

*Metre of an antique song*<sup>1</sup>.  
Ecos clásicos en los *Sonnets* shakespearianos

PEDRO RIESCO GARCÍA  
UNIVERSIDAD DE OVIEDO  
pedroriescogarcia95@hotmail.com

Recibido: 07/11/2018

Aceptado: 24/07/2019

**RESUMEN:**

*De entre la producción poética de William Shakespeare, toda ella empapada de regustos clásicos, los Sonnets representan la única obra en la que el poeta –o su trasunto– refleja de forma personal su propio yo y su sentimiento. En ellos, al adoptar la forma lírica prestigiada, nuestro autor conecta de manera directa con la tradición que le precede, como él mismo reconoce, y disfraza las palabras antiguas con nuevos ropajes. El presente trabajo realiza una revisión de las aportaciones de los investigadores a la compleja cuestión acerca del alcance del saber clásico de William Shakespeare. Sobre esta base teórica, dirige su atención a los Sonnets para analizar la pervivencia de los motivos líricos grecolatinos relativos a tres áreas temáticas: el amor, el paso del Tiempo y la consecución de la inmortalidad mediante la poesía. En ellas se puede descubrir la recepción de Catulo, Horacio y, sobre todo, Ovidio, el poeta favorito de Shakespeare.*

**PALABRAS CLAVE:** *Shakespeare, Sonnets, tradición clásica, lírica latina*

---

1 Metro de una canción antigua. Cfr. soneto (son.) 17, v. 12.

*Metre of an antique song.*

Classical echoes in William Shakespeare's *Sonnets*

**ABSTRACT:**

*Among William Shakespeare's poetic production, full of classical references, the Sonnets are the unique work in which the author (or his poetic self) expresses himself and his feelings in a personal way. In the Sonnets, he chooses this prestigious poetic form and connects directly with previous literary traditions, as he recognises, "dressing old words new". This paper reviews the researchers' contributions to a complex issue: the extent of Shakespeare's classical knowledge. Based on this theoretical review, our aim is to focus on the persistence of literary topics relating to three subjects – love, the passage of Time and the achievement of immortality through poetry – and to showcase the reception of Catullus, Horace and Ovid, Shakespeare's favourite poet, in some of the sonnets.*

**KEY WORDS:** *Shakespeare, Sonnets, classical tradition, Latin lyric poetry*

## 1. Introducción

So all my best is dressing old words new,  
 spending again what is already spent:  
 for as the sun is daily new and old,  
 so is my love still telling what is told (son. 76)<sup>2</sup>.

«Mi virtud consiste en disfrazar lo antiguo / usando nuevamente lo que antes ya se usó. / Pues lo mismo que el sol nace y muere en el día / puede mi amor decirte lo que otro dijo ya». Así asumía William Shakespeare el papel que pertenece, en la creación literaria, a los referentes previos que inspiran al lírico: sin negar la libertad de cada creador, el poeta sigue contando lo que otros ya relataron. Ciertamente, se han puesto por escrito ríos de tinta acerca de las resonancias grecolatinas en obras shakespearianas, fundamentalmente en las que constituyen la dramaturgia de nuestro autor. Por cuanto nos concierne, a

---

<sup>2</sup> La edición del texto original de los *Sonnets* y las traducciones que ofrecemos son las de Talens, 2014.

ojos de un lector iniciado en las voces de la Antigüedad, parece imposible no reconocer en los *Sonnets*<sup>3</sup>, si no su recepción, al menos una cierta pervivencia de los contenidos sobre los que poetizaron los autores grecolatinos.

A principios del pasado siglo, David Klein (1905) ya se refería al estudio de la relación de los *Sonnets* con las composiciones literarias previas, más o menos lejanas en el tiempo, como una tarea «todavía interesante y necesaria», aun no siendo quizá la «más encantadora». En respuesta a esa cuestión, este trabajo ha querido entregarse, aunque no exhaustivamente, a la escucha de estos ecos, en lo concerniente a la recepción de tres grandes materias presentes en la literatura clásica –el amor, el paso del tiempo y la consecución de la inmortalidad–, con el empeño de retrotraer al horizonte literario de la Antigüedad algunos versos o motivos, siempre sobre la base de la formación que se ha convenido para William Shakespeare.

Asumiendo plenamente la atribución de la autoría de los *Sonnets*, nunca puesta seriamente en entredicho y verdaderamente plausible, dado que «la fuerza, la belleza y el brillo del lenguaje, la complejidad de la sintaxis y la sutileza de los ritmos (...) parecen perfectamente acordes» con las notas estilísticas que revisten el teatro del más grande de los autores ingleses (Waswo, 2014: 15), recordaremos aquí, antes de acometer nuestra tarea, el criterio organizativo con el que tradicionalmente han sido ordenados (García Calvo, 1974; Waswo, 2014). En una primera sección que comprende los sonetos 1-126, el poeta se dirige al *sweet boy* (son. 108), en quien la naturaleza puso un inconveniente (son. 20), dado que los motivos por los que lo admira –su lozanía y su hermosura– son propios de la feminidad. Dentro de este mis-

---

3 Los ciento cincuenta y cuatro sonetos fueron publicados, después de años de circulación manuscrita limitada a la aristocracia –«*sugared sonnets among his private friends*»– en el *quarto* de 1609. Aun no esclarecidas del todo las circunstancias de su salida a la luz, parece que fue obra de Thomas Thorpe, seguramente sin la autorización del autor, pasada ya la moda lyricista y acompañándolos con una ambigua dedicatoria (García Calvo, 1974: 8ss.; Craig, 2012; Bates, 2012: 343ss.; Waswo, 2014: 14ss).

mo apartado, sobresalen también las figuras de los poetas rivales (son. 78-86). A continuación, a partir del soneto 126, se abre un segundo bloque (127-152), en que la destinataria pasa a ser la *dark Lady*<sup>4</sup>, mujer tentadora y ejercitada en los lances amorosos, por quien el yo poético se ve subyugado de una forma mucho menos pura que en el caso del noble joven de la primera parte: *The better angel is a man right fair, / The worsen spirit a women colour'd ill* (son. 144)<sup>5</sup>. Finalmente, los dos últimos poemas (153-154), de ánimo anacreóntico, evocan la figura de Cupido y remiten directamente a ciertos epigramas del libro IX de la *Antología Palatina* (Karagiorgos, 1995).

Quede patente, pues, ya desde las primeras líneas de nuestro estudio, la presencia en el conjunto del *corpus* shakespeariano de sonetos de tres claves temáticas –la relación con el joven amado, la presencia de poetas rivales y la ubicuidad de las pasiones eróticas– que nos remiten a aspectos presentes en la lírica grecolatina, tales como las relaciones pederásticas, la rivalidad entre poetas, mantenida desde los tiempos de Píndaro y Baquílides, o la omnipresencia del amor. Pero ¿beben directamente los *Sonnets* del más grande de los literatos en lengua inglesa de las fuentes abundantes de los textos grecolatinos o son tan solo parte de un eco clásico extendido tan vasta como difusamente?

## 2. *Small Latin and Less Greek*

William Shakespeare nació en Stratford-upon-Avon, localidad situada al sur de Birmingham, donde contrajo matrimonio y fue padre. Más tarde, habiendo acudido a Londres, fue actor, compuso sus propias obras –también poemas– y finalmente retornó a su ciudad natal, en la que falleció. Al margen de otras

---

4 La denominación *dark Lady*, tradicionalmente entendida en referencia a una dama morena, podría aludir a la negrura de su conducta como amante, en tanto que infiel o moralmente corrompida por su depravación (Bell, 2007).

5 El ángel es un hombre de rubia cabellera, / el diablo, una mujer de color enfermizo.

precisiones biográficas, su dedicación al *sonetteering* –la composición de sonetos– se encuadra dentro de las convenciones imperantes, que propugnaban como modelo el *Canzoniere* y lo prestigiaban como requisito inexcusable para labrarse una reputación como poeta (Waswo, 2014).

El padre de nuestro autor, hijo de un granjero, había ampliado las posibilidades económicas de la familia y alcanzado el estatuto de *gentleman* gracias al matrimonio con la hija del gentilhomme y terrateniente en Warwickshire, Robert Arden. Años después llegaría a pertenecer al *Stratford Town Council* (1557) y a ocupar los cargos de condestable (1558), chambelán (1561), *alderman* (concejal) (1565) y alcalde (*chief alderman*) del propio consejo de la ciudad (1571) (Honigmann, 2001). Habiendo perdido algunas de sus propiedades y caído en desgracia a partir de 1577, al ser acusado de la comisión de delitos en su negocio de lana y pieles, no recibió su escudo de armas, indicativo de nobleza, hasta 1596 (Schoenbaum, 1986: 2ss.; Philips y Hunt, 2010; Kearney, 2012: 183; Waswo, 2014: 14ss.).

En cuanto a la formación de su hijo William, a pesar de la inexistencia de documentación escrita (Dobson y Wells, 2001; Barkan, 2001), es plausible suponer, a la luz de los contextos geográfico, social y familiar a los que perteneció, que pudo acudir a la llamada King's Free Grammar School, también conocida con los nombres de King Edward VI Grammar School o Stratford Grammar School, un centro escolar con solventes resultados dentro del sistema isabelino de enseñanza (Philips y Hunt, 2010; Wolfe, 2012: 518).

El itinerario formativo, dentro del ambiente renacentista del momento, nostálgico de los cánones de la Antigüedad, comenzaba con el aprendizaje del abecedario y la iniciación en la lectoescritura. Más tarde, a partir de los siete años y hasta los once, ya en la etapa conocida como *grammar school*, los alumnos dedicaban no pocos esfuerzos a la memorización de la difundidísima obra de William Lily, estipulada oficialmente y dividida en dos partes, la *Shorte Introduction* (1513) a la gramática latina –rudi-

mentos morfológicos en inglés– y la *Brevissima Institutio* (1534), que se ocupa, ya en latín, de las reglas de concordancia y dicción (Barkan, 2001; Burrow, 2004: 12ss.). La prosodia, la versificación y el estudio de la retórica quedaban reservadas para el aprendizaje ulterior. Las ambiciosas intenciones del régimen escolar vigente<sup>6</sup> aspiraban, como puede constatarse, no solo a leer la lengua de Cicerón, sino también a capacitar al alumnado para producir un discurso propio, tanto oral como escrito (Baldwin, 1944: 557-580; Brink, 2000; Burrow, 2004; Philips y Hunt, 2010). Cada regla gramatical que se explicaba venía acompañada de un enunciado en inglés para su traducción inversa al latín, dentro de un método didáctico verdaderamente reiterativo. A partir de ahí, protagonizaban las lecciones César, Salustio, Cicerón y Quintiliano, como prosistas; de entre los poetas, Plauto y Terencio, Virgilio, y en el mejor de los casos, Horacio –el autor favorito de Benjamin Jonson, importante poeta coetáneo, considerado a un tiempo amigo, tenaz crítico y celoso rival de Shakespeare – y, de manera especial, Ovidio, que obtuvo la predilección de este último (Dobson y Wells, 2001: 122ss. y 437ss.). De las *Metamorfosis*, por ofrecer una aproximación orientativa, se aprendían en Westminster unos doce versos a la semana (Schoenbaum, 1986: 3, Martindale, 1990: 20, 45; Wolfe, 2012: 519).

Pese a todo, el alcance del saber gramatical de nuestro autor ha sido una cuestión difícilmente verificable, sobre la que ya Thomas W. Baldwin expresó sus graves dudas mediante un exhaustivo estudio con el que pretendía colegir los autores clásicos que Shakespeare habría leído en el colegio partiendo de las referencias extraídas de sus obras (1944: 565ss.; Highet, 1949: 216). No obstante, tan solo podemos aventurarnos en elucubraciones sobre el tiempo en que se prolongaron los estudios del dulce cisne de Avon. Si como era usual, estudió hasta los quince o dieciséis años y, según parece, no acudió a la universidad, en la última etapa de su itinerario escolar debió de profundizar en su

---

6 Vid. Baldwin, 1944; Brink, 2000; Hutton, 2000.

latín y de aprender el «escaso griego» que menciona Ben Jonson<sup>7</sup> (1572-1637), con el que no habría podido acceder a la lectura de los originales griegos (Baldwin, 1944: 1-18; Schoenbaum, 1986: 3; Honigmann, 2001: 10; Werth, 2002; Wolfe, 2012: 520): *...thou hadst small Latine, and lesse Greeke.*

La sentencia remite al *Arte Poética* (1564) de Antonio Sebastian Minturno (*alcuni, i quali per aventura sanno poco del Latino, e pochissimo del Greco...*<sup>8</sup>) y se revela –como sucede con todo aforismo– en parte cierta y en parte falsa. Si bien dice verdad, dado que nuestro autor emplea tres o cuatro palabras en griego frente al relativamente mayor raudal de latinismos crudos o cultismos ingleses derivados del latín, cuya etimología conoce (Highet, 1949: 199ss.; Cormack, 2007: 243), parece poco generoso por parte de Jonson hablar de «poco latín y menos griego» para referirse a la comprensión extraordinariamente profunda de los clásicos de la que hacen gala las obras de Shakespeare. El *small Latine and lesse Greeke* –o, mejor, según la conclusión de Baldwin (1944), *considerable Latin and non-existent Greek*– ha de entenderse, en todo caso, partiendo de la enciclopédica erudición de Jonson acerca de las lenguas y literaturas clásicas (Karagiorgos, 1995). Shakespeare, si bien pudo no haber aprendido mucho de primera mano, empleó su saber sobreabundantemente, aunque tal vez con poca sistematicidad. Su enciclopédico dominio del inglés y el modelo educativo en el que se formó, que incluía selecciones de los más eminentes poetas, historiadores y rétores de la Antigüedad, parecen bastar para no entender a nuestro poeta como un conocedor de segunda mano de lo clásico, según tradicionalmente se ha hecho.

---

<sup>7</sup> La cita pertenece a “To the memory of my beloved, The author, Mr. William Shakespeare: And what he hath left us”, *commendatory verses* con que Jonson contribuyó a la introducción en verso de la primera edición, póstuma, de 1623, de las obras completas de Shakespeare, más conocida como *First Folio*.

<sup>8</sup> Vid. p. 184 del facsímil (Bobes, 2009: 468-469).

A partir de la afirmación de Jonson, ciertamente, los estudiosos se plantearon un prolongado interrogante acerca del saber clásico con que Shakespeare se habría movido por los mundos de la creación literaria, interpretando generalmente el *small Latine and lesse Greeke* de forma excesivamente menospreciativa (Baldwin, 1944: 12ss.; Jenkyns, 2007). El crítico literario dieciochesco Samuel Johnson había apuntado a que Shakespeare habría aprendido «el latín suficiente para ser consciente de su estructura, pero no como para profundizar en una lectura atenta de los autores romanos»<sup>9</sup>. Un siglo después, Chesterton sugería que una pervivencia de lo clásico como la shakespeariana no puede quedarse en un mero *matter of names or allusions* sino que supone una *profound resonance* inalcanzable sin un entendimiento muy hondo de la tradición textual (Ahlquist, 1971: 17-18). En efecto, la producción shakespeariana refleja el peso de la literatura clásica dentro de lo esperable para una persona que había acudido a la *grammar school* (Martindale, 1990: 3-11), hecho que «basta para explicar su evidente familiaridad con la lengua y la literatura de la antigua Roma, su entendimiento de la retórica clásica y su tratamiento satírico de los maestros de escuela isabelinos y sus métodos» en un nivel semejante al que presentaría un moderno clasicista antes de culminar su paso por la Universidad (Wolfe, 2012: 519).

En Shakespeare aparecen plasmados el pensamiento y la cosmovisión de algunos autores de la Antigüedad, pero este hecho responde a la comunión de los grandes literatos, que, en tiempos y lugares muy diferentes, tienen parejas intuiciones sobre la naturaleza humana y las expresan con similar ingenio, más que al hecho de que leyera a muchos de los clásicos. Aun así, debió de conocer a Plauto y a Virgilio en la escuela pero quienes especialmente perviven en su obra son Séneca y, en mayor medida, Plutarco<sup>10</sup> y Ovidio (Hight, 1949: 203ss.; Barkan, 2001), con quien

---

9 *Vid.* p. xxxviii.

10 Seguramente, pese a que Ovidio era su autor favorito, Shakespeare explotó

comparte una capacidad extraordinaria para discernir la infinita variedad de las pasiones y acciones humanas, manifestada en los versos de *Venus and Adonis*, del *Rape of Lucrece* y de los *Sonnets* (Miola, 2000: 16; Craig, 2012: 20).

Sin embargo, además de la lectura directa de los literatos latinos, Shakespeare hubo seguramente de encontrar otras vías de acceso a la tradición clásica. Sin duda, enriqueció su conocimiento e imaginario leyendo traducciones del latín al inglés –como la de las *Metamorfosis* ovidianas de Arthur Golding (1567) o la que Thomas North confeccionó de las *Vidas paralelas* de Plutarco (1579)<sup>11</sup>– o del griego al latín, que ya circulaban en el momento (Martindale, 1990: 41). Por otra parte, la existencia de léxicos, diccionarios y compilaciones de citas como los *Adagios* de Erasmo de Rotterdam, el *Thesaurus* de Thomas Cooper o las *Mythologiae* de Natale Conti facilitaba un importante caudal de testimonios para el uso directo de los autores y los estimulaba al establecimiento de ricas redes de intertextualidad (Wolfe, 2012: 522). Finalmente, dentro del humanismo renacentista, la educación isabelina impregnaba toda su enseñanza de regustos grecolatinos, de suerte que las alusiones shakespearianas, «frecuentemente sutiles e indirectas, antes que explícitas u obvias», responden, si se nos permite el parangón, al perfil de un Catulo o un Plauto más que al de un Horacio o un Cicerón: *an exact Comedian, yet never any Scholar* (Wolfe, 2012: 518).

Toda esta diversidad de caminos de acceso a la cultura clásica posibilita la audacia de Benjamin Jonson al situar al lírico entre los grandes dramaturgos del pasado, encumbrado casi entre los Olímpicos, en el mismo poema en que define el latín de nues-

---

incluso en mayor medida las obras de Plutarco (Philips y Hunt, 2010). De él beben los argumentos de *Iulius Caesar*, *Anthony and Cleopatra*, *Coriolanus* o *Timon of Athens*, «plagiando creativamente», incluso, algunos pasajes de las traducciones publicadas por North (Karagiorgos, 1995).

11 También en aquellos años salen a la luz versiones al inglés de Apuleyo (Adlington, 1566), Homero (Chapman, 1598) o Livio (Holland, 1600) (Barkan, 2001: 41ss.).

tro William como escaso y su griego como aún menor (Baldwin, 1944: 2):

And though thou hadst small Latine, and lesse Greek,  
 From thence to honour thee, I would not seeke  
 For names; but call forth thund'ring Aeschilus,  
 Euripides, and Sophocles to us,  
 Paccuius, Accius...  
 (...) He was not of an age, but for all time!  
 And all the Muses still were in their prime,  
 When like Apollo he came forth to warme  
 Our eares, or like a Mercury to charme!

Ciertamente, su conocimiento de lo grecolatino –principalmente de la mitología; en segundo lugar, de la literatura e historia romanas; y, en menor medida, de las de la Hélade, mucho menos accesibles para él– no es el de un escolástico que cita de memoria el original, sino el propio de un alma empapada toda ella de la sensibilidad de los clásicos (Highet, 1949). Es un *arte allusiva* en que las múltiples fuentes, de primera o de segunda mano, inspiran al creador, que traviste las palabras antiguas con ropajes novedosos y cuenta lo que otros ya habían contado (son. 76), de la misma forma en que habían procedido, a su vez, Virgilio, Horacio u Ovidio (Wolfe, 2012: 519). Se trata de una capacidad imitativa que abarca múltiples variantes –desde la reproducción directa de una sola fuente o la combinación de varias hasta alusiones más diluidas<sup>12</sup> y en la que el producto poético es fruto, a un tiempo, de la continuidad y de la disociación con respecto a las fuentes antiguas: el autor ha sido formado en lo clásico y encuentra inspiración en ello, pero aspira a alcanzar a un público con unos gustos y una ideología distintos (Wolfe, 2012: 522ss.).

12 Vid. Greene, 1982; Cormack, 2007.

Por consiguiente, pese a que William Shakespeare no fuera un hombre con una formación ajena a lo ordinario, es evidente que –por la vía del conocimiento directo de los textos originales o de las traducciones, léxicos, diccionarios o compilaciones de citas, o bien por mérito del sistema educativo, saturado de re-sabios antiguos– acude constantemente a una serie de lugares comunes ya asentados en la tradición cultural y literaria de la que parte y a la que contribuye. Los clásicos fueron para Shakespeare no solo el modelo y la materia prima de su imaginario creador, sino también un verdadero reto. Una aspiración, en el deseo de edificar un monumento que igualara la grandeza de sus predecesores, y una búsqueda, la de la noble humanidad (Highet, 1949: 218). A nadie escapa, pues, que de este acervo de alusiones y de motivos, de modos de decir y de sensibilidades es del que también han de estar embebidos los *Sonnets*. Por ello y pese a que resulta extraordinariamente complejo identificar las fuentes de las que bebe un pasaje o incluso un verso shakespeariano, por la profusión e interdependencia de las alusiones que se practicaban en época isabelina (Wolfe, 2012: 520-521), emprendemos ahora la escucha de estos ecos, aún resonantes, en algunos de los *Sonnets*. En ellos se combina «el gusto de la lengua un poco vieja y de los metros desusados con el de la sangre siempre fresca de la herida del Amor o de la del Tiempo» (García Calvo, 1974: 7).

### 3. *Dressing old words new*<sup>13</sup>

#### a. *That love and am belov'd*<sup>14</sup>

Sujetos a las grandes convenciones genéricas de la lírica de su época, continuadora de las formas prerrenacentistas e inspirada por los modelos grecolatinos (Highet, 1949: 229ss.), los *Sonnets*, en su continuidad con la tradición petrarquista, nos dan a cono-

<sup>13</sup> Disfrazando las viejas palabras de nuevas. Son. 76, v. 11.

<sup>14</sup> Que amo y soy amado. Son. 25, v. 13.

cer a un yo poético que podríamos denominar «Shakespeare enamorado», pues todo su sentir –«lisonjas, devoción, sufrimiento»– y su componer brotan de sus afectos por un noble joven y una dama morena (García Calvo, 1974; Waswo, 2012). El amor cortés, aun desempeñando un papel nuclear en el *corpus* shakespeariano de sonetos, ya era objeto de sátira a principios del s. xvii y de ahí que nuestro William no dejara de teñir con su personalidad propia aquellas formas poemáticas (Ellrodt, 1986: 35ss.), despojándolas de las metáforas militares y del pastoralismo de un *locus amoenus* ya demasiado ingenuo para una época de tan marcados contrastes. Con todo, en Shakespeare brillan aún los ideales platónicos (Hutton, 2000: 48-51; Cormack, 2007: 252ss.) que habían inspirado siglos atrás el enamoramiento de Petrarca por Laura, pero nuestro poeta se revela como un inversor de los tópicos consagrados: en la primera sección de los *Sonnets* el objeto del sentimiento del poeta es un joven, «una mujer sin la falsía femenina»; cuya masculinidad es «añadido y exceso del amor de la naturaleza» (García Calvo, 1974: 13), que lo hace «superior como amante» en tanto que varón (Gardini, 2004: 72). En la segunda, a su vez, el afecto se ve inspirado por una mujer «oscura», que no responde al prototipo estético imperante, en el que luz y claridad todavía son sinónimos de bondad y belleza (Klein, 1905; Bates, 2012) y que, por lo tanto, solo es considerada hermosa en la medida en que ha sido desahuciada la razón (García Calvo, 1974: 19).

El yo lírico ha trastrocado así todo lo esperable, desbaratando los cánones estéticos y «las expectativas de género que el tiempo había llegado a crear» (Waswo, 2014: 21), si bien el atractivo de la «negrura» femenina que desata las pasiones amorosas del autor puede remontarse, al menos en parte, a las voces poéticas de la Antigüedad. Era Ovidio quien abría las puertas a la belleza del color moreno, cuando reconoce que, aunque era tenido por menoscabo estético, no hay defecto que no pueda ser suplido (*ars* 2, 657ss.)<sup>15</sup>:

---

15 Las traducciones de los textos latinos son siempre nuestras.

<p> nominibus mollire licet mala:  fusca vocetur,  nigrior Illyrica cui pice san-  guis erit.  (...) sit gracilis, macie quae  male viva sua est;  dic habilem, quaecumque  brevis, quae turgida, plenam,  et lateat vitium proximitate  boni </p>	<p> Con eufemismos pueden  ablandarse sus defectos: se  llamará morena a la que  tenga sangre más negra que  la pez de Iliria. (...) Es grá-  cil en caso de que insinúe  poco vigor su delgadez. A  toda la que sea baja, llámala  ágil; a la abultada, rellenita.  Y escóndase el defecto por  su cercanía con la virtud. </p>
--	--

Y es que *est etiam in fusco grata colore uenus*, «incluso en el moreno hay agradecida belleza» (Ov. *am.* 2, 4, 40). También en ese sentido harían lo propio los textos bíblicos: *nigra sum sed formosa, filiae Ierusalem...*, «soy negra, mas hermosa, hijas de Jerusalén...» (*cant.* 1, 4) (Pérez Romero, 1994).

Sin embargo, aun rotos los prototipos genéricos y estéticos, tampoco puede dejar de considerarse que el «único nombre que le dio el poeta» al destinatario de sus composiciones es el de «amado-amada», *master-mistress of my passion* (son. 20), que, más que un individuo concreto revestido de la masculinidad o la feminidad, es el punto de partida de la creación lírica, aunque hallemos, dentro del *corpus* shakespeariano, poemas acerca del «amor del poeta por el rubio señor» al lado de otros dedicados a su «pasión complementaria por la negra dama». Todo ello no sería, de este modo, sino la «retórica pasional» no tanto del yo real cuanto del yo lírico, «a quien por lo demás no conocemos más que como instrumento de creación de personajes» (Waswo, 2014: 25ss.; García Calvo, 1974: 7). Aun siendo sentimientos personalísimos, son representaciones de una experiencia tan única como universal, en la que el mismo poeta desea no establecer límites: *Let me not to the marriage of true minds / Admit impediments* (son. 116)<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Permitted me that no admita ningún impedimento / en la unión de dos mentes.

Con todo, en la dialéctica amorosa de los sonetos shakespearianos, pese a lo rico de las identidades que se relacionan y aunque se tengan en cuenta tanto los sentires del amado como los de la amada, los ojos con que se miran y el corazón que late son más bien masculinos, al igual que ocurría en los poemas de Safo, en tanto que lo femenino se considera más inexpresable (García Calvo, 1974: 22). Nada más lejos de la realidad, en Shakespeare pueden percibirse los mismos síntomas del amor que sacudían a la poeta de Lesbos (SAPPH. fr. 31 Voigt), al dirigirse a una interlocutora «encantadora»<sup>17</sup> (v. 5 ἰμέροεν), para describirle la sordera de sus oídos (vv. 11-12 ἐπιρρόμ- / βεισι δ' ἄκουαι), la ceguera de sus ojos (v. 11 ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημμ') y la «espesura» de su lengua (v. 9 γλῶσσα τῆαγεται):

When that mine eye is famish'd for a look,  
 Or heart in love with sighs himself doth smother,  
 With my love's picture then my eye doth feast  
 And to the painted banquet bids my heart;  
 Another time mine eye is my heart's guest  
 And in his thoughts of love doth share a part (son. 47, vv. 3-8)<sup>18</sup>.

Parece ser un Shakespeare inspirado por los ecos sáficos el que habla en el soneto 47, lo mismo que en el 148. En este último, el poeta insiste en las consecuencias del amor sobre la vista, sobre unos ojos que, como leíamos, se sienten hambrientos de mirada porque ya «no aciertan a ver con mirada certera» (v. 2 *have no correspondence with true sight*), pues «están empañados por lágrimas y vigilas (...) para impedir que pueda contemplar tus errores» (vv. 10-14 *vex'd with watching and with tears (...) lest*

17 Las traducciones de los textos griegos son las de García Gual, 1980.

18 Si mis ojos se sienten hambrientos de mirada, / o al corazón lo ahogan suspiros de ansiedad, / mis ojos hacen fiesta contemplando su imagen: / es un festín pintado y al corazón lo invitan; / otras veces, los ojos se hospedan en el pecho / y comparten con él sus deliquios de amor.

*eyes well-seeing thy foul faults should find*). Y así, intencionadamente o no, se conecta con el sáfico «por mis ojos nada veo». Ya en otro lugar Shakespeare afirmaba que *to hear with eyes belongs to love's fine wit* (son. 23, v. 14)<sup>19</sup>, consecuencia natural de que el oír quede impedido. Ciertamente, si los oídos tintinean de pasión, habrá que confiar toda audición al mero contemplar, pero esta sinestésica escucha a través de los ojos es aun más expresiva en la medida en que este acto, «propio del amor», se asemeja a la lectura de la poesía, que se escucha mediante la vista.

Por otra parte, en nuestro autor también consta la pervivencia del catuliano *odi et amo* (CATVLL. 85, *cfr.* Ov. *am.* 3, 14, 39 *tunc amo, tunc odi frustra quod amare necesse est*, «entonces amo, entonces en vano odio lo que estoy obligado a amar»; Ellrodt, 1986: 40). El soneto 35 manifiesta la continuidad temática del tópico, al describir la beligerancia que supone el proceso amoroso –*civil war is in my love and hate*, «guerra civil declaran, en mí, odio y amor» (v. 12)–, pero, desde el punto de vista textual, es más significativo el 145:

Those lips that Love's own hand did make  
Breathed forth the sound that said 'I hate'  
To me that languish'd for her sake;  
(...) 'I hate' she alter'd with an end,  
(...) 'I hate' from hate away she threw... (son. 145, vv. 1-3, 9 y 13)<sup>20</sup>

Si el Bardo conoció y leyó a Catulo podrían explicarse, además, aquellos ecos sáficos del soneto 47 como una recepción del autor latino, que versiona los versos de la poeta griega en uno de sus *carmina*, haciendo primero una traducción directa y luego desligándose del original, en una continuidad-disociación muy similar a aquella a la que frecuentemente recurre nuestro

---

<sup>19</sup> Escuchar con los ojos es propio del amor.

<sup>20</sup> Esos labios que Amor construyó con sus manos / susurraron tan sólo para decir: «Te odio», / dirigiéndose a mí, que en su amor me consumo; / (...) «Odio», siguió diciendo... / (...) «Odio», dijo y, después, arrojó el odio lejos.

William: *...lingua sed torpet, tenuis sub artus / flamma demanat, sonitu suopte / tintinant aures, gemina / teguntur lumina nocte...*, «pero la lengua entorpecese, bajo las débiles articulaciones una llama descende, con su propio sonido tintinean mis oídos, las luces gemelas son cubiertas por la noche» (CATVLL. 51).

Esa potencial resonancia catuliana se ve corroborada en otros *Sonnets*. Por ejemplo, quizá el uso del verbo *lose* y el sustantivo emparentado *loss*, en el soneto 64, puedan remitir al *quod vides perisse perditum ducas* («lo que sabes que has perdido dalo por perdido») de CATVLL. 8, una composición que nos presenta también la alegoría de los *soles* como imagen del azaroso destino, que en un tiempo ya pasado brillaron para el *miser Catullus*, trayéndole alegrías amorosas, pero que ahora ya no lucen, granjeándole los favores de su Lesbia. Así también en Shakespeare, como alegoría de la fortuna: *suns of the world may stain when heaven's sun staineth* (son. 33, v. 14)<sup>21</sup>.

Aun habiendo solamente bosquejado algunos casos concretos de la recepción en los *Sonnets* de los tópicos amorosos cultivados por los autores antiguos, hemos de insistir, antes de proseguir, en la comunión que vincula a Shakespeare con Catulo, cuya experiencia amorosa, con su *nescio sed fieri sentio et excrucior*, «no lo comprendo, pero sé que me pasa y me atormenta» (CATVLL. 85), coincide plenamente con los sentimientos de Shakespeare, especialmente en lo relativo a su tormentosa relación con la dama morena. En todo caso, dado que «el vivir esa agonía –*excrucior*– parece exigir que se la viva de veras» y que Shakespeare «tiene aliento todavía para escribir acerca de ella y usarla como tema de números y rimas» (García Calvo, 1974: 23ss.), tal vez nunca pueda precisarse del todo en qué grado el poeta es paciente del amor y en qué medida actúa solo como la mano que sostiene la pluma y la conduce a la expresión de las alegrías y las penas del corazón.

21 Todo sol se oscurece si lo hace el del cielo.

*b. Devouring time*<sup>22</sup>

El incesante paso del tiempo, que apremia, tras la juventud marchita por el huir de los días, al disfrute de los efímeros goces de la existencia, es otro de los asuntos omnipresentes en los *Sonnets*, frecuentemente expresado mediante la referencia a una o varias de las cuatro estaciones. Es la lozanía primaveral, florida y llena de color (son. 98), que, una vez superado el estío de la madurez (son. 6, 18, 56), se desnuda de su follaje, ya añejo (son. 73), para hibernar (son. 2, 5, 6, 56, 97) y revestirse de los fríos que anticipan la muerte. Shakespeare descubre así en la primavera el mismo regusto amargo que en las estaciones invernales, pese a su carácter vivaz, musical y colorido: en el transcurso de su duración, el amado no ha sabido valorar la blancura del lirio ni la belleza colorada de la rosa, imagen del goce que te hacen pauta de todo:

From you have I been absent in the spring,  
 When proud-pied April dress'd in all his trim...  
 (...) Nor did I wonder at the lily's white,  
 Nor praise the deep vermilion in the rose;  
 They were but sweet, but figures of delight,  
 Drawn after you, you pattern of all those.  
 Yet seem'd it winter still, and, you away,  
 As with your shadow I with these did play (son. 98)<sup>23</sup>.

Si la flor representa la juventud, al morir se le asocia la imagen poética del marchitarse (son. 12, 14, 15, 17, 54 o 77):

The canker-blooms have full as deep a dye  
 As the perfumed tincture of the roses,

---

<sup>22</sup> Voraz tiempo. Son. 19, v. 1.

<sup>23</sup> Ausente estoy de ti, en esta primavera, / cuando se adorna abril y viste de colores... (...) No me maravillaba la blancura del lirio / ni ensalcé el color rojo profundo de la rosa: / eran sólo dulzura, simple imagen del goce / que al tomarse de ti te hacen pauta de todo. / Pero estabas ausente e invierno parecía / y jugué con las sombras como si fuesen tuyas.

(...) They live unwoo'd and unrespected fade,  
 Die to themselves. (...)  
 And so of you, beauteous and lovely youth,  
 When that shall fade, my verse distills your truth (son. 54, vv.  
 4-5, 10-11, 13-14)<sup>24</sup>.

Y, de este modo, el yo lírico, desprovisto de su juventud por el paso del Tiempo, pero también carente de esperanza para «amar todo aquello de que has de prescindir» (son. 73), se identifica con el otoño. Y, con las hojas que caen, todo se desmorona:

That time of year thou mayst in me behold  
 When yellow leaves, or none, or few, do hang  
 Upon those boughs which shake against the cold,  
 Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.  
 In me thou seest the twilight of such day  
 As after sunset fadeth in the west (son. 73, vv. 1-6)<sup>25</sup>.

Resuena, aunque ya lejana, la voz de Semónides al comparar las vidas humanas, percederas y fútiles, con las hojas caducas<sup>26</sup>, pero el tópico literario que asocia el florecer con la juventud (son.

---

24 Tiene el rosal silvestre un color tan hermoso / como la perfumada tintura de las rosas... / (...) No las corteja nadie y a solas se marchitan, / muriendo sin amor (...) Y así, cuando tu hermosa juventud se evapore, / quedará destilada tu verdad en mis versos.

25 En mi puedes ver hoy esa estación del año / en que unas hojas gualdas, pocas, tal vez ninguna, / resisten en las ramas, tiritando de frío, / pobre coro de ruinas donde cantaron aves. / En mí ves el crepúsculo del día que se extingue / cuando la luz del sol declina por poniente...

26 SEM. fr. 1 R. Adrados (*cfr.* Il. 6, 146-149) ἐν δὲ τὸ κάλλιστον Χίος ἔειπεν ἀνὴρ / 'οἴη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.' (...) θνητῶν δ' ὄφρα τις ἄνθος ἔχηι πολυήρατον ἦβης, / κοῦφον ἔχων θυμὸν πόλλ' ἀτέλεστα νοεῖ, «Esto es lo más bello que dijo el hombre de Quíos: 'Cual la generación de las hojas así es la de los hombres'. (...) Mientras conserva un mortal la flor muy deseable de la juventud, tiene un ánimo ligero y piensa muchos desatinos...».

54), aparece reiteradamente en otros líricos griegos<sup>27</sup>. Sea como fuere, pese a la sensibilidad compartida por los de la Hélade y el poeta de Stratford-upon-Avon, estas referencias shakespearianas a las estaciones y a la florida juventud, cuando nuestro autor no debió de leer a los poetas griegos, remontan todas a la lírica latina, que bebe de los primeros:

ut flos (...)  
 multi illum pueri, multae optauere puellae:  
 idem cum tenui carptus defloruit ungui,  
 nulli illum pueri, nullae optauere puellae  
 (CATVLL. 62, 39.42-44).

Como la flor... muchos muchachos, muchas muchachas la desearon. No así cuando, rozada por delicada uña, perdió su belleza... ya no la amaron los muchachos, ya no las muchachas.

diffugere niues, redeunt iam  
 gramina campis  
 arboribus comae... (...)  
 immortalia ne speres, monet annus et almus  
 quae rapit hora diem:  
 frigora mitescunt zephyris, uer proterit aestas  
 interitura simul  
 pomifer autumnus fruges effuderit, et mox  
 bruma recurrit iners.  
 damna tamen celeres reparant caelestia lunae:

Huyeron las nieves y vuelven ya a los campos las hierbas y a los árboles sus cabelleras... «No esperes cosas inmortales» te advierte la edad y la hora que arrebató el provechoso día. Los vientos se apaciguan por acción de las suaves brisas; a la primavera la adelanta el verano, que morirá al tiempo que el pomífero otoño esparza frutos... y pronto retorna la cruda bruma. Los daños del cielo los reparan en rápida sucesión las lunas:

27 ΤΥΡΤ. fr. 6, v. 28 R. Adrados ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος, «la brillante flor de la amable juventud»; ΤΗΓΝ. v. 1070 R. Adrados ἥβης ἄνθος ἀπολλύμενον, «flor de la juventud que se marchita»; etc.

nos ubi decidimus  
 quo pater Aeneas, quo diues Tu-  
 llus et Ancus,  
 puluis et umbra sumus  
 (HOR. *carm.* 4, 7).

pero nosotros, cuando cae-  
 mos adonde el piadoso Eneas  
 y los ricos Tulo y Anco, polvo  
 solamente y sombra es lo que  
 somos.

nostra sine auxilio fugiunt bona;  
 carpite florem,  
 qui, nisi carptus erit, turpiter  
 ipse cadet  
 (OV. *ars* 3, 79-80).

Nuestros goces se nos esca-  
 pan sin remedio; recoged la  
 flor, flor que, de no ser re-  
 cogida, marchita ella misma  
 morirá.

A esta imagen mudable y cíclica de la naturaleza se le unen en muchos otros sonetos, para la expresión poética del paso del Tiempo, conforme ha podido percibirse, la referencia a las canas (son. 68, v. 5 *the golden tresses of the dead*<sup>28</sup>) o a las arrugas (son. 63, vv. 3-4 *and fill'd his brow / with lines and wrinkles*<sup>29</sup>; 68, v. 1 *thus is his cheek the map of days outworn*<sup>30</sup>), igualmente empleada en la poesía latina<sup>31</sup> como evocación metonímica de la vejez.

Tampoco falta en los versos que nos ocupan la certeza incontestable del veloz paso del tiempo, otro de los tópicos existenciales más destacados, el *tempus fugit*. Los sonetos 64, 65 y 100 versan sobre este asunto, pero, de manera particular, el que lleva el número 19 calca, con su *Devouring Time*, la expresión latina *tempus edax [rerum]* (OV. *met.* 15, 234; *Pont.* 4, 10, 7). En este, como en el 123, aparece como vocativo, como interlocutor del poeta el

28 El rubio cabello trenzado de los muertos.

29 Y su frente cubra de arrugas.

30 Su mejilla es el mapa de los días de ayer.

31 VERG. *Aen.* 7, 417 *frontem rugis arat*, «labra el terreno de la frente con arrugas como surcos»; OV. *ars* 2, 118 *iam uenient rugae, quae tibi corpus arent*, «ya se vienen las arrugas que aren tu cuerpo»

Tiempo, «uno de los villanos más poderosos»<sup>32</sup> de entre los personajes dramáticos que interactúan en el escenario lírico-teatral de los *Sonnets* (Vendler, 1997: 14ss.; Gardini, 2004: 51). El 60, a su vez, nos da otra muestra, particularmente significativa, de la pervivencia ovidiana:

Like as the waves make towards the pebbled shore,  
 So do our minutes hasten to their end;  
 Each changing place with that which goes before,  
 In sequent toil all forwards do contend.  
 (...) Time doth transfix the flourish set on youth  
 And delves the parallels in beauty's brow,  
 Feeds on the rarities of nature's truth,  
 And nothing stands but for his scythe to mow:  
 And yet to times in hope my verse shall stand,  
 Praising thy worth, despite his cruel hand (vv. 1-4, 9-14)<sup>33</sup>.

Aparece la imagen de la guadaña (v. 12 *his scythe to mow*), recurrente (*cfr.* son. 12, 100, 123), aquí junto a las olas que se desvanecen al bañar el litoral, como metáfora de la vida que se consume. Este motivo del oleaje puede retrotraerse a Alceo (frs. 6 y 208 Voigt), si bien el poeta de Mitilene se servía del mismo para hacer referencia a la agitación del destino humano, inestable como la nao sobre el vinoso mar, más que al *tempus fugit*. Horacio lo recogió después tanto en continuación del tópico helénico de la nave del Estado (*carm.* 1, 14) como, en la oda que contiene la formulación canónica del célebre *carpe diem*, con el

---

32 ...*in war with Time for love of you*, «yo, en guerra con el Tiempo, y por amor a ti» (son. 15, v. 13).

33 Como cuando una ola muere en la pedregosa / orilla, nuestro tiempo corre hacia su final; / cada minuto usurpa al que lo precedía, / inexorablemente siguen unos a otros. (...) Borra / el Tiempo la hermosura de toda juventud / y cava paralelos surcos sobre la frente, / se nutre de primores de la naturaleza / y lo que sigue en pie lo siega su guadaña. / Confío en que mis versos, pese al Tiempo cruel, / repitiendo tu elogio, consigan perdurar.

mismo sentido que luego le ha dado Shakespeare, para designar el paso del Tiempo, en alusión a las invernales tempestades, que rompen contra las costas que se les oponen (*carm.* 1, 11). Pero lo especialmente señalado del soneto 60 es la pervivencia en él de uno de los pasajes de las *Metamorfosis*:

ut unda impellitur unda  
urgeturque prior ueniente  
urgetque priorem,  
tempora sic fugiunt pariter  
pariterque sequuntur  
et noua sunt semper  
(Ov. *met.* 15, 181ss.)

Así como una ola es empujada por otra y es apremiada la primera por aquella que viene en pos de ella, mientras empuja, a su vez, a la anterior, los tiempos así también se nos escapan de esta misma forma y de esta misma forma siguen unos a otros y siempre se renuevan.

En efecto, los versos shakespearianos constituyen prácticamente de una paráfrasis (*ut unda ~ as the waves; sic fugiunt ~ so do hasten; prior ~ that which goes before; etc.*), en la que el verbo *sequuntur* parece inspirar fónica y semánticamente, además, el adjetivo *sequent* que se emplea para calificar el esfuerzo de los instantes por sucederse unos a otros. Ya *met.* 15, 177 *nihil est toto, quod perstet, in orbe* parecía subyacer en la afirmación de que *nothing stands but for his scythe to mow* (v. 12), donde *stands* evoca el *perstet* latino. La continuidad, por tanto, del testimonio ovidiano resulta ineludible: incluso en el caso de que Shakespeare no hubiera podido acceder de forma directa a la lectura del texto original, a su disposición se hallaba la traducción de Golding al inglés, con estas palabras: *as every wave drives other forth, / and that which comes behind / both thruseth and is thrust himself: / even so the times by kind / do fly and follow both at once, / and evermore renew* (Highet, 1949: 621). Ciertamente, es Ovidio quien inspira la concepción shakespeariana de la mutabilidad, de suerte que los *Sonnets* pueden comprenderse mejor, en tanto que reelaboración –al igual que el *Canzoniere*– de la magna obra ovidiana, en la que con

lo cambiante y perecedero de la existencia se desposa la inmortal «promesa de la fama literaria» (Wolfe, 2012: 524ss.).

*c. Even in the mouths of men*<sup>34</sup>

La certeza de la muerte, presagiada por canas y arrugas, y el temor que ella suscita en el poeta revelan la dialéctica amorosa como una retórica de la «eterna condenación y lucha desesperada contra el Tiempo» (García Calvo, 1974: 7). Los primeros sonetos versan acerca del humano deseo de perdurar, impracticable para quien vive en soledad: *...if thou live, remember'd not to be, / Die single, and thine image dies with thee*<sup>35</sup> (son. 3, vv. 13-14). La confianza se deposita en la familia (son. 8) o, más concretamente, en la prole (son. 7-9, 11-13, 17 y 37): en los hijos –y esta era una certeza muy sentida para nuestro autor– vive la memoria de sus progenitores. El que muere solo, en cambio, muere del todo.

La experiencia del amor hacia el *sweet boy* comienza así, exhortando al amado a hacer persistir su vida en *another self*, un «otro él mismo». Sin embargo, andando los versos, el amor se revela absolutamente incompatible con el paso del tiempo, «como tu hermosura con la muerte» (García Calvo, 1947: 12), y, de este modo, se descubre que la única razón de ser del poeta es la de eternizar aquello que es inmutable, el amor y la hermosura del amado:

...love is not love  
Which alters when it alteration finds,  
Or bends with the remover to remove.  
O no! it is an ever-fixed mark  
(...) and is never shaken.  
(...) Love's not Time's fool...  
(...) Love alters not with his brief hours and weeks,

<sup>34</sup> Incluso en boca de los hombres. Son. 81, v. 14.

<sup>35</sup> ...si es tu deseo que nadie te recuerde, / muere solo y tu imagen contigo morirá.

But bears it out even to the edge of doom (son. 116, v. 2-6.9.11-12)<sup>36</sup>.

El amor no se altera con las alteraciones del tiempo, aunque «admite alternancias y ausencias para renovar su fuerza» –*Sweet love, renew thy force...* (son. 56, v. 1)<sup>37</sup>–, de la misma manera que el invierno revitaliza con su dureza las aspiraciones de los hombres por el retorno del verano (vv. 13-14).

El poeta anuncia, pesimista, en el *sonnet* 64, su preocupación: *Ruin hath taught me thus to ruminate, / That Time will come and take my love away* (vv. 11-12)<sup>38</sup>. Y es que *where, alack, / Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid? / Or what strong hand can hold his swift foot back?* (son. 65, vv. 9-11)<sup>39</sup> (Kerrigan, 2001: 77). Inmerso en la búsqueda de la inmortalidad para el amado, pronto descubrirá, cada vez con mayor convencimiento, que es en la creación lírica donde puede hallarse la vía perfecta para la consecución de esa durabilidad sempiterna. En palabras de García Calvo (1974: 12), «el verso se alza en esperanza»: *And yet to times in hope my verse shall stand, / Praising thy worth, despite his cruel hand* (son. 60, vv. 13-14)<sup>40</sup>. Ciertamente, el linaje puede agotarse, pero la expresión literaria roza, cuando pervive «en los labios de los hombres», la

---

36 No es amor el amor / que, cuando encuentra cambios, cambia sin más también / o voluble se muestra con quienes son volubles. / ¡Oh, no!, que es como un faro siempre firme e inmóvil (...) sin que nada lo agite. (...) No es un bufón del Tiempo. (...) Nunca altera el amor lo breve de las horas, / pues lo soporta incluso al borde de la muerte.

37 Repón fuerzas, Amor...

38 La ruina [de torres antes esbeltas y bronceos eternos (*cfr.* HOR. *carm.* 3, 30, 1 *aere perennius*)] me ha llevado a rumiando a comprender / que ha de llegar un Tiempo que se lleve mi amor.

39 ¿Dónde / podrá la mejor joya frente al tiempo ocultarse? / ¿Qué poderosa mano pondrá freno a su pie...?

40 Confío en que mis versos, pese al Tiempo cruel, / repitiendo tu elogio consigan perdurar.

eternidad. Shakespeare se reitera de manera «casi obsesiva» en la fisicidad de esta pervivencia poética, aportando al tópico literario antiguo, como nuevo elemento, la insistencia en los ojos, los oídos y los labios de los que nos sucederán sobre la tierra como recipientes de una existencia continuada (Sullivan, 2007: 333; Waswo, 2014: 23). La palabra, de este modo, queda reconocida como medio performativo, que dota de realidad a cuanto ha dejado escrito el autor: la *poiesis*-creación convierte lo lingüístico en realidad.

Este convencimiento se nos revela, de manera incesante, a partir del soneto 17: *...were some child of yours alive that time, / You should live twice; in it and in my rhyme* (vv. 13-14)<sup>41</sup>. Y es que *When in eternal lines to time thou grow'st: / So long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee* (son. 18)<sup>42</sup>. Pueden parecer solamente «líneas eternas» y no suponen menos que el mirar de un hombre o el vivir de su hálito, pero immortalizan cuanto en ellas se dice, como vivienda de una realidad pasada que, por cuanto es relatada, alcanza perpetuidad. Pero ya hallábamos esta sed de persistencia, solamente asegurada por las palabras poéticas, en los versos que Teognis cantó para Cirno, a quien el poeta afirma haber dado alas para recorrer la tierra y el mar, cuando lo alberguen «las bocas de muchos», al proclamar los versos que lo ensalzan:

---

41 ...si en ese tiempo viviese un hijo tuyo / vivirías dos veces: en mis versos y en él.

42 Cuando en versos eternos te acrecienten los años. / Mientras respire un hombre o haya ojos que miren / vivirá este poema, otorgándote vida.

σοὶ μὲν ἐγὼ πτέρ' ἔδωκα, σὺν οἷς  
 ἐπ' ἀπείρονα πόντον  
 πωτήσει καὶ γῆν πᾶσαν ἀειρόμενος  
 ῥηιδίως: θοίνης δὲ καὶ εἰλαπίνησι  
 παρέσση  
 ἐν πάσαις, πολλῶν κείμενος ἐν  
 στόμασιν,  
 καί σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγοις  
 νέοι ἄνδρες  
 εὐκόσμως ἐρατοὶ καλὰ τε καὶ λιγέα  
 ἄσσονται. καὶ ὅταν δνοφερῆς ὑπὸ  
 κεύθεισι γαίης  
 βῆς πολυκωκύτους εἰς Αἴδαο  
 δόμους,  
 οὐδέ ποτ' οὐδὲ θανῶν ἀπολείς  
 κλέος, ἀλλὰ μελήσεις  
 ἄφθιτον ἀνθρώποις αἰὲν ἔχων  
 ὄνομα,  
 (...) πᾶσιν ὅσοισι μέμηλε, καὶ  
 ἐσσομένοισιν ἀοιδῆ  
 ἔσση ὁμῶς, ὄφρ' ἦ γῆ τε καὶ ἡέλιος  
 (THGN. vv. 237-254 R. Adrados).

Alas a ti yo te he dado;  
 con ellas el mar infini-  
 to y toda la tierra en un  
 vuelo podrás recorrer  
 sin fatigas. En todo ban-  
 quete y festejo presente  
 te hallarás, albergado en  
 las bocas de muchos. Y  
 al son de las flautas de  
 tonos agudos los jóvenes  
 en rondas de amor, con  
 bellas y suaves tonadas te  
 citarán. Y cuando a las ca-  
 vernas de la oscura tierra  
 descendas, a las lamen-  
 tables mansio-nes del Ha-  
 des, ni siquiera entonces,  
 muriendo, te ha de faltar  
 tu gloria, sino que con-  
 servarás entre la gente  
 tu nombre inmortal. (...)

Y para todos aquellos,  
 incluso del mañana, que  
 aprecien el canto, tú vi-  
 virás por igual, en tanto  
 existan la tierra y el sol.

En Shakespeare resuenan las mismas certezas con increíble parecido: el poeta se desvanecerá en el olvido (son. 60, v. 4), a diferencia del amado –el *sweet boy*– cuya memoria no arrebatará la muerte (v. 3); su nombre tendrá vida inmortal, en la mirada de los hombres –los ojos que recolectan palabras y versos– (v. 8) y en las lenguas de los «respiradores» de este mundo (v. 12). Todos cuantos suspiran insuflarán aliento al recuerdo del amado, que

habita en donde hay más vida –donde mayor es el soplo–, justamente en bocas de los hombres:

Or I shall live your epitaph to make,  
 Or you survive when I in earth am rotten;  
 From hence your memory death cannot take,  
 Although in me each part will be forgotten.  
 Your name from hence immortal life shall have,  
 Though I, once gone, to all the world must die:  
 The earth can yield me but a common grave,  
 When you entombed in men's eyes shall lie.  
 Your monument shall be my gentle verse,  
 Which eyes not yet created shall o'er-read,  
 And tongues to be your being shall rehearse  
 When all the breathers of this world are dead;  
 You still shall live –such virtue hath my pen–  
 Where breath most breathes, even in the mouths of men (son.  
 81)<sup>43</sup>.

Y así, como consecuencia de esta aseveración que sitúa a la poesía como el medio más propicio para hacer perdurar la existencia, se ve alcanzado otro tópico, consagrado por Horacio al término de sus tres libros de *carmina* (*carm.* 3, 30, 6) con la expresión *non omnis moriar*. Ya en aquel mismo poema, el lírico clamaba: *exegi monumentum aere perennius* –un monumento<sup>44</sup> «más duradero que el bronce, más alto que el regio lugar de las pirámides»– (vv.

---

43 O bien si sobrevivo redacto tu epitafio / o tú me sobrevives cuando me pudra en tierra, / por tanto, tu recuerdo nunca podrá morir, / aunque se haya olvidado todo lo que hay en mí. / Desde ahora tu nombre tendrá vida inmortal / pero yo, cuando parta, moriré para todos; / sepultado en la tierra de una fosa común, / tú, mientras, vivirás en los ojos humanos. / Tendrás por mausoleo cuanto digan mis versos / que unos ojos nonatos un día leerán / y unas lenguas futuras te mantendrán con vida / cuando a quienes alientan les alcance la muerte. / Tanto puede mi pluma que seguirás viviendo / donde es mayor la vida, en labios de los hombres.

44 De *monēre*, esto es, 'dar testimonio'.

1-2). El horaciano Ben Jonson reconocería de esta misma manera a Shakespeare: *Thou art a Monument, without a Tombe, / And art alive still...* (Baldwin, 1940: 2); pero ya el propio poeta de Stratford se creía artífice de una obra inmortal. Los sonetos 55 y 107 parecen recordar esta oda horaciana y, particularmente, el *exegi*:

Not marble, nor the gilded monuments  
 Of princes, shall outlive this powerful rhyme;  
 But you shall shine more bright in these contents  
 Than unswept stone besmear'd with sluttish time.  
 When wasteful war shall statues overturn,  
 And broils root out the work of masonry,  
 Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn  
 The living record of your memory.  
 (...) your praise shall still find room  
 Even in the eyes of all posterity  
 That wear this world out to the ending doom.  
 So, till the judgment that yourself arise,  
 You live in this, and dwell in lover's eyes (son. 55)<sup>45</sup>.

My love looks fresh, and death to me subscribes,  
 Since, spite of him, I'll live in this poor rhyme,  
 While he insults o'er dull and speechless tribes:  
 And thou in this shalt find thy monument,  
 When tyrants' crests and tombs of brass are spent (son. 107,  
 vv. 10-14)<sup>46</sup>.

---

45 Ni mármol, ni dorados monumentos de príncipes / podrán sobrevivir a estos versos tan sólidos; / tú brillarás en ellos mucho más que la piedra, / mohosa por la acción de lo impuro del tiempo. / Cuando abata la guerra devastadora estatuas, / y el tumulto destroce lo que los albañiles / construyeron, ni Marte con su espada, ni el fuego / podrán borrar las huellas que recuerden a ti. (...) Encontrará tu elogio / sitio, incluso a los ojos de la posteridad / que conduce este mundo hacia la perdición. / Vivirás en mis versos y en los ojos amantes, / hasta que te levantes para el Juicio final.

46 Reverdece mi amor y la muerte suscribe / que viviré en mis versos, por mucho que le pese / y que triunfe entre tribus iletradas sin voz. / Cuando sean historia divisas y tiranos, / tú sí pervivirás en este monumento.

En ellos brillan, con el mismo vigor, la fuerza de este tópico y de sus resonancias, combinadas, no obstante, con otros elementos pertenecientes a un pasaje de las *Metamorfosis* (15, 871ss.) (Burrow, 2013: 99), en el que Publio Nasón se enorgullecía de esta misma conciencia: el tumulto, la guerra –la espada de Marte– y el fuego (*ignis*) como agentes que, como el inexorable paso del Tiempo, no logran aniquilar la vigorosa pervivencia de la creación poética:

iamque opus exegi, quod nec  
 Iouis ira nec ignis  
 nec poterit ferrum nec edax  
 abolere uetustas.  
 (...) parte tamen meliore mei  
 super alta perennis  
 astra ferar, nomenque erit in-  
 delebile nostrum  
 (...) ore legar populi, perque  
 omnia saecula fama,  
 siquid habent ueri uatum  
 praesagia, uiuam  
 (*met.* 15, 871-872, 875-876,  
 878-879).

Y es que ya he edificado mi obra, que ni de Júpiter la ira ni incendio ni espada ni el paso del Tiempo que todo lo devora podrá destruir. Más bien, con la mejor parte de mi ser, por encima de encumbrados astros seré elevado, ya inmortal. Y mi nombre permanecerá indeleble... (...) Seré leído por boca de la gente y, durante todos los siglos, por mi renombre –si es que algo hay de verdad en los proféticos presagios– viviré.

Con su mayor aprecio por Ovidio que por Horacio, seguramente sean las palabras *ore legar populi... uiuam* –«seré leído por boca de la gente... viviré»– las que resonaron en el pensamiento de nuestro William al expresar este *topos* de la inmortalidad poética en los dos últimos versos del soneto 81: «seguirás viviendo donde es mayor la vida, en labios de los hombres». Así también el *I'll live in this poor rhyme* (v. 11), del que porta el número 107.

No obstante, existe una diferencia sustancial entre los líricos latinos y las aseveraciones que Shakespeare proclama en el an-

tedicho soneto 81 (Waswo, 2014: 24): el poeta no afirma la inmortalidad para sí, sino para su amor. Al contrario del soberbio Horacio, que se vanagloriaba de su «no moriré del todo», y de la ascensión anunciada por Ovidio, que ya se sabía enaltecido hasta los astros, superviviente en los labios humanos, el Bardo se reconoce más bien consciente de que quien pervivirá en su «monumento» es el objeto de su afecto, el amado. En esto sus versos saben más a griego que a latín, porque comparte los pensamientos de Teognis al respecto de este poder inmortalizador de la poesía, que no afecta propiamente al creador, a quien la pluma no perpetúa, sino a aquel de quien se poetiza. Nuestro William anuncia a su Cirno, como otrora el de Mégara, la promesa de la supervivencia «en tanto existan la tierra y el sol», en todo banquete y en toda canción.

#### 4. Conclusiones

En los poemas que versan acerca de la adquisición de la inmortalidad mediante la *poiesis*, aun quizá sin saberlo, Shakespeare bebió de la tradición griega que arrancaba de Teognis y había florecido en Roma tiempo después, si bien con un enfoque diferente. En la época en que los poetas latinos eran en mayor grado leídos y estudiados y los fragmentos de los líricos de la Hélade comenzaban a ser publicados (Highet, 1949: 220), tomó la pluma y así la palabra un virtuoso de la creación literaria, que, en efecto, no debió de saber mucho griego, pero que, con su considerable latín y con su honda sensibilidad para saborear todo lo concierne al mundo clásico, imbuyó de aires grecolatinos su entera producción –también la lírica–.

Pese a que ha de retrotraerse a la literatura griega el nacimiento de la mayoría de los tópicos literarios, no fue sino en Roma donde hallaron sus formulaciones canónicas, largamente repetidas durante siglos. El prolongado letargo que la mayoría de los líricos griegos durmió durante centurias en Occidente comenzaba a concluir en los años de la vida de nuestro literato, quien, pese a todo, seguramente no llegó a leer los originales

—no hay razones para pensarlo—, al no haber acudido a la universidad ni haberse formado privadamente en la tradición clásica, al modo de su amigo Jonson. Su conocimiento de las formas y los fondos grecolatinos responde parcialmente, pues, al manejo de la lengua de Cicerón para el que le había capacitado su paso por la *grammar school*, pero ha necesariamente de encontrar otros caminos en las traducciones al inglés que ya estaban en circulación, en los enciclopédicos léxicos y compilaciones de citas y en la cultura escolástica del momento, elementos todos que acrecentaron el potencial caudaloso de su genio natural (Martindale, 1990: 11).

Amar, morir, perdurar. Tres asuntos muy grecolatinos y muy shakespearianos, en tanto que netamente humanos. Ciertamente, una de las piezas que componen la grandeza de Shakespeare es el haber acudido, de la forma que fuere, al material previo, al acervo inmensamente vasto de *commonplaces*, de τόποι, que habían legado los autores que lo precedieron, para contribuir a él, asumiéndolo y haciéndolo propio. En palabras de Charles Triankaus, «en la historia de la cultura, nada es original del todo, pero tampoco nada es lo mismo» de lo que se ha hecho (*apud* Greene, 1982: 28). *If there be nothing new, but that which is / Hath been before...* (son. 59, vv. 1-2)<sup>47</sup>: no hay nada nuevo bajo el sol. O, dicho de otra forma: en lo continuamente cambiante se descubre lo inmortal e indestructible de la existencia (Gardini, 2004: 73; Champion, 2014). También así la *poiesis*, que es continua reelaboración y a la vez se afirma como medio de perpetuidad, busca procurar perdurabilidad a toda belleza, fugazmente efímera: *every thing that grows / Holds in perfection but a little moment* (son. 15, vv. 1-2)<sup>48</sup>.

El autor construye indestructibles monumentos y exhala un aliento imperecedero. Sabedor de ello y con la más absoluta genialidad, William Shakespeare hizo su aportación a ese torrente,

---

47 Si nunca hay nada nuevo y lo que existe hoy / antaño ya existió...

48 ...todo lo que crece / consigue ser perfecto sólo breves instantes.

aun en movimiento, que se remonta a los inicios de nuestra cultura. El encumbramiento al nivel de los clásicos que luego Ben Jonson querría corroborar –*he was not of an age, but for all time!*– parece ya haberlo intuido nuestro autor en el soneto 17: *So should my papers yellow'd with their age / Be scorn'd like old men of less truth than tongue, / And your true rights be term'd a poet's rage / And stretchèd metre of an antique song* (vv. 9-12)<sup>49</sup>. El poeta se sabe ya un clásico y así, en uno de los sonetos en que se refiere al tema de la procreación, que tanto le preocupaba, aventura que sus inmarcesibles versos vivirán, aun en folios marchitos, convertidos, al igual que los clásicos, en «metro de una antigua canción» (Cormack, 2007: 254).

Decía verdad. Y así nos sirvió –copero magistral– el poético vino añejo del amor y del tiempo, de la muerte y de la inmortalidad, en los odres nuevos de su genio inglés, acudiendo a las seguras barricas de lo que algunos vinieron a llamar su latín pequeño y su griego aún menor.

## 5. Recursos bibliográficos

### a. Ediciones empleadas del original shakespeariano

GARCÍA CALVO, A. Ed. y trad. (1974) *William Shakespeare. Sonetos de Amor*, texto crítico y trad. en verso, Barcelona: Anagrama.

TALENS, J. Ed. y trad. y R. WASWO Ed. (2014) *William Shakespeare. Sonetos*, ed. bilingüe del Instituto Shakespeare, Madrid: Cátedra.

### b. Ediciones de los textos clásicos

Las citas aparecen referenciadas de acuerdo con el modo y las ediciones establecidos por el *Diccionario Griego-Español* (1980), Madrid: CSIC, (la lista de abreviaturas consta en la edición *online*), para los textos griegos, y el *Thesaurus Linguae Latinae (Index*

---

<sup>49</sup> De modo que estas hojas, por el tiempo amarillas, / serían despreciadas como chochez de viejos / creyendo tus virtudes delirios de poeta, / hipérboles absurdas de una antigua canción.

*scriptorum inscriptionum ex quibus exempla adferuntur* (1904), Leipzig: Teubner), para los textos latinos.

Se ha atendido, además, a las siguientes eds. y trads.:

GARCÍA GUAL, C. (selección, prólogo y trad.) (1980) *Antología de la poesía lírica griega*, Madrid: Alianza (3ª ed., 2013).

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1990) *Líricos griegos. Elegíacos y yam-bógrafos arcaicos* (trad. de F. Rodríguez Adrados), Madrid: Alma Mater.

### c. Alia

AHLQUIST, D. (1971) *The Soul of Wit: G.K. Chesterton on William Shakespeare*, Mineola: Dover Publications.

BALDWIN, T. W. (1944) *William Shakspeare's Small Latine & Lesse Greek*, vol. 1 (3ª ed. 1966), Urbana: University of Illinois Press.

BARKAN, L. (2001) "What did Shakespeare read?". En: M. De Grazia y S. Wells Eds. *The Cambridge Companion to Shakespeare* (31-48), Cambridge: Cambridge University Press.

BATES, C. (2012) "Sonnets and A Lover's Complaint". En: A. F. Kinney Ed. *The Oxford Handbook of Shakespeare* (43-351), Oxford, Oxford University Press.

BELL, I. (2007) "Rethinking Shakespeare's Dark Lady". En: M. Schoenfeldt Ed. *A Companion to Shakespeare's Sonnets* (293-313), Malden y Oxford: Blackwell.

BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del C. (ed. y trad.) (2009) *Antonio Sebastiano Minturno. Arte poética*, vol. 1, Madrid: Arco.

BRINK, J. R. (2000) "Literacy and Education". En: M. Hattaway Ed., *A Companion to English Renaissance and Culture* (95-105), Malden y Oxford: Blackwell.

BROWN, S. A. (2004) "'There is no end but addition': the later reception of Shakespeare's classicism". En C. Martindale y A. B. Taylor Eds. *Shakespeare and the Classics* (277-293), Cambridge: Cambridge University Press.

BURROW, C. (2004) "Shakespeare and humanistic culture". En C. Martindale y A. B. Taylor Eds. *Shakespeare and the Classics* (9-27), Cambridge: Cambridge University Press.

BURROW, C. (2013) *Shakespeare and classical antiquity*, Oxford: Oxford University Press.

CAMPION, N. (2014) "The Legacy of Classical Cosmology in the Renaissance: Shakespeare and Astronomy", *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, vol. 14, nº 2, 331-339.

CORMACK, B. (2007) "Tender Distance: Latinity and Desire in Shakespeare's *Sonnets*". En: M. Schoenfeldt Ed., *A Companion to Shakespeare's Sonnets* (242-260), Malden y Oxford: Blackwell.

CRAIG, H. (2012) "Authorship". En: A. F. Kinney Ed. *The Oxford Handbook of Shakespeare* (15-30), Oxford: Oxford University Press.

DOBSON, M. y S. WELLS (2001) *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford: Oxford University Press.

ELLRODT, R. (1986) "Shakespeare the non-dramatic poet". En S. Wells Ed. *The Cambridge companion to Shakespeare studies* (35-48), Cambridge: Cambridge University Press.

GARDINI, C. (2004) "Veinte sonetos de Shakespeare", *Ideas*, vol. 1, 2 (2004). Disponible en <https://p3.usal.edu.ar/index.php/ideas/issue/view/260> (último acceso: octubre de 2018).

GREENE, T. M. (1982) *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven: Yale University Press.

HIGHET, G. (1949) *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford: Oxford University Press.

HONIGMANN, E. (2001) "Shakespeare's life". En M. De Grazia y S. Wells Ed. *The Cambridge Companion to Shakespeare* (1-12), Cambridge: Cambridge University Press.

HUTTON, S. (2000) "Platonism, Stoicism, Scepticism and Classical Imitation". En M. Hattaway Ed. *A Companion to English Renaissance and Culture* (44-57), Malden y Oxford: Blackwell.

JENKYN, R. (2007) "United Kingdom". En C. W. Wallendorf et al. Eds. *A Companion to Classical Tradition* (336ss.), Malden y Oxford: Blackwell.

JOHNSON, S. (1765) *Mr. Johnson's preface to his edition of Shakespeare's plays*, Londres: Kessinger Legacy Reprints (ed. 2010).

KARAGIORGOS, P. (1995) "Shakespeare's classical knowledge", *Shakespeare Studies* (35-41), Tesalónica: Kyriakidis. Disponible

en <http://karagiorgos.blog-net.ch/gr/> (último acceso: octubre de 2018).

KERRIGAN, J. (2001) "Shakespeare's poems". En M. De Grazia y Stanley Wells Ed. *The Cambridge Companion to Shakespeare* (65-82), Cambridge: Cambridge University Press.

KLEIN, D. (1905) "Foreign Influence on Shakespeare's Sonnets", *The Sewanee Review*, vol. 13, n<sup>o</sup> 4 (octubre de 1905), 454-474.

MARTINDALE, C. y M. (1990) *Shakespeare & the uses of Antiquity. An Introductory Essay*, Londres: Routledge.

MICHELAKIS, P. (2009) "Greek lyric from the Renaissance to the eighteenth century". En F. Budelmann Ed. *The Cambridge companion to Greek lyric* (336ss.), Cambridge: Cambridge University Press.

MIOLA, R. S. (2000) *Shakespeare's Reading*, Oxford: Oxford University Press.

NUTTALL, A. D. (2004) "Action at a distance: Shakespeare and the Greeks". En C. Martindale y A. B. Taylor Eds. *Shakespeare and the Classics* (209-222), Cambridge: Cambridge University Press.

PÉREZ ROMERO, C. (1994) "Poligénesis temática de la 'Dark Woman': notas para un estudio", *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 2, 247-262.

PHILIPS, A. y P. HUNT (2010) "Shakespeare and the Classics: Plutarch, Ovid and Inspiration", *Electrum Magazine* (diciembre 2010). Disponible en <http://www.electrummagazine.com/> (último acceso: octubre de 2018).

SCHOENBAUM, S. (1986) "The life of Shakespeare". En S. Wells Ed. *The Cambridge companion to Shakespeare studies* (35-48), Cambridge: Cambridge University Press.

SULLIVAN (JR.), G. A. (2007) "Voicing the Young Man: Memory, Forgetting, and Subjectivity in the Procreation Sonnets". En M. Schoenfeldt Ed. *A Companion to Shakespeare's Sonnets* (331-342), Malden y Oxford: Blackwell.

VENDLER, H. (1997) *The art of Shakespeare's sonnets*, Harvard: Harvard University Press.

WERTH, A. (2002) "Shakespeare's Less Greek", *The Oxfordian*, 5, 11-29.

WOLFE, J. (2012) "Classics". En A. F. Kinney Ed. *The Oxford Handbook of Shakespeare (517-535)*, Oxford: Oxford University Press.

#### **d. Recursos web**

*Buscador de concordancias en el conjunto de las obras de Shakespeare.* <https://www.opensourceshakespeare.org/views/sonnets/sonnets.php> (último acceso: octubre de 2018).

*Un estudio de la intertextualidad en los Sonnets de Shakespeare.* <https://gramener.com/shakespeare/network> (último acceso: octubre de 2018).