veamos lo que ocurre.
 SIR TOBY Me atrevo a apostar cualquier suma a que no pasará nada.

Salen.

387 *Slid: By God's eyelid*, literalmente, "Por el párpado de Dios". De nuevo, un juramento de carácter suave en boca de sir Andrew (Cfr. Elam, 387).

4.1

Entran SEBASTIÁN y FESTE.

FESTE ¿Quiere hacerme creer que no fui enviado a
 buscarle?
 SEBASTIÁN Vamos, vamos, no eres más que un tonto.
 Que me libren de ti.
 FESTE ¡Bien insistido, en verdad! No, no le conozco ni 5
 fui enviado a usted por mi señora para rogarle hablar
 con ella; ni su nombre es amo Cesario ni tampoco
 esto es mi nariz. Nada de lo que es, es.
 SEBASTIÁN
 Por favor, vete a orear tu tontería a otro sitio,
 Tú no me conoces. 10
 FESTE ¡Orear mi tontería! Este ha oído esa palabra de algún
 gran hombre y ahora se la aplica a un bufón. ¡Orear mi tontería!
 Me temo que el mundo se dará cuenta de que este gran patán
 * es un marica. Te ruego que desates tu rareza y me digas
 qué debo orearle a mi señora. ¿Debo acaso orearle que 15
 vienes en camino?
 SEBASTIÁN
 Te lo ruego, payaso tonto, aléjate de mí.
 Hay dinero para ti. Si te demoras más
 Te daré una paga peor.
 FESTE A fe mía que tienes la mano abierta. Estos sabios 20
 hombres que dan dinero a los bufones se ganan una buena
 reputación al precio de pagar durante catorce años.

Entran [SIR] ANDREW, [SIR] TOBY y FABIÁN.

SIR ANDREW [*a Sebastián*] Ahora, señor, lo encuentro
 de nuevo. [*Lo golpea.*] Esto es para usted.
 SEBASTIÁN
 ¡Qué! [*golpeando a sir Andrew*], esto es para ti, 25
 Y aquí y allí. ¿Está loca toda la gente?
 SIR TOBY [*Sujeta a Sebastián.*] Alto, señor, o arrojaré
 su daga sobre el techo.

27-28 *I'll throw / your dagger o'er the house*. La expresión "sobre el techo" sugiere una estructura techada en el escenario. De todos modos, como es una de las muchas referencias a la casa de Olivia, no implica, necesariamente, la presencia física de dicha estructura (Cfr. Elam, 28).

- FESTE Iré de inmediato a contarle esto a mi señora. No querría
estar en alguno de sus zapatos ni por dos peniques. 29 [Sale.]
- SIR TOBY ¡Vamos, señor, alto!
- SIR ANDREW No, déjenlo solo, voy a tratar con él de
otra manera. Interpondré un pleito por lesiones en contra
suya si es que hay alguna ley en Iliria. Aunque yo lo golpeé
primero, eso, sin embargo, da lo mismo. 35
- SEBASTIÁN [a sir Toby]
Saca tu mano.
- SIR TOBY Vamos, señor, no le dejaré ir. Venga, mi joven
soldado, guarde su fierro. Usted ya está bien curtido.
Vamos.
- SEBASTIÁN
Me liberaré de ti. [Se libera.]
¿Qué harás ahora? 40
Si quieres seguir provocándome, desenvaina tu espada.
[Desenvaina.]
- SIR TOBY ¿Qué, qué? Que así sea, entonces; tendré una onza
o dos de esta impúdica sangre suya. [Desenvaina.]

Entra OLIVIA.

- OLIVIA
¡Alto, Toby! Por tu vida te ordeno que pares.
- SIR TOBY Señora. 45
- OLIVIA
¿Siempre será así? Miserable desgraciado,
Hecho para las montañas y las cuevas salvajes,
Donde jamás se predicaron modales. ¡Fuera de mi vista!
[a Sebastián] No te ofendas, Cesario.
[a sir Toby] ¡Vete, rufián!
- [Salen sir Toby, sir Andrew y Fabián.]
Te ruego, gentil amigo, 50

- 38 *put up your iron*: literalmente, "guarde su fierro", metonimia de "guarde su espada".
- 38 *You are well fleshed*: expresión difícil de traducir. Los editores de NR dan diversas soluciones. Para Elam sería estar bien dotado de carne, lo que resulta una ironía por parte de sir Toby (38). Para Warren & Wells la expresión deriva de la práctica de recompensar a las aves y perros de caza con una porción de la presa (38). Story Donno se inclina por "ávido de combate", pensando también en animales de caza (33).
- 50 *Rudesby*: rufián. Shakespeare utiliza esta palabra sólo dos veces: aquí y en *La fierecilla domada* (3.2.10): *A mad-brain rudesby full of spleen* (Cfr. Elam, 50).

- Que tu justa sabiduría y no tu pasión triunfe
Sobre esta agresión bárbara y sin ley en
Contra de tu tranquilidad. Ven conmigo a mi casa
Y escucha allí qué cantidad de vanas ofensas
Ha mal urdido este bribón, en virtud de las cuales 55
Esto te causará risa. No tienes más opción que ir.
No te niegues. Que el diablo se lleve su alma por mí,
Ha espantado al pobre corazón mío que está en ti.
- SEBASTIÁN
¿Qué sentido hay en esto? ¿Qué trae el río?
O yo estoy loco o esto es un sueño. 60
Que mi deseo empape aún mis sentidos en el Leteo:
Si esto es soñar, entonces déjenme dormir.
- OLIVIA
Bueno, vamos, te lo ruego; si fueras gobernado por mí...
- SEBASTIÁN
Señora, lo seré.
- OLIVIA Sólo dílo y que así sea. Salen.

- 58 *He started one poor heart of mine in thee*. Hemos traducido más literalmente este verso como "Ha espantado al pobre corazón mío que está en ti". Pero, el sentido más profundo, y en relación a 1.1.16-22, el doble juego entre *hart* ('ciervo, venado') y *heart* ('corazón'), podría ser este: "Ha espantado una pobre cierva mía [de mi propiedad] que está en ti [en tu corazón / en tu propiedad]", lo que líricamente es de una gran belleza.
- 61 Leteo. Para Hesíodo era la personificación del olvido, hijo de Eris. En la literatura griega posterior, es un lugar de olvido en el inframundo. Para los poetas latinos se trata de uno de los cinco ríos del reino de los muertos (Cfr. Howatson, p. 338).

4.2 Entran MARÍA [, llevando una toga y una barba falsa,]
y FESTE.

MARÍA Vamos, te lo ruego, ponte esta toga y esta barba;
hazle creer que eres sir Topas, el cura párroco. Hazlo
rápido. Yo llamaré a sir Toby mientras tanto. [Sale.]
FESTE Bueno, me la pondré y me ocultaré en ella;
ojalá fuera el primero que engañó con una toga 5
de estas. No soy lo bastante alto para desempeñar bien el
oficio ni tan delgado para parecer un buen estudiante, pero
ser llamado un hombre honesto y un buen dueño de casa suena
tan bien como decir un hombre cuidadoso y un gran erudito.

Entran [SIR] TOBY [y MARÍA].

Entran los competidores. 10

SIR TOBY Que Júpiter te bendiga, señor párroco.
FESTE [como sir Topas] Bonos días, sir Toby. Pues como el viejo
ermitaño de Praga, que nunca vio la tinta ni la pluma, muy
sabiamente le dijo a la sobrina del rey Gorboduc: "Lo que es,

- 2 Para la literatura y el teatro, sir Topas es el nombre de un caballero que protagoniza *The Tale of Sir Thopas* en *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer (VII, 6), escrito en verso. También aparece un sir Thopas en el *Endimion* de Lyly. En ambos casos el personaje tiene un cierto falso papel. Puede contener un juego de palabras con *top-ass*: un bufón hará de Malvolio otro bufón (Cfr. Elam, p. 159, n. 14). Además, se creía que el topacio poseía virtudes curativas contra la demencia (Cfr. Elam, p. 159, n. 14; Warren & Wells, 2).
- 5 Crítica a la hipocresía y corrupción de algunos clérigos, tópico frecuente en la sátira de la época. Aludiría además a la obligación legal de llevar un sobrepelliz blanco encima de la toga negra, considerado "hipócrito" en los puritanos (Cfr. Elam 5-6; Warren & Wells, 5-6).
- 11 Como Feste no es en verdad ni cura ni párroco, resulta cómico que sir Toby cite a una deidad pagana para pedir su bendición (Cfr. Elam, 11). En todo caso, en la época se solía usar como sinónimo de Dios (Cfr. Warren & Wells, 12).
- 12 *Bonos días*: buenos días. Latín-corrupto. La expresión correcta es *Bonus dies*.
- 13 Autoridad inventada por Feste (Cfr. Warren & Wells, 13).
- 14 *Gordobuc*. Obra de Thomas Sackville, conde de Dorset, sobre un legendario rey británico. Se considera el primer drama "moderno" compuesto en Inglaterra. Habría sido representado ante la reina Isabel I en 1561. También titulado *Ferrex and Porrex*, fue el primer drama en verso blanco; destacó por su tema político y por su estilo, superando el modelo clásico de Séneca producido hasta entonces.

es", así yo, siendo el señor párroco soy el señor párroco, pues 15
¿qué es "que" sino "que" y "es" sino "es"?

SIR TOBY A él, sir Topas.

FESTE ¡Bueno, vamos, digo! ¡Silencio en esta prisión!

SIR TOBY El bellaco actúa bien... Un buen bellaco.

MALVOLIO (dentro) ¿Quién llama por ahí? 20

FESTE Sir Topas el cura, que viene a visitar a Malvolio
el lunático.

MALVOLIO Sir Topas, sir Topas, buen sir Topas, vaya donde
mi señora.

FESTE ¡Sal, demonio hiperbólico, que atormentas a este hombre! 25
¿No hablas de nada más que de señoras?

SIR TOBY Bien dicho, señor párroco.

MALVOLIO Sir Topas, nunca hubo un hombre tan agraviado.
Buen sir Topas, no piense que estoy loco. Ellos me han puesto
aquí en esta espantosa oscuridad. 30

FESTE ¡Quita allá tú, Satán mentiroso! Te llamaré en los más
modestos términos, pues soy uno de aquellos gentiles que
trataría al mismo diablo con cortesía. ¿Dijiste que la
habitación es oscura?

MALVOLIO Como el infierno, sir Topas. 35

FESTE ¿Por qué? Tiene ventanas voladizas transparentes como
barricadas y las claraboyas que miran hacia el lado sur-
norte se ven tan lustrosas como el ébano, ¿y aun así te quejas
de obstrucción?

MALVOLIO No estoy loco, sir Topas. Le digo que esta 40
habitación es oscura.

FESTE Te equivocas, demente. Yo digo que no es oscuridad
sino ignorancia, en la que estás más confundido que los
egipcios en su niebla.

MALVOLIO Esta habitación es tan oscura como la ignorancia,
/ aunque 45
la ignorancia fuera tan oscura como el infierno; y digo que
/ nunca
se abusó tanto de un hombre. No estoy más loco que usted.
Haga la prueba de ello con cualquier pregunta consistente.

44 Cfr. Ex 10, 21.

- FESTE ¿Cuál es la opinión de Pitágoras con respecto a las aves silvestres? 50
- MALVOLIO Que el alma de nuestra abuela podría habitar en un pájaro.
- FESTE ¿Y qué piensas tú de su opinión?
- MALVOLIO Pienso noblemente del alma, así es que rechazo su opinión. 55
- FESTE Que te vaya bien. Sigue todavía en la oscuridad. Tendrás que aceptar la opinión de Pitágoras antes de que yo crea que estás en tu juicio. Y no vayas a matar una perdiz, no sea que prives a tu abuela de su alma. Que te vaya bien.
- MALVOLIO ¡Sir Topas, sir Topas! 60
- SIR TOBY Mi más insuperable sir Topas.
- FESTE Por cierto, estoy para todas las aguas.
- MARÍA Podrías haber hecho esto sin tu barba ni tu toga. Él no puede verte.
- SIR TOBY [*a Feste*] Háblale con tu propia voz y vuelve a contarme cómo lo encuentras. Quisiera que termináramos con esta bellaquería. Si pudiera ser liberado sin riesgos, ojalá así fuera; pues he llegado a provocarle tal disgusto a mi sobrina, que no puedo continuar con esta broma impune hasta el final. Ven después a mi cuarto. 70
- Sale [con María].*
- FESTE [*Como él mismo; canta.*]
Ey Robin, dulce Robin,
Dime cómo está tu dama.
- MALVOLIO ¡Bufón!
- FESTE [*Canta.*]
Mi dama no es gentil, por Dios.
- MALVOLIO ¡Bufón! 75
- 49 Pitágoras. Filósofo presocrático griego (siglo VI a.C.), místico y matemático, cuyas ideas influyeron bastante en Platón (un contundente resumen de su vida, obra e influencias en Howatson, pp. 486-487).
- 58 Ver n. a 2.5.81.
- 71-78 El texto no interrumpido de la canción es el siguiente:
Hey Robin, jolly Robin,
Tell me how thy lady does.
My lady is unkind, pardie.
Alas, why is she so?
She loves another...

- FESTE [*Canta.*]
Ay, ¿y por qué está así?
- MALVOLIO ¡Bufón, digo!
- FESTE [*Canta.*]
Porque ama a otro...
¿Eh? ¿Quién llama?
- MALVOLIO Buen bufón, si quieres hacerte eterno acreedor de mi mano, tráeme una vela, pluma, tinta y papel. Como soy un caballero, viviré para estarte agradecido por ello. 80
- FESTE ¿Amo Malvolio?
- MALVOLIO Sí, buen bufón. 85
- FESTE Ay, señor, ¿cómo llegó a perder sus cinco sentidos?
- MALVOLIO Bufón, nunca nadie había sido tan desgraciadamente maltratado. Pero estoy tan en mis cabales como tú, bufón.
- FESTE ¿Tanto así? Entonces sin duda está loco, si no está más en sus cabales de lo que está un bufón. 90
- MALVOLIO Me han puesto aquí como una cosa, en plena oscuridad, me han enviado unos curas asnos y han hecho todo lo que han podido para hacerme perder los sentidos.
- FESTE Tenga en cuenta lo que dice pues el ministro está aquí. [*como sir Topas*] Malvolio, Malvolio, que los cielos restauren tus sentidos. Haz el esfuerzo de dormir y abandona ese vano bla-bla. 95
- MALVOLIO ¡Sir Topas!
- FESTE [*como sir Topas*] No mantengas conversaciones con él, hijo mío. [*como él mismo*] ¿Quién? ¿Yo, señor? ¿Yo no, señor! Adiós, buen sir Topas. [*como sir Topas*] Por la Virgen, amén. 100
- / [como él mismo]*
- Lo haré, señor, lo haré.
- MALVOLIO ¡Bufón, bufón, bufón, digo!
- FESTE Vamos, señor, paciencia. ¿Qué dice, señor? Me reprenden por hablar con usted. 105
- MALVOLIO Buen bufón, ayúdame con algo de luz y un poco de papel. Te digo que estoy tan en mis cabales como cualquiera en Iliria.
- FESTE Ojalá estuviera así, señor.
- MALVOLIO Te juro que lo estoy. Buen bufón, algo de tinta, papel y luz, y luego entrega lo que voy a escribir a mi 110

señora. Esto te beneficiará más que cualquier otra carta que hayas portado.

FESTE Le ayudaré con ello. Pero dígame la verdad: ¿realmente no está usted loco o no hace más que fingirlo?

MALVOLIO Créeme, no lo estoy. Te digo la verdad.

FESTE No, nunca le creeré a un loco hasta que vea sus sesos. Le traeré luz y papel y tinta.

MALVOLIO Bufón, te recompensaré por esto con largueza. Te ruego que vayas.

FESTE [*Canta.*]

Me voy, señor, y pronto, señor,

Estaré con usted otra vez,

En un tris, como el viejo Vicio,

Vendré en su auxilio,

Quien con daga de palo, en su rabia y en su ira,

Grita "¡Ajá!" al demonio,

Como un chico loco, "Corta tus uñas, papá.

Adiós, señor demonio".

Sale.

121- 128

I am gone, sir, and anon, sir,

I'll be with you again,

In a trice, like to the old Vice,

Your need to sustain,

Who with dagger of lath, in his rage and his wrath,

Cries 'Aha!' to the devil,

Like a mad lad, 'Pare thy nails, dad.

Adieu, goodman devil'.

123-125 *the old Vice*: representación cómica típica del mal en los autos sacramentales (*Morality Plays*) medievales ingleses. Fue, en cierta manera, el precursor del bufón o payaso isabelino. Usaba una daga de palo (Cfr. Elam, 123; Story Donno, 106).

4.3

Entra SEBASTIÁN

SEBASTIÁN

Este es el aire, ese el glorioso sol;

Esta perla que ella me dio, la puedo ver y sentir,

Y aunque es el asombro lo que me envuelve así,

Todavía no es locura. ¿Pero dónde está Antonio?

No lo pude encontrar en "El elefante";

Y sin embargo estuvo allí, pues allí supe esta noticia:

Que recorrió toda la ciudad buscándome.

Su consejo me prestará ahora precioso servicio,

Pues aunque mi alma lucha denodada con mis sentidos

-Ya que aquí debe haber error mas no locura-,

Este accidente y la sobreabundancia de fortuna

Supera de tal manera todo precedente y todo discurso,

Que estoy listo para dudar de mis ojos

Y enfrentar a mi razón que me persuade de

Crear en ninguna otra cosa más que estoy loco,

O que es la señora quien está loca. Mas si así fuese,

Ella no podría gobernar su casa, mandar a los suyos,

Tomar y dejar negocios y además ejecutarlos

Con tal delicadeza, discreción y constancia

Como veo que lo hace. Hay algo en ello

Que es engañoso...

Entran OLIVIA y un sacerdote.

Pero aquí viene la señora.

OLIVIA

No me censure esta prisa. Si su intención es recta,

Venga ahora conmigo y con este santo varón

A la capilla cercana. Allí, ante él,

Y bajo ese techo consagrado,

Deme la solemne promesa de su total fidelidad,

Para que así mi alma tan recelosa y dubitativa

Pueda vivir en paz. Él mantendrá esto oculto

5 Ver n. a 3.3.39.

Hasta que usted decida hacerlo público;
Entonces tendremos nuestra celebración
A la altura de mi rango. ¿Está de acuerdo?

30

SEBASTIÁN

Seguiré a este buen hombre e iré con usted,
Y, habiendo jurado la verdad, siempre seré fiel.

OLIVIA

Entonces guíenos, buen padre, y que los cielos brillen
Tanto que se muestren favorables a esta acción mía.

34

Salen.

31 Como buena mujer, Olivia tiene todo dispuesto.

32-35 En el original, los últimos cuatro versos van en pareados rimados intraducibles. Los ofrecemos al lector para que aprecie su belleza fónica: "I'll follow this good man and go with you, / And, having sworn truth, ever will be true. // Then lead the way, good father, and heavens so shine / That they may fairly note this act of mine".

5.1. *Entran FESTE [, con una carta,] y FABIÁN.*

FABIÁN Por el aprecio que me tienes, déjame ver su carta.

FESTE Buen amo Fabián, concédame otra petición.

FABIÁN Lo que sea.

FESTE No quiera ver esta carta.

FABIÁN Eso es como regalar un perro y, en recompensa, pedir 5
el perro de vuelta.

Entran ORSINO, VIOLA [como Cesario], CURIO y caballeros.

ORSINO

Amigos, ¿pertenecen ustedes a lady Olivia?

FESTE Sí, señor, somos algunos de sus arneses.

ORSINO

* A ti te conozco bien. ¿Cómo has estado, mi buen compañero?

FESTE En verdad, señor, lo mejor para mis enemigos y lo peor 10
/ para

mis amigos.

ORSINO

Justo al revés: lo mejor para tus amigos.

FESTE No, señor, lo peor.

ORSINO

¿Cómo así?

FESTE Vamos, señor: mientras me alaban hacen de mí un asno. 15

Mis enemigos me dicen a la cara que soy un asno, luego por
mis enemigos, señor, gano en conocimiento propio y por

/ mis

amigos soy engañado. Así, siendo las conclusiones como los

/ besos,

si sus cuatro negaciones hacen dos afirmaciones, bueno,
entonces, lo peor para mis amigos y lo mejor para mis 20
enemigos.

ORSINO Vaya, esto es excelente.

FESTE A fe mía, no, señor; aunque a usted le agradecería ser uno
de mis amigos.

ORSINO

Tú no serás lo peor para mí: aquí tienes oro. 25
[*Le da una moneda.*]

- FESTE A menos que eso fuera un doblez, señor, querría que lo doblara.
- ORSINO Oh, me da usted un mal consejo. *
- FESTE Por esta vez meta su gracia en el bolsillo, señor, y deje que su carne y su sangre le obedezcan. 30
- ORSINO Bueno, seré tan pecador en eso como para doblar. Aquí hay otra. [*Le da una moneda.*]
- FESTE *Primo, secundo, tertio* es un buen juego y el viejo refrán dice: "El tercero paga todo". El triple, señor, un gran compás de danza, como las campanas de San Benito, señor, pueden ponerlo en alerta... uno, dos, tres. 35
- ORSINO No me birlará más dinero en esta tirada de los dados. Si le hace saber a su señora que estoy aquí para hablar con ella, y usted mismo la trae, eso quizá podría despertar un poco más mi generosidad. 40
- FESTE Bueno, señor, dulces sueños a su generosidad hasta que vuelva. Voy, señor, pero no querría que pensara que mi deseo de tener es por el pecado de codicia. Mas como dice, señor, que su generosidad tome una siesta, que yo la / despierto 44
- enseguida. *Sale.*

Entran ANTONIO y oficiales.

VIOLA

Señor, aquí viene el hombre que me rescató.

- 26 Con *double-dealing* Feste construye un malapropismo intencional para jugar con el sentido de "doblar" (la propina) y doblez ('astucia o malicia en la manera de obrar').
- 29 Feste juega con la expresión *your grace* ('su gracia'), refiriendo al mismo tiempo a Orsino y a su generosidad.
- 33 En latín en el original, significando "primero, segundo y tercero". Probablemente hay una alusión a un juego de niños llamado "Primus secundus" mencionado en *Discovery of Witchcraft* (1584), de Reginald Scot (Cfr. Warren & Wells, 32). También aludiría a un complejo ajedrez matemático, supuestamente inventado por Pitágoras, y llamado "El juego de los filósofos" o "Tabla" (Cfr. Elam, 33).
- 34-35 *The triplex, sir, is / a good tripping measure*: juego de palabras intraducible entre *triplex* (triple) y *tripping* (baile). Durante toda su respuesta, Feste juega con la idea de "tres" para que Orsino le dé una tercera moneda.
- 35 San Benito de Nursia (480-547), fundador de la orden monástica que posteriormente se llamó de San Benito o Benedictinos, para la que redactó su famosa "Regla". Es considerado el padre del monacato occidental.

ORSINO

Recuerdo bien ese rostro suyo,
Aunque la última vez que lo vi estaba sucio,
Tan negro como Vulcano en el humo de la guerra.
Era el capitán de un barquichuelo 50
De superficial calado y tamaño despreciable,
Con el que acometió tal funesto combate
Contra la más noble nave de nuestra flota,
Que hasta la misma envidia y las lenguas de los vencidos
Clamaron para él fama y honor... ¿Qué es lo que ocurre? 55

I OFICIAL

Orsino, este es aquel Antonio
Que se apoderó del Fénix y de la carga que traía de Candia.
Y este es el mismo que abordó el Tigre
Cuando su joven sobrino Tito perdió la pierna.
Obviando su condición y el orden público, lo aprehendimos 60
En las calles cuando se trenzaba en una pelea.

VIOLA

Señor, él me favoreció y desenvainó su espada por mí,
Aunque al final me habló de manera extraña.
Ignoro lo que pudo haber sido, si acaso no fue locura.

ORSINO [*a Antonio*]

Tú, célebre pirata, ladrón de agua salada, 65
¿Qué torpe audacia te puso a merced de
Aquellos a quienes de modo tan sangriento y cruel
Hiciste tus enemigos?

ANTONIO

Orsino, noble señor,
Permítame rechazar los títulos que me concede.
Antonio jamás ha sido ladrón o pirata, 70
Aunque me confieso, con pleno conocimiento de causa,
Enemigo de Orsino. Un hechizo me trajo hasta aquí:
A ese muy ingrato joven ahí a su lado,
De la brava furia del mar y de su espumosa boca
Rescaté. Era un desgraciado naufrago sin esperanza 75
A quien su vida restituí, prodigándole, además,

49 Vulcano, dios romano del fuego (Hefesto en la mitología griega).

57 Candia, ciudad en la isla de Creta (para algunos la capital), que los isabelinos utilizaban como sinónimo de la isla misma (Cfr. Elam 57; Warren & Wells 55; Story-Donno 50).

Mi amor sin reservas ni moderaciones,
 Con total devoción. Por su bien,
 Sólo por su amor, me expuse a mí mismo
 Al peligro de esta hostil ciudad, 80
 Desenvainando para defenderlo cuando era atacado.
 Mas, cuando me aprehendieron, su fingida astucia,
 No queriendo compartir conmigo el peligro,
 Le enseñó a negar que me conocía
 Y una distancia como de veinte años nació 85
 En un abrir y cerrar de ojos. Me negó mi propia bolsa,
 Que a su uso había encomendado
 Ni media hora antes.

VIOLA ¿Cómo puede ser esto?

ORSINO

¿Cuándo llegó él a este pueblo?

ANTONIO

Hoy, mi señor; y antes, durante tres meses, 90
 Sin intervalos, sin un minuto de interrupción,
 Día y noche nos hicimos compañía.

Entran OLIVIA y acompañantes.

ORSINO

Aquí viene la condesa, ahora el cielo camina sobre la tierra.
 Pero para ti, amigo... amigo... tus palabras son locura.
 Três meses este joven ha estado a mi servicio. 95
 Mas ya luego hablaremos de eso... Llévenselo aparte.

OLIVIA

¿Qué desea, mi señor –excepto lo que no poseerá–,
 En lo que Olivia podría prestarle sus servicios?
 Cesario, no cumple su promesa conmigo.

VIOLA

Señora...

ORSINO

Graciosa Olivia...

OLIVIA

¿Qué dice usted, Cesario? Mi buen señor...

VIOLA

Mi señor quisiera hablar; el deber me silencia.

OLIVIA

Si es algo de esa vieja cantinela, mi señor,
 Me es tan intolerable y nauseabunda de oír 105
 Como un aullido después de la música.

ORSINO

¿Todavía tan cruel?

OLIVIA

Todavía tan constante, señor.

ORSINO

¿Qué? ¿Hasta la obstinación? Usted, cruel señora,
 Ante cuyos ingratos y desdichados altares
 Mi alma ha expresado las más leales ofrendas 110
 Que devoción alguna jamás entregó... ¿Qué debo hacer?

OLIVIA

Lo que agrade a mi señor y que sea digno de él.

ORSINO

¿Por qué no podría yo, si tuviera el corazón para hacerlo,
 Como el ladrón egipcio a punto de morir,
 Matar lo que amo? ¿Unos celos salvajes 115
 Que a veces exudan nobleza? Pero escuche esto:
 Ya que su indiferencia echó mi fidelidad al olvido
 Y como en parte conozco al instrumento
 Que de su favor arranca mi legítimo lugar,
 Siga todavía viviendo, ¡tirana pechos de mármol! 120
 Pero a este favorito suyo, a quien sé que usted ama
 –Y a quien, juro por el cielo, aprecio con ternura–,
 Lo apartaré de la vista de ese ojo cruel
 Donde coronado se sienta para afligir a su amo.
 * [a Viola] Ven conmigo, muchacho. Mis pensamientos
 están dispuestos para hacer daño. 125
 Sacrificaré el cordero que amo
 Para abatir a la paloma corazón de cuervo. [Va hacia la puerta.]

114 Referencia a la novela *Las etiópicas*, de Heliodoro de Emesa (Siria), en donde el jefe de una banda egipcia de ladrones, Teágenes, intenta matar sin éxito a su amada y cautiva Cariclea, ante el ataque de una banda rival (Cfr. Elam, 114). La traducción al inglés de Thomas Underdowne (1569) fue muy popular en tiempos de Shakespeare (Warren & Wells, 114). Nada cierto se sabe de la vida de este autor, al que se le sitúa entre los siglos III y IV d.C. (Cfr. Howatson, p. 280).

VIOLA

Y yo, con la mayor dicha, presteza y deseo,
Moriría mil muertes por darle descanso.
[*Sigue a Orsino*]

OLIVIA

¿Dónde va Cesario?

VIOLA

Tras el que amo

130

Más de lo que amo a estos ojos, más que a mi vida,
Más, mucho más de lo que jamás amaré a una esposa.
Y si miento, ustedes, testigos de los cielos,
Castiguen mi vida por manchar mi amor.

OLIVIA

¡Ay, yo, aborrecida! ¡Cómo soy engañada!

135

VIOLA

¿Quién la aborrece a usted? ¿Quién le hace daño?

OLIVIA

* ¿Te has olvidado de ti mismo? ¿Tanto tiempo ha pasado?
[*a un acompañante*] Llame al santo sacerdote. [*Sale el acompañante.*]

ORSINO [*a Viola*]

Ven conmigo.

OLIVIA

¿A dónde, mi señor? ¡Cesario, esposo, quédate!

ORSINO

¿Esposo?

OLIVIA

Sí, esposo. ¿Puede él negar eso?

140

ORSINO

¿Su esposo, señorito?

VIOLA

No, mi señor, yo no.

OLIVIA

Ay, es la mezquindad de tu miedo
Lo que te hace negar tu verdadera identidad.
No temas, Cesario, acepta tu buena fortuna,
Sé aquel que tú sabes que eres, y estarás así
A la altura de aquello que temes.

145

130 Total ambigüedad de los versos de Viola, teniendo presente la posición de Olivia (especialmente v. 132), difícilmente no intencional por parte del dramaturgo.

Entra el sacerdote [y un acompañante].

¡Oh, padre, bienvenido!

*

Padre, por tu dignidad te ordeno
Expresar aquí –pues últimamente intentamos
Mantener en la oscuridad lo que las circunstancias ahora
Revelan antes de tiempo– lo que sabes
Que ha ocurrido hace poco entre este joven y yo.

150

SACERDOTE

Un contrato de eterno vínculo de amor,
Confirmado por la mutua unión de sus manos,
Atestiguado por el sagrado encuentro de los labios,
Fortalecido por el intercambio de sus anillos,
Y todo el ceremonial de este acuerdo
Sellado por mi autoridad, en virtud de mi testimonio.
Mi reloj me ha dicho que, desde entonces, hacia mi tumba
He caminado cerca de dos horas.

155

ORSINO [*a Viola*]

¡Oh, tú, falso cachorro! ¿Qué serás
Cuando el tiempo haya sembrado de gris tu piel?
¿O en cambio acaso tu arte crece tan rápido
Que será tu propia zancadilla lo que te haga caer?
Adiós y tómalas; pero dirige tus pies
Donde, en adelante, tú y yo jamás nos encontremos.

160

165

VIOLA

Protesto, mi señor...

OLIVIA

¡Oh, no jures!

Ten un poco de fe aunque sientas tanto miedo.

Entra SIR ANDREW.

SIR ANDREW ¡Por el amor de Dios, un cirujano! Envíen uno
inmediatamente a sir Toby.

OLIVIA

¿Qué ocurre?

170

152-59 Hay aquí una notable definición de rito matrimonial.

160 *dissembling cub*: falso cachorro. Relacionada con el proverbio "tan astuto como un zorro" (Cfr. Elam, 160; Warren & Wells, 160), la expresión literalmente aludiría a la falsa astucia de una cría (cachorro) de zorro.

- SIR ANDREW Me rompió la cabeza de lado a lado y le dio a sir
Toby también un sangriento golpe en la mollera. ¡Por el
/ amor de Dios,
ayuda! Daría cuarenta libras por estar en casa.
- OLIVIA
¿Quién ha hecho esto, sir Andrew?
- SIR ANDREW El caballero del conde, ese Cesario. 175
Lo teníamos por un cobarde pero es el mismo diablo
encardinado.
- ORSINO
¿Mi caballero Cesario?
- SIR ANDREW ¡Por las vidas de Dios, aquí está! [*a Viola*] Usted
me partió la cabeza sin motivo y eso que hice lo hice 180
porque sir Toby mandó que lo hiciera.
- VIOLA
¿Por qué me habla a mí? Jamás le he hecho daño.
Usted desenvainó su espada contra mí sin causa,
Pero yo le traté amablemente y no le hice daño.

Entran [SIR TOBY] y FESTE.

- SIR ANDREW Si una mollera sangrante es un daño, usted 185
me ha hecho daño. Parece que no le mueve una mollera
/ sangrante.
Aquí viene sir Toby cojeando. Ya se enterará de más; pero
si él no hubiera estado borracho, a usted le habría divertido
de un modo muy distinto al que lo hizo.
- ORSINO [*a sir Toby*] ¿Qué tal, caballero? ¿Qué pasa 190
con usted?
- SIR TOBY No importa, me ha hecho daño y eso es
todo. [*a Feste*] Borrachín, ¿has visto a Dick el cirujano borrachín?
- FESTE Oh, está borracho, sir Toby, hace una hora. Sus ojos
quedaron fijos como las ocho de la mañana. 195

177 Sir Andrew toma *incardinate* ('incardinado') por *incarnate* ('encarnado'), en un claro malapropismo (Cfr. Elam, 177).

179 *Od's lifelings*: juramento considerado suave que significa, literalmente, "por las pequeñas vidas de Dios" (Cfr. Elam, 179; Warren & Wells, 178).

195 En el sentido de que sus ojos quedaron en la posición de esa hora en el reloj, es decir, el ojo izquierdo mirando hacia arriba y el derecho hacia abajo y un costado.

- SIR TOBY Entonces es un granuja y un compás
de pavana. Odio a un granuja borracho.
- OLIVIA ¡Sáquenlo de aquí! ¿Quién ha hecho este desastre con
ellos?
- SIR ANDREW Yo le ayudaré, sir Toby, porque seremos 200
curados juntos.
- SIR TOBY ¿Me ayudará? ¿Un cabeza de asno y una mollera y un
bellaco, un bellaco cara flaca, un tonto?
- OLIVIA Llévelo a la cama y que le miren las heridas.
[*Salen sir Toby, sir Andrew, Fabián y Feste.*]

Entra SEBASTIÁN.

- SEBASTIÁN [*a Olivia*]
Lo siento, señora, he herido a su pariente; 205
Pero de haber sido mi hermano de sangre,
No habría hecho menos por prudencia y seguridad.
Usted me lanza una extraña mirada y por ello
Percibo que la he ofendido.
Perdóneme, dulzura, en atención a los votos 210
Que hemos hecho recientemente.
- ORSINO
Un mismo rostro, una misma voz, un mismo atuendo y dos
/ personas:
Una ilusión natural, que es y no es.
- SEBASTIÁN
Antonio. ¡Oh, mi querido Antonio,
Cómo me han atormentado y torturado las horas 215
Desde que te perdí!
- ANTONIO
¿Eres tú, Sebastián?
- SEBASTIÁN ¿Acaso lo dudas, Antonio?
- ANTONIO
¿Cómo has logrado dividir tu persona?
Dos mitades de una manzana no son más gemelas
Que estas dos creaturas. ¿Cuál es Sebastián? 220

196-97 pavana: *DRAE*: "(Del it. *pavana*, forma vulg. de *padovana*, de Padua). 1. f. Danza española, grave y seria y de movimientos pausados".

OLIVIA

¡Maravilla total!

SEBASTIÁN [*Ve a Viola.*]

¿Estoy yo de pie ahí? Nunca tuve un hermano,
 Ni mi naturaleza posee esa cualidad divina
 De estar aquí y en cualquier lugar. Tenía una hermana,
 A quien las ciegas y enormes olas han devorado. 225
 [*a Viola*] Por favor, ¿qué parentesco tiene usted conmigo?
 ¿De qué país es? ¿Cuál es su nombre? ¿Y su linaje?

VIOLA

De Mesalina. Sebastián fue mi padre.
 Y también un Sebastián fue mi hermano;
 Así iba vestido a su tumba de agua. 230
 Si los espíritus pueden asumir forma y vestidos,
 Usted ha venido a atemorizarnos.

SEBASTIÁN Por cierto que soy espíritu,

Pero voy materialmente vestido en esa dimensión
 De la cual formo parte desde el vientre de mi madre.
 Si usted fuera mujer, como todo parece indicarlo, 235
 Dejaría que mis lágrimas cayeran sobre sus mejillas
 Diciendo: "Tres veces bienvenida, ahogada Viola".

VIOLA

Mi padre tenía un lunar en la frente.

SEBASTIÁN

Y también el mío.

VIOLA

Y murió el día en que Viola, desde que nació, 240
 Había alcanzado los trece años.

SEBASTIÁN

¡Oh, ese recuerdo permanece vivo en mi alma!
 Él, en efecto, concluyó sus acciones mortales
 Ese día en que mi hermana cumplió trece años.

VIOLA

Si nada nos impide ser felices, 245

229 Ver n. a 2.1.16.

237 Primera vez que el nombre "Viola" es pronunciado en escena. Esto constituye una novedad para el público y el resto de los personajes (excepto Sebastián, Antonio y el capitán).

Excepto este falso atuendo masculino,
 No me abrace hasta que cada circunstancia
 De tiempo, lugar y fortuna coincidan y concedan
 Que soy Viola... Para confirmar esto
 Lo llevaré ante un capitán en la ciudad 250
 -Donde duerme mi ropa de doncella-, por cuyo gentil auxilio
 Fui preservada para servir a este noble conde.
 Todo lo que desde entonces le ocurrió a mi fortuna
 Ha sido entre esta señora y este señor.

SEBASTIÁN [*a Olivia*]

Así queda claro, señora, que usted ha sido confundida; 255
 Aunque, con sus prejuicios, la naturaleza hizo su parte.
 Quiso usted desposarse con la virginidad,
 Y en esto, por mi vida, no hubo engaño:
 Está comprometida con un hombre y con la virginidad.

ORSINO [*a Olivia*]

No se sorprenda, su sangre es muy noble. 260
 Si esto es así, como el espejo parece demostrar,
 Yo obtendré ganancias de este tan feliz naufragio.
 [*a Viola*] Muchacho, me has dicho mil veces
 Que nunca amarías a una mujer tanto como a mí.

VIOLA

Y todo lo dicho lo vuelvo a jurar, 265
 Y esos juramentos siguen siendo verdad en el alma
 Como el esférico continente mantiene el fuego
 Que separa el día de la noche.

ORSINO

Dame tu mano

Y déjame que te vea en tus ropas de mujer.

VIOLA

El capitán que por primera vez me trajo a la costa 270
 Tiene mis vestidos de doncella. Debido a cierto cargo
 Él está ahora arrestado, por un litigio con Malvolio,
 Un caballero al servicio de mi señora.

OLIVIA

Él debe liberarlo... Traigan acá a Malvolio.
 Y, sin embargo, ¡ay!, ahora lo recuerdo, 275
 Dicen que el pobre caballero está muy trastornado.

250 También esta es la primera mención del capitán, desde su breve diálogo en 1.2.

Entran FESTE, con una carta, y FABIÁN.

- Una loca distracción mía
Alejó de mis recuerdos el suyo.
[a Feste] ¿Cómo está él, señorito?
- FESTE En verdad, señora, mantiene a Belcebú
lejos tan bien como cualquier hombre en su situación. 280
Aquí le ha escrito una carta. Debí entregársela hoy en la
mañana, pero como las epístolas de un loco no son evangelios,
no importa mucho en qué momento son despachadas.
- OLIVIA Ábrela y léela. 285
- FESTE Procure, entonces, quedar bien instruida cuando el bufón
/ hace
de loco. [Lee como un loco.] Por el Señor, señora...
- OLIVIA Pero cómo, ¿estás loco?
- FESTE No, señora, no hago más que leer locuras. Si su
señoría la quiere como es debido, debe permitirme usar 290
vox.
- OLIVIA Te ruego que la leas en tu sano juicio.
- FESTE Así lo hago, madonna, pero leer su sano juicio es
leer así. Por lo tanto, atienda, mi princesa, y présteme
oído. 295
- OLIVIA [a Fabián] Léala usted, señorito
- FABIÁN [Lee] Por el Señor, señora; usted me ha hecho daño y
el mundo debe saberlo. Aunque usted me ha puesto en la
oscuridad y le ha dado a su borracho primo poder sobre mí,
/ todavía
gozo del beneficio de mis sentidos tan bien como su señoría. 300
Tengo la carta suya que me indujo a asumir la apariencia que
tomé, con la cual no dudo en obtener mucha justicia para mí
o, para usted, mucha vergüenza. Piense de mí lo que quiera. Dejo
un poco de lado mis respetos y hablo para denunciar mi injuria.
Malvolio, el tratado como un loco. 305

280 Belcebú, uno de los nombres del diablo. "Señor del estiércol. Nombre con que los
judíos designaban al príncipe de los demonios" (Nácar & Colunga, p. 846).

284-86 Juego de palabras con al menos dos de los cuatro sentidos posibles del verbo
deliver: "despachar" (consign to their destination, 284) y "actuar" o "hacer de" (perform,
286) (Cfr. Elam, 284-286).

291 En latín en el original. Remite a "la voz apropiada" al caso.

- OLIVIA
¿Escribió él esto?
- FESTE Sí, señora.
- ORSINO
Esto no parece una distracción.
- OLIVIA
Vea que sea liberado, Fabián; tráigalo acá. [Sale Fabián.]
Habiendo sopesado todo esto, mi señor, y si así le place, 310
Considéreme tan buena hermana como esposa;
Un mismo día se coronarán ambas alianzas y, si le place,
Será aquí en mi propia casa y a mis expensas.
- ORSINO
Señora, estoy listo para abrazar su ofrecimiento.
- * [a Viola] Su amo lo libera; y por el servicio prestado 315
-Tan contrario al temple de su sexo,
Tan indigno de su suave y tierna estirpe-,
Y ya que me ha llamado amo por tanto tiempo,
Aquí está mi mano; desde ahora usted deberá ser
La dueña de su amo.
- OLIVIA Una hermana... Usted es ella. 320

Entran MALVOLIO [, con una carta, y FABIÁN].

- ORSINO
¿Es este el loco?
- OLIVIA Sí, mi señor, este mismo.
- ¿Qué tal, Malvolio?
- MALVOLIO Señora, usted me ha hecho daño,
Deshonroso daño.
- OLIVIA ¿Lo he hecho, Malvolio? No.
- MALVOLIO
Sí, lo ha hecho, señora. Le ruego que lea esta carta.
No puede usted negar ahora que es su letra. 325
Escribala distinto, si puede, en forma y estilo,
O niegue que este es su sello y esta su composición.
No puede negar nada de esto. Bueno, entonces confírmelo

324-38 Primera y única vez que Malvolio habla en verso.

- Y dígame, en el nombre de la decencia y del decoro,
 Por qué me dio tan claras luces de afecto, 330
 Me rogó aparecer sonriendo ante usted con ligas,
 Ponerme medias amarillas y fruncir el ceño
 Ante sir Toby y la gente de baja condición.
 Y actuando así bajo una obediente esperanza,
 ¡Por qué permitió que se me encarcelara, 335
 Se me retuviera en una casa oscura, me visitara el sacerdote
 Y se hiciese de mí el más deshonorado y necio bobo
 Con el que jamás jugó el engaño! ¡Dígame por qué!
- OLIVIA
 Vamos, Malvolio, esta no es mi letra...
 Aunque confieso que se le parece mucho... 340
 Pero sin lugar a dudas es la letra de María.
 Y ahora que lo pienso bien, fue ella quien
 * Primero me dijo que estabas loco; luego viniste sonriendo
 Y en esas formas que aquí se habían sugerido
 Para ti en la carta. Por favor, ten calma. 345
 Este ardid se ha tramado astutamente a mis espaldas;
 Pero cuando conozcamos a los autores y sus motivos,
 Tú serás al mismo tiempo el fiscal y el juez
 De tu propia causa.
- FABIÁN Buena señora, escúcheme,
 Y no permita que, a futuro, riña ni altercado alguno 350
 Empañen las circunstancias de la hora presente,
 Dé la que estoy maravillado. Espero que no ocurra,
 Y muy abiertamente confieso que yo mismo y Toby
 Urdimos esta trama contra Malvolio aquí presente,
 Debido a ciertas obstinadas y descortesas actitudes 355
 Que nos predispusieron en su contra. María escribió
 La carta, ante la gran insistencia de sir Toby,
 En recompensa de lo cual se ha casado con ella.
 La pícaro malicia con la que esto fue ejecutado
 Mas bien movería a risa que a venganza, 360
 Si son justamente sopesados los perjuicios
 Que han sobrevenido a ambas partes.

349-62 También, primera y única vez que Fabián habla en verso. Se explicaría por el contexto.

- OLIVIA [*a Malvolio*]
 ¡Ay, pobre tonto, cómo te han engatusado!
- FESTE Uy, "algunos nacen grandes, algunos alcanzan grandeza
 y a algunos les ha caído encima". Yo fui uno, 365
 señor, en este interludio, un sir Topas, señor, pero es lo
 mismo. "Por el Señor, bufón, no estoy loco". ¿Acaso no
 recuerda "señora, por qué se ríe con tan desabrido
 bribón, y si no se ríe, él enmudece"? Y así los
 remolinos del tiempo traen sus revanchas. 370
- MALVOLIO
 ¡Me vengaré de toda esta pandilla! [Sale.]
- OLIVIA
 Ha sido desgraciadamente maltratado.
- ORSINO [*a Fabián*]
 Sígallo y trate de hacer las paces con él. [Sale Fabián.]
 Todavía no nos ha dicho nada acerca del capitán;
 Cuando eso se sepa, y los tiempos sean propicios, 375
 Se llevará a cabo una solemne alianza
 De nuestras tiernas almas. Mientras, dulce hermana,
 * No nos iremos de aquí. Cesario, ven...
 Pues eso serás mientras seas un hombre;
 Pero cuando en otras vestiduras te vean, 380
 Serás la dueña de Orsino y la reina de sus deseos.
- Salen todos [excepto Feste].
- FESTE (*Canta.*)
 Cuando yo era un niño muy pequeño,
 Con un ¡ey! ¡oh!, el viento y la lluvia,
 No era más que una cosa tonta como un juguete,
 Pues la lluvia llueve todos los días. 385

366 interludio: debe entenderse aquí como una pieza teatral, particularmente una comedia (Cfr. Elam, 366).

368 Feste parafrasea a Malvolio en 1.5.79-83, aunque no literalmente.
 382-401

When that I was and a little tiny boy,
 With hey, ho, the wind and the rain,
 A foolish thing was but a toy,
 For the rain it raineth every day.

Pero cuando crecí y me hice un hombre,
 Con un ¡ey! ¡oh!, el viento y la lluvia,
 Contra bellacos y ladrones se cierran las puertas,
 Pues la lluvia llueve todos los días.

Pero cuando, ¡ay!, llegué a casarme, 390
 Con un ¡ey! ¡oh!, el viento y la lluvia,
 Por fanfarrón nunca logré progresar,
 Pues la lluvia llueve todos los días.

Pero cuando me hice viejo, 395
 Con un ¡ey! ¡oh!, el viento y la lluvia,
 Con los borrachos aún de cabezas ebrias,
 Pues la lluvia llueve todos los días.

Hace mucho rato que el mundo empezó,
 Con un ¡ey! ¡oh!, el viento y la lluvia,
 Pero eso es todo, nuestra obra terminó, 400
 Mas intentaremos complacerlos todos los días. [Sale.]

FIN

But when I came to man's estate,
 With hey, ho, the wind and the rain,
 'Gainst knaves and thieves men shut their gate,
 For the rain it raineth every day.

But when I came, alas, to wive,
 With hey, ho, the wind and the rain,
 By swaggering could I never thrive,
 For the rain it raineth every day.

But when I came unto my beds,
 With hey, ho, the wind and the rain,
 With tosspots still had drunken heads,
 For the rain it raineth every day.

A great while ago the world begun,
 With hey, ho, the wind and the rain,
 But that's all one, our play is done,
 And we'll strive to please you every day.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ediciones del texto utilizadas

- SHAKESPEARE, WILLIAM. *Twelfth Night* (ed. K. Elam). The Arden Shakespeare 3rd Series. China: Cengage Learning, 2008.
 ———. *Twelfth Night* (ed. R. Warren & S. Wells). The Oxford Shakespeare. Oxford: Oxford University Press, 2008.
 ———. *Twelfth Night* (ed. E. Story Donno). The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

2. Traducciones revisadas

- SHAKESPEARE, WILLIAM. "La duodécima noche o Lo que queráis". *Teatro completo*. Vol. II (trad. J.M. Valverde). Barcelona: Planeta, 1968. 391-471.
 ———. "Noche de Epifanía, o lo que queráis". *Obras completas* (trad. L. Astrana Marín). Madrid: Aguilar, 1951. 1243-1286.
 ———. "Noche de Reyes o Lo que queráis". *Teatro selecto* (trad. Á. L. Pujante). Madrid: Espasa Calpe, 1999. 1131-1204.

3. Bibliografía general

- ARISTÓTELES. *Poética* (trad. V. García Yebra). Madrid: Gredos, 1992.
 BAJTIN, MIJAIL. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (trad. J. Forcat y C. Conroy). Madrid: Alianza, 1999.
 BALDWIN LIND, PAULA y FERNÁNDEZ BIGGS, BRAULIO. "Introducción". Shakespeare, William. *La tempestad* (trad. P. Baldwin Lind & B. Fernández Biggs). Santiago: Editorial Universitaria, 2010. 9-42.

- BARBER, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1959.
- Biblia de Navarra*. Illinois: Midwest Theological Forum (MTF) / Pamplona: EUNSA, 2009.
- BROOK, PETER. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996.
- BULLOUGH, GEOFFREY. "The Comedy of Errors". *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. I: The Comedies, 1597-1603*. New York: Columbia University Press / London: Routledge & Kegan Paul, 1961. 1-54.
- _____. "Twelfth Night". *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol II: The Comedies*. London: Routledge & Kegan Paul, 1958. 269-362.
- CHAUCER, GEOFFREY. *Cuentos de Canterbury* (ed. P. Guardia Massó). Madrid: Cátedra, 2001.
- DILLON, JANET. "Elizabethan Comedy". *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy* (ed. A. Leggatt). Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 47-63.
- DOBSON, MICHAEL & WELLS, STANLEY (eds.). *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- ELAM, KEIR. "Introduction". Shakespeare, William. *Twelfth Night* (ed. K. Elam). The Arden Shakespeare 3rd Series. China: Cengage Learning, 2008. 1-153.
- FASS, EKBERT. *Shakespeare's Poetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- GALBRAITH, DAVID. "Theories of Comedy". *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy* (ed. A. Leggatt). Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 3-17.
- GAY, PENNY. "Introduction". Shakespeare, William. *Twelfth Night* (ed. E. Story Donno). The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 1-52.
- GIELGUD, JOHN (con John Miller). *Interpretar a Shakespeare*. Barcelona: Alba Editorial, 2001.
- GURR, ANDREW. *The Shakespearean Stage. 1574-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- HARVEY, PAUL (ed.). *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Oxford at The Clarendon Press, 1951.
- HOWARD, JEAN E. "Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England". *Shakespeare Quarterly* 39, N° 4 (Winter, 1988): 418-440.

- HOWATSON, M. C. (ed.). *The Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- JOUBERT, LAURENT. *Tratado de la risa* (trad. J. Mateo Ballorca). Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2002.
- JOWETT, JOHN. *Shakespeare and Text*. New York: Oxford University Press, 2007.
- LEWIS, C. S. *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista* (trad. C. Manzano). Barcelona: Ediciones Península, 1997.
- MACROBIO. *Saturnales* (trad. F. Navarro Antolín). Madrid: Gredos, 2010.
- MIOLA, ROBERT S. *Shakespeare's Reading*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- NÁCAR, E. & COLUNGA, A. (eds.). *Nuevo testamento*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- NAVARRO ANTOLÍN, FERNANDO. "Introducción". Macrobio. *Saturnales* (trad. F. Navarro Antolín). Madrid: Gredos, 2010. 5-108.
- OLIVAR, MARCIAL. "Introducción". Plauto. "Los dos Mecnemos". *Teatro completo* (trad. M. Olivar). Barcelona: Planeta, 1974. 9-64.
- ORNSTEIN, ROBERT. *Shakespeare's Comedies: From Roman Farce to Romantic Mystery*. Newark: University of Delaware Press, 1994.
- PLAUTO. "Los dos Mecnemos". *Teatro completo* (trad. M. Olivar). Barcelona: Planeta, 1974. 489-553.
- RIGHTER, ANNE. *Shakespeare and the Idea of the Play*. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- SALINGAR, LEO. *Shakespeare and The Traditions of Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- SCHIFFER, JAMES. *Twelfth Night: New Critical Essays*. Abingdon: Palgrave, 2011.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. *Hamlet* (ed. A. Thompson & N. Taylor). The Arden Shakespeare. 3rd Series. Croacia: Thomson Learning, 2007.
- _____. *Hamlet* (trad. J. Cariola). Santiago: Editorial Universitaria, 2011.
- WIGGINS, MARTIN. "The King's Men and After". *The Oxford Illustrated History of Shakespeare on Stage* (ed. J. Bate & R. Jackson). Oxford: Oxford University Press, 2001. 23-44.