

# De la tradición clásica a la modernidad: *Píramo y Tisbe y Romeo y Julieta*

---

**Laura Negro Duque**

**Grado en Filología Clásica**

Departamento de Estudios Clásicos

Área de Filología

Tutor: Iñaki Ortigosa Egiraun

Año académico: 2018/2019

## Resumen

El objetivo de este trabajo es el estudio de las apropiaciones y reelaboraciones de los textos de Ovidio que traspasan los límites del lugar, el idioma y el género, así como el tiempo. A lo largo del trabajo se explica la transmisión de *Píramo y Tisbe* de las *Metamorfosis* en *Romeo y Julieta* como ejemplo paradigmático de las apropiaciones y reelaboraciones.

Se explica cómo la obra de Ovidio- un autor que no encajaba en el canon augústeo- y, en particular, este relato ha tenido tanto éxito en la tradición y en la literatura moderna, cómo ha llegado a Shakespeare, hasta qué punto tenía este conocimiento sobre los clásicos y de qué manera ha usado ese conocimiento a la hora de escribir una de sus tragedias más famosas.

Se ofrece una panorámica base de esa transmisión y particularmente de cómo esta tuvo lugar en la dramaturgia isabelina. Por lo tanto, proporciona un amplio barrido temporal en occidente desde los tiempos de Ovidio hasta los de Shakespeare. Para ello se han utilizado diferentes artículos, manuales, etc.

El resultado de la investigación ha dejado constancia de que Shakespeare sí que usó otras fuentes para adaptar historias previamente contadas y que se basó en una serie de textos origen para adaptarlos a su obra. *Romeo y Julieta* es el resultado de una tradición anterior y se ve reflejado en los elementos similares que aparecen con el mito de *Píramo y Tisbe*.

Teniendo esto en cuenta, se podrían realizar investigaciones adicionales para identificar otros factores a tener en cuenta a la hora de conocer el origen de muchas de las obras de época isabelina. Este es el resultado del prestigio en la antigüedad, la influencia del humanismo renacentista y el carácter del currículo educativo de la época isabelina. Por lo tanto, es de gran utilidad para ver la influencia de la tradición clásica en las literaturas posteriores de occidente.

## Abstract

The aim of this work is the study of the appropriations and reworkings of Ovid's texts that go beyond the limits of place, language and gender, as well as time. Throughout the work the transmission of *Pyramus and Thisbe* of the *Metamorphoses* in *Romeo and Juliet* is explained as a paradigmatic example of the appropriations and reworkings.

It explains how the work of Ovid - an author who did not fit in the augusteo canon - and, in particular, this story has been so successful in tradition and in modern literature, how has arrived to Shakespeare, to what extent he had this knowledge about the classics and how he has used that knowledge when writing one of his most famous tragedies.

It offers a panoramic view of this transmission and particularly how it took place in the Elizabethan theater. Therefore, it provides a broad sweep of time in the West from the time of Ovid until Shakespeare. For this, different articles, manuals, etc. have been used.

The result of the investigation has shown that Shakespeare did use other sources to adapt previously told stories and that he relied on a series of source texts to adapt them to his work. *Romeo and Juliet* is the result of a previous tradition and is reflected in the similar elements that appear with the myth of *Piramus and Thisbe*.

With this in mind, additional research could be carried out to identify other factors to be taken into account when knowing the origin of many Elizabethan works. This is the result of prestige in antiquity, the influence of Renaissance humanism and the character of the Elizabethan educational curriculum. Therefore, it is very useful to see the influence of the classical tradition in the later literatures of the West.

# Índice

<b>1. Introducción</b>	<b>4</b>
<b>2. Píramo y Tisbe</b>	<b>5</b>
<b>3. Ovidio</b>	<b>5</b>
3.1 Época	5
3.2 Transmisión de Ovidio	8
<b>4. Shakespeare</b>	<b>9</b>
4.1 El Renacimiento y el teatro isabelino	9
4.2 Época de Shakespeare	10
4.3 Shakespeare y la utilización de su contexto histórico	11
<b>5. Tradición clásica en Shakespeare</b>	<b>12</b>
5.1 El conocimiento de los clásicos	13
5.2 Shakespeare y la cultura humanística	14
<b>6. El amor en Ovidio y Shakespeare</b>	<b>15</b>
6.1 El uso del mito amoroso de Ovidio en Shakespeare	17
<b>7. Romeo y Julieta</b>	<b>18</b>
<b>8. La tradición en Romeo y Julieta</b>	<b>19</b>
8.1 Fuentes y originalidad de Romeo y Julieta	20
8.2 Píramo y Tisbe en Romeo y Julieta	24
<b>9. Conclusión</b>	<b>26</b>
<b>10. Bibliografía</b>	<b>28</b>
<b>11. Anexos</b>	<b>30</b>
(Apéndice A)	30
(Apéndice B)	34

## 1. Introducción

La literatura es una de las grandes aportaciones del mundo clásico, y del romano en particular, al mundo actual. En el mundo clásico se le dio a la palabra un valor estético, con una gran intensidad e importancia. La creación literaria determinó el carácter del mismo. Las literaturas occidentales y, como veremos, la literatura isabelina, son deudoras de esta literatura.

Uno de los autores más leídos, interpretados e imitados de toda la literatura latina es Ovidio, cuyo poema las *Metamorfosis*, que explica el origen del mundo a través de diferentes mitos, ha sido la fuente básica de la mitología en la tradición occidental. Esto explica que haya sido un libro muy manejado a lo largo de la Edad Media y toda la posteridad, así lo afirma Carmen Codoñer: “El libro que más ha influido en todas las manifestaciones artísticas a lo largo de los siglos”. Su rastro no solo está en la literatura, sino también en las artes plásticas o incluso en la música: Teseo y Orfeo fueron los primeros mitos de los que echó mano la ópera en Italia de la mano de Monteverdi. (Codoñer, 2007, p.231)

El Renacimiento y el caso que nos ocupa, el Renacimiento inglés y sus dramaturgos, entre ellos William Shakespeare, también hicieron un gran uso del material clásico. Entre los mitos relatados en las *Metamorfosis*, el de *Píramo y Tisbe* es uno de los más exitosos y es también por el uso que hace de ello Shakespeare.

El mero hecho de que entre todos los relatos posibles tome este para crear su obra, *Romeo y Julieta*, marca una especie de contrapunto amoroso con *Píramo y Tisbe*. Esto significa que es un relato importante para él, bien porque sea el que mejor conoce, bien porque ya lo hubiera representado o bien porque sea el que mejor representa su idea sobre el amor.

## **2. Píramo y Tisbe**

El relato de los dos amantes babilonios *Píramo y Tisbe* (ver apéndice A) es quizás uno de los mitos ovidianos más populares. El asunto de la historia permite una visión profundamente romántica del amor y se encuentra condensado en unos cuantos versos. El estilo con el que está escrito el mito estimula la imaginación de quienes lo leen porque constituye una de las fábulas más sencillas y humanas de todas las que aparecen a lo largo del poema *Metamorfosis*. Aunque el motivo por el que está en las *Metamorfosis* el mito de *Píramo y Tisbe* es el color de las moras (“Las mismas serán negras -rojo sangre unido al púrpura original- cuando ya sean comestibles, como recuerdo de la sangre vertida por los dos amantes”) gozó de tanta popularidad en su época que los protagonistas se convirtieron en símbolo del amor desdichado o trágico. La atracción que suscitó el texto ha dado origen a lo largo de la historia a múltiples imitaciones, según Encabo y Montaner: “Muchas de ellas acompañadas de una interpretación alegórica”. Sin embargo, todas las imitaciones o versiones intentan plasmar a su manera y para su propósito los elementos trágicos y humanos de la versión original. (Encabo y Montaner, 2012, p.7)

## **3. Ovidio**

### **3.1 Época**

La época clásica de la literatura latina, comprendida entre los años 100 a.C. y 14 d.C., tiene inicio en el final de la República y el periodo de las Guerras Civiles, al que sigue el principado de Augusto. (Bickel, 1982, p. 170)

Con ese orden nuevo de Estado vino también una nueva política cultural, una nueva Roma, que se manifiesta en las artes plásticas, en la arquitectura, en el pensamiento y las letras. Bickel afirma: “La culminación augústea del espíritu artístico romano es el nuevo mensaje de Roma a la cultura del Mediterráneo. El perfeccionamiento del espíritu artístico romano significó a la vez la transformación del hombre romano, el logro de la formación de un nuevo carácter nacional”. (Bickel, 1982, p.170)

Como dice Bickel, esta Roma augústea va a ser el modelo de la Roma clásica para toda la posteridad occidental. El periodo de apogeo augústeo recibe el apelativo de clásico solo por el hecho de haber sido considerado por sus contemporáneos y por las generaciones posteriores como indicador de orientaciones y como modélico. Según Bickel: “La Roma augústea es el gran suelo nutricio del arte y la cultura de las naciones románicas”. (Bickel, 1982, p.178)

La época de Augusto se sirvió de la enseñanza para extender su ideología y los intereses de Roma. La literatura y, en especial, la poesía cumple una función pública de carácter estético y temático, difundiendo y elevando el carácter heroico del poder. Dos motivos distintos de formación humana aparecen en adelante en un primer plano en la vida espiritual de la Antigüedad, tradición y revelación. (Bickel, 1982, p.181)

Quienes mejor cumplieron con esa función, fueron a su vez encumbrados con la gloria posterior y la trasmisión. Estos fueron Virgilio (nacido el 15 de octubre del año 70 a.C. cerca de Mantua, actual Lombardía y fallecido el 21 de septiembre del año 19 a.C. en *Brundisium*, actual Brindisi) y Horacio (nacido el 8 de diciembre del año 65 a.C. en *Venusia*, actual Venosa, y fallecido en Roma el 27 de noviembre del año 8 a.C.). Ambos estaban relacionados con el importante personaje de Mecenas y con el propio Augusto de modo personal. En la Edad Media se reconocieron en Horacio y Virgilio un modelo de estilo tal y como lo veían los gramáticos. (Bieler, 1972, p. 241)

Sin embargo, esta imagen de la literatura augústea se pierde un poco al incorporarse una figura como Ovidio. Ovidio (nacido el 20 de marzo del año 43 a.C. en Sulmona y fallecido en el año 17 d.C. en Tomi, actual Constanza) pertenecía a una nueva generación que solamente supo del caos de la guerra civil de oídas y que, por tanto, entendía la paz existente como algo natural. A Ovidio no le vinculaba ninguna relación personal a las fuerzas espirituales y morales con los que la paz se había fraguado, por ello al componer pasa de esta tendencia educativa propia de la literatura augústea a la de entretenimiento. Además, desde el punto de vista meramente literario hay un abandono de la tendencia alejandrina. La influencia de autores como Homero y Hesíodo, quienes habían sido modelos para Virgilio y Horacio, no aparece en Ovidio.

Este poeta dio con un tono y un estilo nuevos y expresó también un sentido nuevo de la vida (Bickel, 1982, p.182).

En el largo periodo de su vida que se dedicó a la poesía amorosa, escribió los cinco libros de *Amores* y creó lo que Bieler considera el género de las *Heroidas*, quince cartas poéticas de heroínas a sus amantes. En un periodo de mayor madurez, Ovidio decidió escribir el *Ars Amatoria*, un poema didáctico que alecciona a los hombres para conquistar a las cortesanas. En todas estas obras el tema del amor es prominente. En ellas se puede ver claramente su inclinación al tema amoroso. El *Ars* reflejaba el poco éxito de la política de Augusto, que había intentado que la Roma de su tiempo fuera un ejemplo de moralidad. (Álvarez e Iglesias, 2015, p.15; Bieler, 1972, p. 243)

Ya en su madurez, Ovidio escribió las *Metamorfosis*, un poema narrativo que trata la historia del mundo desde su creación hasta la deificación de Julio César, y que combina mitología e historia. El poeta se destaca como el más asiduo lector de autores griegos y romanos y de colecciones de leyendas orientales. Aun no siendo el motivo principal de la obra, también aquí el tema amoroso aparece reiteradamente como causa que eleva a las metamorfosis. Entre todos ellos, la historia de *Píramo y Tisbe* se destaca por dos principales motivos.

En primer lugar, el origen de esta historia es diferente a todos los demás, pues no se trataba del clásico mito griego. (Álvarez e Iglesias, 2015, p.22)

Apenas tenemos una referencia a los personajes en la obra de Higino, contemporáneo, aunque un poco mayor que *Ovidio*, (64 a. C. – 17d.C.) que hace una simple referencia a la historia de *Píramo y Tisbe* en sus *Fábulas*.

Dice al respecto en sus *Fabulas*, 242 y 243:

*Los que se mataron a sí mismos: Pyramo se mató a sí mismo en Babilonia por culpa del amor de Tisbe. (Pyramus in Babylonia ob amorem Thisbes ipse se occidit)*

*Las que se mataron a sí mismas: La babilonia Tisbe se mató a sí misma, porque Piramo se había matado a sí mismo, (Thisbe Babylonia propter Pyramum quod ipse se interfecerat).* (Rubio, S, 1997, pp. 183,184)

En segundo lugar, el carácter de los personajes es diferente. La mayoría de los personajes que aparecen en las metamorfosis son dioses y personajes mitológicos que se transforman en ave, roca, planta, etc. Sin embargo, los protagonistas de esta historia, *Piramo y Tisbe*, son dos humanos mortales. Se trata, por tanto, de una historia fuera de la corriente mitológica griega. (Álvarez e Iglesias, 2015, p. 23)

El alejamiento del “programa moral” de Augusto llevó a Ovidio al exilio. Entonces escribe *Tristes y Fastos*, y la poesía de este autor que hasta ahora había seguido una misma línea da un giro y pasa a una temática más querida. (Álvarez e Iglesias, 2015, p. 23)

La presencia del tema amoroso más la didáctica práctica convierten a Ovidio en el maestro del amor para la posteridad. Es por ello que Bieler se refiere a él como el primer poeta “moderno” y como el prototipo de las literaturas románticas. Eso supuso que para tratar este tema toda la posteridad, Edad Media y Renacimiento, se viera obligada a consultar a Ovidio, como ocurrió en la literatura de la época isabelina. (Bieler, 1972, p. 244)

### **3.2 Transmisión de Ovidio**

Ovidio ha demostrado ser el más influyente y, de hecho, el más versátil de todos los poetas de la antigüedad latina. Sus obras han ejercido una influencia fundamental en la literatura y el arte de Occidente, comenzando en la Antigüedad y continuando con una vitalidad asombrosa hasta nuestros días. La poesía de Ovidio, y, de hecho, la vida misma de Ovidio, ha sido interpretada, reescrita, criticada, adaptada, traducida y metamorfoseada en períodos posteriores de tiempo y diferentes culturas. (Miller y Newlands, 2014, p.1)

Partimos de la idea de que la recepción es un proceso bidireccional dinámico en el que los textos no conservan una identidad continua, sino que están constituidos por su

interpretación a lo largo del tiempo. Ovidio fue un poeta agudamente reflexivo y consciente de su relación con sus predecesores y su posterioridad. (Miller y Newlands, 2014, p.2)

El estudio de la recepción de Ovidio es particularmente complejo porque produjo un cuerpo de trabajo muy grande y diverso. La recepción de la poesía de Ovidio en la Antigüedad tardía y en la Edad Media estuvo lejos de estar dominada por la interpretación alegórica, incluso con respecto a las *Metamorfosis*, y ha servido para muchos propósitos. Los principales temas recurrentes de su recepción incluyen, por supuesto, el amor imposible o la muerte por amor, por la que otros escritores han explorado a fondo las complejidades del corazón humano y han convertido las emociones en la fuerza impulsora de la acción humana. (Miller and Newlands, 2014, p.6)

Ovidio es, tal y como indican Miller y Newlands, “un poeta muy de nuestros tiempos, y de todos los tiempos”. (Miller y Newlands, 2014, p.5)

## **4. Shakespeare**

### **4.1 El Renacimiento y el teatro isabelino**

El Renacimiento supuso una nueva forma de entender el mundo con cambios en diferentes aspectos de la vida humana. Todos estos cambios fueron paralelos al desarrollo del Humanismo, que contribuyó al cambio en el pensamiento y fue decisivo en la historia al subrayar la importancia del individuo y sus capacidades y sustituyendo la fe por la razón. (Peck and Cole, 2002, p.73)

El Renacimiento surgió en Inglaterra más tarde que en el resto de países de Europa. En las diferentes manifestaciones literarias, entre ellas el teatro, convivieron los ámbitos religioso, cortesano y popular. El teatro popular es el que acabará triunfando a finales del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVII, principalmente durante el reinado de Isabel I. El Renacimiento tiene sus raíces en el aprendizaje clásico y por ende, los textos clásicos, sobre todo el drama romano, provocaron un gran interés y proporcionaron un modelo que varios escritores ingleses comenzaron a imitar: una

estructura de cinco actos, reglas dramáticas y tipos establecidos de trama y carácter. La influencia de estos modelos clásicos se puede ver en las obras de Shakespeare, y entre ellas en *Romeo y Julieta*, que en términos de contenido está en deuda con la obra de Ovidio. (Peck and Coyle, 2002, pp. 56,57)

## 4.2 Época de Shakespeare

Shakespeare nació durante el reinado de Isabel I de Inglaterra (1559-1603) y murió durante el reinado de Jacobo I (1603-1625). Durante todo el período anterior, Inglaterra había sido un estado débil con escasa población, con una gran pobreza y poco renombre en Europa. Sin embargo, a partir del siglo XVII pasó a ser una potencia mundial y alcanzó una gran prosperidad material tanto en el ámbito económico como cultural. (Hadfield, 2001, p.11)

Se formó una nueva clase señorial formada por la burguesía rica y la nobleza. Esta nueva clase social formó alianza con la corona y mediante esta alianza se expresó la estabilización de la sociedad. La ideología burguesa se fundamentaba en los principios del orden, la seguridad y la autoridad. La base última es la idea de que para esta clase social no había nada más peligroso que una autoridad débil. (Hadfield, 2001 p.11; Peck and Coyle, 2002, p.53)

En este reinado el teatro adquirió características que no había tenido hasta el momento. El drama es el medio ideal para un debate sobre el liderazgo, ya que la trama de una obra de teatro se basa en la premisa del conflicto y la confrontación. Este fue especialmente el caso en la Inglaterra isabelina. Los nuevos teatros, con sede en Londres, estaban cerca del corazón mismo de la vida política del país, pero también estaban en contacto con las nuevas y dinámicas fuerzas de la sociedad y su entorno empresarial e intelectual en expansión. La temática, la forma de representarse y su público se diferenciaron en gran medida del teatro de épocas anteriores. (Peck and Coyle, 2002, p. 55)

En esta época también hubo grandes avances en el conocimiento científico y una situación económica muy favorable. Esto influyó en que los aspectos culturales

adquirieran una nueva dimensión, puesto que, hasta ese momento, la temática teatral era bastante limitada:

- Teatro religioso (de un importante mensaje moralista)
- Teatro culto (basado en los clásicos)
- Compañías itinerantes (con piezas cómicas).

(Peck and Coyle, 2002, p.54)

Entre las obras tempranas de Shakespeare, que empieza a escribir entre 1590 y 1599 con las que parece estar aprendiendo su oficio se encuentra *Romeo y Julieta*. En esta década aparecen diversos tipos de obras: tragedias de carácter histórico y obras de carácter más cómico, cuya cumbre es *Sueño de una noche de verano*. (Peck and Coyle, 2002, p.56)

Las representaciones teatrales, sobre todo las del teatro religioso y culto, hasta entonces tenían lugar en los palacios o en posadas. Esto cambió durante el teatro isabelino, cuando comenzaron a construirse edificios dedicados a ello. Destacan, entre otros, *The Swan* y *The Globe*. El público era el pueblo llano, que buscaba diversión y emoción. Era este un público al que no le interesaba los preceptos clasicistas (Peck and Coyle, 2002, p.56).

### **4.3 Shakespeare y la utilización de su contexto histórico**

El drama de Shakespeare está condicionado por la estructura política y social de su época, como se puede ver claramente en los personajes de sus obras: En la mayoría de los casos son príncipes y señores para causar una mayor impresión cuando han de enfrentarse a las peripecias de su destino. (Peck and Cole, 2002, p.56)

Shakespeare veía el mundo a través de una mirada burguesa. Esta defensa absoluta de la monarquía se debe al miedo, al caos propio de su tiempo. El orden del universo y la amenaza constante de la disolución de tal orden es un tema fundamental en su pensamiento y en su poesía. Además, expresa opiniones políticas que se ciñen a la idea de los derechos humanos, condena absolutamente el abuso de poder y la opresión

del pueblo y coloca el principio del orden por encima de cualquier consideración humana .(Peck and Coyle, 2002, p.56)

El dramaturgo comprendió la situación crítica e insostenible del momento y demostró su sentido de responsabilidad social y cierto convencimiento de que no todo estaba bien. El pesimismo en Shakespeare tiene una dimensión suprapersonal y lleva en sí las huellas de una tragedia histórica. (Peck and Coyle, 2002, p. 56)

En todo caso, en las obras de Shakespeare hay una lucha psicológica, un trágico conflicto de conciencia. La lucha psicológica se basa en la inevitabilidad del conflicto y en la victoria moral del héroe. Esta victoria solo es posible con la idea moderna del destino, que se vuelve trágico solo mediante su afirmación. (Peck and Coyle, 2002, p.57).

Es importante en las obras de Shakespeare el dibujo de sus caracteres, las diferentes personalidades de sus figuras y el carácter humano de sus héroes que sufren evidentes contradicciones y están llenos de debilidades. Siempre hay una brecha entre la idea atractiva de orden social, representada en la cara pública que los personajes presentan al mundo, y los sentimientos y deseos más complejos que motivan a las personas. (Peck and Coyle, 2002, pp.56, 57)

## **5. Tradición clásica en Shakespeare**

Nadie ha dudado seriamente de que la poesía de Ovidio tuvo una influencia singular en el desarrollo de Shakespeare como escritor. El eclesiástico Francis Meres fue, quizás, el primero en llamar la atención sobre la importancia de Ovidio para el trabajo de Shakespeare, escribiendo en 1598 que los poemas narrativos y líricos de Shakespeare eran evidencia de metempsicosis, o una transmigración de almas: "Como se pensaba que el alma de Euforbo vivía en Pitágoras: El alma de Ovidio vive en Shakespeare y con lenguaje meliflúo" .(Miller y Newlands, 2014, p.232)

Incluso cuando la carrera de Shakespeare en el teatro de Londres se acercaba a su fin, continuó incorporando textos ovidianos a su trabajo. En las últimas obras de las cuales Shakespeare fue el único autor se reflejan ecos de la voz de Ovidio, y también de

los compromisos anteriores de Shakespeare con *Metamorfosis*. (Miller y Newlands, 2014, p.232)

Mientras que Meres creía que Ovidio había sobrevivido en la poesía de Shakespeare, una nueva profesión de editores, académicos y críticos de mediados del año 1700 consideró las recepciones de Ovidio en las obras de teatro y poemas de Shakespeare como reliquias textuales y objetos de una curiosidad histórica lejana. (Miller y Newlands, 2014, p.233)

Algunos, como Edgar Fripp, sostuvieron la idea de que solamente la Biblia podría tener una influencia en el desarrollo de Shakespeare comparable a la influencia de las *Metamorfosis* de Ovidio. Oponiéndose a la crítica surgida recientemente, Fripp argumentó que "después de siete años en una excelente escuela de latín", Shakespeare "conocía su libro escolar de principio a fin, y ... lo amó". En cambio, otros, sostuvieron la idea de que Shakespeare no llegó a Ovidio mediante las fuentes directas sino a través de otras fuentes como pueden ser traducciones, versiones, compilaciones, etc. (Miller y Newlands, 2014, p. 234)

## **5.1 El conocimiento de los clásicos**

Los clásicos son de importancia central en las obras de Shakespeare y en la estructura de su imaginación. Esto fue el resultado del prestigio de la Antigüedad, la influencia del humanismo renacentista y el carácter del currículo educativo (sin mencionar la calidad de los textos clásicos en sus ricas recepciones medievales y renacentistas). La mayor parte del tiempo en la escuela se pasaba leyendo y escribiendo latín; si Shakespeare no era un hombre erudito, aun así, había leído mucho latín para los estándares de hoy. El clasicismo de Shakespeare, por lo tanto, no es simplemente una cuestión de localizar "fuentes" sino de mostrar cómo una variedad de libros clásicos le permitieron explorar áreas cruciales de la experiencia humana como el amor, la política, la ética y la historia. (Martindale y Taylor, 2004, pp. 2,3)

Debe recordarse que a menudo Shakespeare recurrió a una variedad de escritos clásicos en combinación (Virgilio y Ovidio en particular están constantemente

entrelazados), y de los autores romanos sin duda, Ovidio es el primero. (Martindale y Taylor, 2004, p.3)

## **5.2 Shakespeare y la cultura humanística**

Puede ser un poco engañoso hablar de "los clásicos" en relación con Shakespeare. De hecho, el término 'clásico' no es utilizado hasta el siglo XVIII tal y como lo entendemos hoy en día *stricto sensu*. Había para él un límite imaginario mucho más débil que el que existe ahora entre los "clásicos" augústeos y una esfera de lectura más amplia. (Martindale y Taylor, 2004, p.9)

Los alumnos de las formas superiores de las escuelas de gramática isabelina habrían aprendido a argumentar, en latín, por ambas partes de una cuestión, y a componer oraciones en la persona de personajes históricos. Hay un gran consenso sobre la relación de apoyo directo entre las obras de Shakespeare y su educación clásica en la escuela. (Martindale y Taylor, 2004, p.10)

La experiencia escolar del estudio de la gramática no se incorporó de manera simple a sus poemas y obras de teatro, pero "sin humanismo no podría haber literatura isabelina y sin Erasmo, no habría Shakespeare", pues para aquel los métodos humanistas de responder a los clásicos son importantes. (Martindale y Taylor, 2004, p.11)

La forma en que Shakespeare aprendió a leer e imitar a los clásicos tuvo el efecto de hacer a los clásicos casi invisibles en su obra. La educación humanista fomentaba el uso pragmático de la literatura anterior. (Martindale y Taylor, 2004, p.18)

Pero la torpeza teatral testimonia el poder de los textos clásicos para Shakespeare: más que ser objetos de veneración no calificada, pueden usarse en la vida de sus lectores para permitirles comunicarse. Los libros clásicos hablan para las ocasiones actuales y Shakespeare no perdió el interés en los clásicos a medida que su carrera avanzaba. (Martindale y Taylor, 2004, pp. 19, 20)

Shakespeare no pretende que sus oyentes recuerden a Ovidio, ni él, como autor, alude o imita a Ovidio de una manera calculada para hacer que sus lectores extraigan

inferencias particulares de las alusiones. Una parte significativa de su arte proviene de su conciencia de que las alusiones clásicas, tanto como cualquier otro uso de un lenguaje compartido, pueden unir a las personas en efectos impredecibles. Una gran parte de su voluntad de hacer estas cosas se deriva de las formas en que aprendió a usar su lectura en la escuela. A partir de los éxitos aprendió mucho de los fallos de sus maestros y de las consecuencias involuntarias de la forma en que enseñaban. (Martindale y Taylor, 2004, p.23)

## **6. El amor en Ovidio y Shakespeare**

El presente trabajo tiene una naturaleza comparativa y descriptiva. Por ello, se han escogido dos obras de dos autores muy diferentes para abordar el tema del amor. Ya que nos encontramos ante un constructo atemporal, se ha hecho un tratamiento del mismo a través de dos épocas diferentes, Época Clásica y Renacimiento (Encabo y Montaner, 2012, p.1).

El primer referente escogido para el tratamiento del autor en la literatura es Ovidio. Este poeta nos ofrece mediante el mito de Píramo y Tisbe la historia de dos enamorados de una forma condensada, poética y llena de gran lirismo. Por su parte, como indican Encabo y Montaner: “Shakespeare versiona este mito mediante la historia de amor de Romeo y Julieta -los amantes de Verona-, mostrando mediante esta el patetismo y el afán de aparentar que se guardaba en los diferentes estamentos sociales de la época renacentista” (Encabo y Montaner, 2012, p. 5).

Los motivos temáticos que componen ambas historias son muy similares:

El primer elemento común son los obstáculos que tienen los enamorados para poder encontrarse. En las dos historias las familias están en contra de que los jóvenes se vean. En *Píramo y Tisbe* se dice: “La vecindad les hizo conocerse y dar los primeros pasos; con el tiempo creció el amor, y se habrían unido en legítimo matrimonio, pero se opusieron sus padres.” Por su parte, en *Romeo y Julieta*, el enfrentamiento entre las dos familias –Capuleto y Montesco- está patente desde el mismo comienzo de la obra “Dos familias de igual nobleza habitan en Verona. Renace su antigua enemistad y las manos

de los ciudadanos se manchan con sangre de ciudadanos” (Álvarez e Iglesias, 1995, p. 145; Shakespeare, 2018, p.18)

Otro elemento que aparece en ambas historias es el deseo de lucha por parte de los enamorados. Ninguno está dispuesto a renunciar a su amor. En Píramo y Tisbe: “¿Por qué te interpones entre dos enamorados, pared envidiosa? ¿Qué te costaba permitirnos unir por entero nuestros cuerpos o, si eso es demasiado, abrirte por lo menos para besarnos?”. En Romeo y Julieta: Romeo y Julieta: “Romeo: El manto de la noche me cubre y me oculta a sus ojos. Ámame, bien mío, que lo demás me importa poco. La vida sin ternura no es nada para mí; preferiré que me la quiten” (Álvarez e Iglesias, 1995, p. 145; Shakespeare, 2018, p. 55).

La naturaleza del amor que se da es también común, en ambas se nos presenta un amor incorruptible y virginal. Ejemplos de este amor encontramos en las dos obras: De este modo en Ovidio dice: “Juntos dieron sus primeros pasos”. La obra de Shakespeare habla sobre la juventud de Julieta y sobre que no conoce el amor: “Capuleto: mi hija es muy joven, apenas cuenta con catorce años y no conoce absolutamente nada del mundo” (Álvarez e Iglesias, 1995, p. 145; Shakespeare, 2018, p. 30).

Por último, ambas historias comparten un final trágico con una posterior reconciliación familiar. Al igual que Píramo y Tisbe, Romeo y Julieta van a morir. También en las dos obras, las familias se darán cuenta de su error demasiado tarde. En Píramo y Tisbe: “Tisbe: Tu propia mano y el amor te han perdido, desgraciado. Tengo yo también una mano fuerte para esto solo, también tengo amor: éste me dará fuerzas para herirme”. Por su parte, en Romeo y Julieta: “Julieta, al ver a Romeo muerto: ¡Buena y bienhechora daga, aquí tienes mi pecho para que te sirva de funda! ¡Ocúltate y permanece aquí clavada hasta que yo muera! (Cae sobre el cuerpo de Romeo y expira)” (Álvarez e Iglesias, 1995, p. 147; Shakespeare, 2018, pp. 148, 149).

A través de estos elementos comunes se pueden poner en relación las dos obras. No obstante, según Encabo y Montaner: “Esto no nos debe hacer olvidar que presentan niveles muy diferentes en cuanto a estilo narrativo, lenguaje utilizado y valor literario” (Encabo y Montaner, 2012, p. 6).

## 6.1 El uso del mito amoroso de Ovidio en Shakespeare

Se ha reconocido que Ovidio entrelaza hábilmente una hebra de imágenes sexuales en su narrativa amorosa con el propósito de evocar matices de la unión física y la satisfacción sexual que los hermosos y jóvenes amantes anhelan, pero nunca logran. Shakespeare, un lector dotado y sensible de Ovidio, era consciente de las implicaciones sexuales del lenguaje del mito; vio, por ejemplo, el vínculo entre el delgado velo de Tísbe, rasgado y manchado de sangre, y la virginidad de la niña. (Martindale y Taylor, 2004, p.56)

Shakespeare devuelve el motivo erótico central de la "herida del amor" a su lugar natural en la vida humana y al lugar apropiado en el matrimonio, y reserva de forma clara la parodia inteligente de Ovidio. En ese proceso, reescribe a Ovidio: En donde la fruta oscura de Ovidio simboliza un trágico amor joven ubicado fuera de la sociedad, la flor oscura del dramaturgo, simboliza, un amor joven feliz y fructífero o un amor restaurado. (Martindale y Taylor, 2004, p.56)

Después de haber acogido a *Píramo y Tisbe* en espíritu en *Romeo y Julieta*, Shakespeare, se ajusta a los estándares de su sociedad, aunque la subvierte sutil pero constantemente. El proceso conlleva un arte intrincado que alcanzará un clímax abierto e hilarante con el burlesque de *Sueño de una Noche de Verano*, donde el relato de Ovidio, convertido en centro de la celebración de una fiesta de bodas, pasa a ser un maravilloso divertimento, y aunque dejando el mito solo en sus líneas generales, muestra los peligros del amor joven fuera de la sociedad. Por supuesto, desacredita alegre e inteligentemente gran parte del lenguaje romántico de la obra, así como los eventos de parodia burlona que se habían producido antes, pero no carece totalmente de sentimiento trágico, para suscitar un efecto saludable en al menos dos personajes que se habían encontrado en el campo después de que la niña, como Tisbe, también hubiera huido de la casa de su padre. (Martindale y Taylor, 2004, p.57)

## 7. Romeo y Julieta

Romeo y Julieta es una de las obras cumbre de Shakespeare (nacido el 23 de abril de 1564 en Stratford-upon-Avon) que a lo largo de la historia ha sido contada de diversas maneras y siempre ha resultado atrayente; quizá porque tal y como afirman Encabo y Montaner: “Pertenece a la memoria colectiva y trasciende las distintas versiones de que ha sido objeto”. La trágica historia de amor tiene como antecedente la mitología latina (*Píramo y Tisbe*) y esto se puede apreciar en el esquema argumental que daría origen a la historia de los amantes de Verona. Uno de los rasgos más sobresalientes, según Encabo y Montaner, que diferencian *Romeo y Julieta* de su predecesora es su “exuberancia lingüística. En ella hay una gran adecuación entre lengua y personaje y también una generosa exhibición de fuerza poética y retórica. Esto se demuestra en que la obra comienza con un soneto y es también en un soneto, seguido de un cuarteto, como se hablan por primera vez los dos amantes”. Shakespeare es el autor que más se centra en las relaciones amorosas. (Encabo y Montaner, 2012, p. 8)

En primer lugar, la familia Montesco y, en particular, Romeo. Los padres de Romeo están preocupados porque no saben qué es lo que le está ocurriendo a su hijo. Al comienzo de la obra aparecen diversas referencias que presuponen que Romeo es un joven sociable, cortés y estimado, pero que últimamente parece cambiado y se muestra recaído. A través de una conversación que mantiene con Benvolio, (sobrino de Montesco) explica que está enamorado y que ha sido rechazado por su amada Rosalina. Tal y como indican Encabo y Montaner: “La estilización del diálogo, con sus clichés y sus tópicos, confirma que el estado de Romeo viene a ser una parodia del amor petrarquista tan cultivado por la poesía de tiempos de Shakespeare”. Se podría decir que Romeo es un “enamorado del amor” y, por ende, un enamorado de sí mismo. Pero, a su vez, como afirman Encabo y Montaner: “Esa presentación privada remite a unos usos públicos: Romeo sigue una moda y lo que adopta es una pose social y una actitud personal”. (Encabo y Montaner, 2012, p.8)

En segundo lugar, la presentación de Julieta se hace en dos etapas distintas. La primera de ellas, a través de una vía indirecta, en un diálogo que mantiene su padre con

su pretendiente Paris (3º escena, acto 1). En esta escena, el padre de Julieta propone aplazar la boda dos años, pero su intervención es mínima y su presencia está dominada por la de la madre y por la del ama. Más adelante en la obra, con el enamoramiento entre Romeo y Julieta se aclara la importancia de lo social. El primer beso de Romeo y Julieta en la fiesta los abstrae del mundo, y más tarde, cuando Romeo corre al balcón de Julieta, debe esconderse de sus amigos, quienes hablarán de él y de su amor por Rosalina en términos meramente sexuales. Tras haber sido concertada la boda con Julieta, Romeo se reúne con Benvolio y Mercucio, pero no les revelará el secreto. La naturaleza del amor entre los protagonistas exige el secreto que a su vez aísla a la pareja. Mercucio morirá sin conocerlo y Benvolio desaparecerá de la obra tras explicar de forma pública la muerte de Mercucio y Teobaldo. El ama también ayuda a Julieta, pero lo hace a modo de celestina ya que su concepto del amor es puramente sexual. El fraile, quien accede a casar a los enamorados lo hace no por ser afable al amor entre ambos sino porque su matrimonio llevaría a la reconciliación de las dos familias. A Shakespeare no le interesa la condena moral de los personajes (ninguno de ellos obra con maldad), sino que le interesa su efecto dramático, según Encabo y Montaner: “El patetismo suscitado por el total aislamiento que unos y otros dejan a los protagonistas hasta el final de la obra; un final en el que los presentes lamentan el infortunio y celebran la reconciliación, pero no responden a un amor cuya excepcionalidad les supera”. (Encabo y Montaner, 2012, p. 9)

## **8. La tradición en Romeo y Julieta**

Shakespeare hizo un uso extensivo de otras fuentes para adaptar historias previamente contadas por otros autores. Está claro que Shakespeare se basó en una combinación de estos textos de origen y su propio genio para adaptarlos de una manera sorprendente, utilizando el virtuosismo verbal excepcional que pudo desplegar como escritor. Tal y como declara Daniel Fischlin: el mismo Shakespeare era un adaptador, que tomó los materiales existentes de varias fuentes y los convirtió en nuevas "creaciones artísticas". Pero la originalidad de Shakespeare era una función tanto de su habilidad para adaptar fuentes preexistentes como de su vasto conocimiento de cómo

transmitir la narrativa de manera efectiva en una amplia gama de géneros teatrales. (Fischlin, 2007, p.1)

La originalidad y la autenticidad de Shakespeare se derivan irónicamente de los textos originales y los giros y elaboraciones adaptativas a las que Shakespeare dio un idioma único. Como señala Fischlin: “gran parte de la larga historia de apreciar y pensar en Shakespeare ha enfatizado su originalidad insuperable, la santidad de sus textos y el tabú cultural de presumir para alterarlos”. (Fischlin, 2007, p.1)

La propia chispa creativa de Shakespeare encendida por otros autores es evidente. Fischlin defiende la idea del crítico Craine que propone la idea de que piensa que a Shakespeare “lo conmoverán las palabras de otros, hasta el punto de que él mismo comienza el arco de su propia trayectoria creativa”. Y, claramente, Craine sugiere que la creatividad de Shakespeare “no surgió de la nada, sino que fue provocada por un trabajo preexistente”. (Fischlin, 2007, p.2)

## **8.1 Fuentes y originalidad de Romeo y Julieta**

La trama Romeo y Julieta no fue un invento original de Shakespeare, más bien tomó como base otra historia y le dio forma para crear su obra. De hecho, su obra es una dramatización del poema narrativo de Arthur Brooke *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562). Shakespeare siguió el poema de Brooke, pero lo mejoró considerablemente al agregar detalles adicionales a los personajes principales y secundarios, en particular a la nodriza y a Mercucio. (Fischlin, 2007, p.3)

El poema de Brooke tampoco fue original, siendo una traducción y adaptación de *Giuletta e Romeo*, de Matteo Bandello, incluida en su *Novelle* (1554). Esta fue a su vez una adaptación de *Giulietta e Romeo* de Luigi da Porto, incluida en su *Istoria novellamente ritrovata di due Nobili Amanti* (1530). Este último texto es la versión que dio a la historia gran parte de su forma moderna, incluidos los nombres de los amantes, las familias rivales de los *Montecchi* y *Capuleti*, y la ubicación en Verona, en el Véneto. La versión más antigua conocida del cuento es la historia de *Mariotto y Gianozza* de Siena de 1476, de Masuccio Salernitano, en *Il Novellino* (Novella XXXIII). La historia de Bandello, sin embargo, fue la más famosa y se tradujo al francés y al inglés. También

fue adaptado por grupos teatrales italianos, algunos de los cuales actuaron en Londres en el momento en que Shakespeare estaba escribiendo sus obras. Una de esas presentaciones o guiones podrían haber inspirado la versión de Shakespeare de *Romeo y Julieta*. (Fischlin, 2007, p.3)

Esta historia de los maleducados amantes de las "estrellas cruzadas" tenía obvios paralelos con historias similares contadas a lo largo de la historia, entre ellos *Píramo y Tisbe*. Shakespeare estaba familiarizado con estas historias, algunas de las cuales fueron incluidas en sus otras obras. El relato de *Píramo y Tisbe* aparece en modo cómico en *El sueño de una noche de verano*. (Fischlin, 2007, p.4)

Aunque no se sabe exactamente a qué fuentes se refirió específicamente Shakespeare al escribir *Romeo y Julieta*, los detalles de la trama se remontan al comienzo de la tradición de la tragedia clásica. Muchos mitos antiguos (por ejemplo, Deméter y Perséfone, Orfeo y Eurídice) tienen motivos de resurrección. (Fischlin, 2007, p.4)

En el siglo XV, se desarrollaron muchos elementos más familiares de la historia. El *Cinquante Nouvelle* de Masuccio Salernitano 1476 incluye la historia mencionada anteriormente de Mariotto y Giannozza de Sienna, que están casados en secreto por un fraile. La versión posterior de Luigi da Porto (1485-1529) en su *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti* transfiere los eventos a Verona, renombra a los amantes Romeo y Giulietta, y especifica una disputa entre Montecchi y Cappelletti. La historia sigue la línea familiar con Romeo regresando y encontrando a Giulietta aparentemente muerta. Toma un veneno y Giulietta se despierta a tiempo para hablar con Romeo antes de morir. Ella se suicida conteniendo la respiración. Aprendiendo de las trágicas circunstancias, las familias enfrentadas se reconcilian. Da Porto creó varios personajes, incluyendo Marcuccio (Mercucio), Theobaldo (Teobaldo), Fray Lorenzo (Fraile Laurence) y el Conti de Lodrone (Paris). (Fischlin, 2007, p.5)

Matteo Bandello refinó la historia de da Porto en su antología de cuentos *Novelle*, que se basó en la antología de Boccaccio. Además, la trama básica de *Romeo y Julieta* fue traducida y elaborada por Pierre Boaistuau y François de Belleforest (en *Histoires tragiques des oeuvres italiens* de Bandello). El texto de Belleforest era una

traducción francesa de Bandello, una de cuyas historias se convertiría en el texto original de *Hamlet* de Shakespeare. Esta versión introduce una enfermera conspirativa y un joven que evolucionaría hasta convertirse en Benvolio y pone énfasis en la moralidad y el sentimentalismo. La versión de Bandello retrata a Romeo como enamorado de Rosalina antes de encontrarse con Julieta. A diferencia de Bandello, quien interpreta a Julieta como una persona de 18 años, fue la versión de Shakespeare la que la hizo cuatro años más joven. (Fischlin, 2007, p.6)

Si Shakespeare leyó o no a Boaistuau o no, es incierto, pero todavía habría podido obtener elementos clave de la historia de Boaistuau a través de la adaptación de Brooke. (Fischlin, 2007, p.6)

Como se mencionó anteriormente, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, el largo poema narrativo (derivado del italiano Bandello) de Arthur Brooke, fue la fuente principal de Shakespeare para su obra. También mostró evidencia no solo de las influencias europeas continentales de Bandello a Boaistuau, sino de las influencias inglesas, y en particular Geoffrey Chaucer, el autor de *Los cuentos de Canterbury* y quizás el primer autor en demostrar la legitimidad artística del inglés como idioma vernáculo, en lugar de francés, italiano o latín. (Fischlin, 2007, p.7)

En el momento de escribir *Romeo y Julieta*, generalmente atribuido al año 1595, Shakespeare tenía treinta y un años y estaba en camino de una exitosa carrera teatral. Shakespeare comprimió los eventos del poema de Brooke de meses a cuatro días, desde el domingo por la mañana hasta el jueves por la mañana, y dibujó a sus personajes con mucho mayor detalle y complejidad. Shakespeare, al igual que Brooke, es claramente comprensivo con la pareja, y hay una clara sensación de que Julieta y Romeo se encuentran con su fin como resultado de los fracasos de su comunidad en general, pero especialmente como resultado de los adultos encargados de su crianza. aquellos que en las palabras del príncipe simplemente marcan las discordias. Incluso el fraile, visto comúnmente como un personaje que busca ayudar a los jóvenes amantes, es parcialmente responsable, por no asegurarse de que su carta de alerta a Romeo sobre el complot que ha creado realmente llegue; y por no estar en la tumba lo suficientemente

temprano para intervenir cuando Romeo se suicida al ver el cuerpo aparentemente sin vida de Julieta. (Fischlin, 2007, p.8)

Tanto Brooke como ciertas lecturas de Shakespeare dejan espacio para entender la obra como una crítica de la sensualidad y el sentimentalismo exagerados.

El trabajo de Shakespeare otorga mayor amplitud y definición a la nodriza y Mercucio, mientras que al mismo tiempo hace menos (y más sutilmente) el carácter invisible de Rosalina y la problemática transición que Romeo hace de amarla a amar a Julieta. Tanto Brooke como Shakespeare plantean problemas con el uso del conocimiento implementado por el fraile, especialmente con el uso de pociones, como una forma de resolver problemas sociales y relacionales complejos. La figura del boticario es común tanto para Shakespeare como para Brooke, pero Shakespeare proporciona más detalles sobre su tienda, momento en el que también aprendemos acerca de la plaga y la cuarentena que han retrasado al fraile John en la entrega de la carta crucial que habría evitado la tragedia. En la versión de Brooke, Romeo no mata a Paris en la tumba; y en ambos poemas, Romeo, haciendo eco de su intento de desactivar la ira de Teobaldo antes en la obra, pide perdón al curso de Teobaldo, también enterrado con Julieta. (Fischlin, 2007, p.9)

El trabajo más pedestre de Brooke muestra hasta qué punto la transformación de un texto de origen por los talentos excepcionales de Shakespeare requirió habilidades significativas, independientes y originales para producir una adaptación de una obra ya muy adaptada que ha resistido la prueba del tiempo. (Fischlin, 2007, p.9)

A pesar de todo esto, todos estos detalles de transmisión no explican la fuente última de la historia de los dos amantes, que en esencia responde al esquema del mito de *Píramo y Tisbe*. La única duda que se plantea es si el relato de Ovidio llegó a Shakespeare exclusivamente mediatizado por estos antecedentes o si él lo tiene presente al escribir la historia.

## 8.2 Píramo y Tisbe en Romeo y Julieta

Por los motivos anteriormente expuestos, resulta indudable el conocimiento que el autor inglés tenía de la obra de Ovidio.

Shakespeare hace uso expreso del relato de *Píramo y Tisbe* en *Sueño de una noche de verano* (ver apéndice A). Esta comedia dividida en cinco actos mezcla con éxito técnicas dramáticas, poéticas y narrativas como la complicación argumental o la metaficción. Shakespeare alude a muchas de las historias de las *Metamorfosis*, pero la historia con la importancia más obvia para su obra es la de *Píramo y Tisbe*. Shakespeare adapta esta historia para la obra de teatro dentro de su comedia, interpretada en la escena primera del acto final por un grupo de artesanos. La ineptitud teatral de esta compañía socava la seriedad del tema. Lo que resulta es una actuación irónicamente cómica que deleita y no entristece a la audiencia de los nobles atenienses. Quizás el aspecto más irónico de los recuentos de los artesanos es cuán desordenada es la representación, y cómo este espíritu no ovidiano contrasta con la naturaleza ovidiana del resto de la obra. Mientras que la historia principal de *Sueño de una noche de verano* involucra una serie de transformaciones y seres sobrenaturales, la producción de los artesanos ofrece un recuento aburrido y escueto. (Pons, 2017, p.1)

Significativamente, la producción de artesanos de *Píramo y Tisbe* también es paralela a la trama principal de la obra de Shakespeare. Así como Teseo prohíbe a Hermia que se case con Lisandro, también los padres de Píramo y Tisbe prohíben su unión. Además, al igual que Lisandro y Hermia huyen de Atenas y de sus duras leyes, Píramo y Tisbe huyen de Babilonia para salvaguardar su amor. Una diferencia obvia entre la obra de Shakespeare y el relato de Ovidio es que la primera es una comedia y la segunda es una tragedia. Sin embargo, Shakespeare logra enfrentarse a la comedia y la tragedia de tal manera que atrae a las dos historias a una relación reflejada. Así, al igual que los artesanos se proponen realizar una tragedia, pero terminan en medio de una comedia, también la historia principal de *Sueño de una noche de verano* comienza con la amenaza de tragedia (es decir, matrimonio infeliz o muerte) pero termina con todos los amantes vivos y junto con sus amados. (Pons, 2017, p.2)

Es significativo que Shakespeare escribiera *Sueño de una noche de verano* casi al mismo tiempo que *Romeo y Julieta*, estando ambas inspiradas en el relato de *Píramo y Tisbe*. El hecho de que se trate de dos géneros diferentes, -comedia y tragedia- explica la diferencia de uso y adaptación. En *Romeo*, Shakespeare realiza numerosas modificaciones del trabajo de Ovidio, como cambiar el lugar de la acción de Babilonia a Venecia y proporcionar el fondo de las familias enfrentadas. Pero el patrón básico del original de Ovidio sigue siendo el mismo: Píramo (es decir, Romeo) cree erróneamente que Tisbe (Julieta) está muerta y se mata a sí mismo. Tisbe (es decir, Julieta) pronto encuentra su cuerpo y, afligida, lo sigue en la muerte. Avanzando la comparación entre las dos obras, en la escena inicial de *Sueño de una noche de verano*, Shakespeare presenta el tema de los amantes de las estrellas cruzadas que impulsa la trama de *Romeo y Julieta*. Cuando Hermia dice: "Pues si los verdaderos amantes siempre fueron contrariados, ha de ser por decreto del destino", sus palabras hacen eco del preludeo de *Romeo y Julieta*, donde el coro describe a los personajes principales como "un par de estrellas" enamoradas cruzadas. (Pons, 2017, p.3)

Entre *Romeo y Julieta* y *Sueño de una noche de verano* se da una fundamental diferencia: el género. *Romeo y Julieta* es una tragedia mientras que *Sueño de una noche de verano* es una comedia.

La inserción del mito trágico en una comedia obliga un tratamiento especial. Su conversión va a consistir en una subtrama. Sin embargo, la fecha de publicación (1595) une ambas obras. Esta coincidencia apoya la suposición de que Shakespeare estaba trabajando sobre el material de Ovidio cuando estaba escribiendo *Romeo y Julieta*, lo cual refuerza el fundamento ovidiano de la historia. La principal diferencia entre el uso que Shakespeare hace del material de Ovidio en ambas obras es su literalidad. Hay que considerar que el material clásico es tratado por el autor inglés de tres modos diferentes en sus obras:

- El uso mediante la reutilización o versión de una obra clásica por medio de algo parecido a la *contaminatio*, como ocurre en *La Comedia de las Equivocaciones* con respecto a los *Menecmos* de Plauto. Este uso es más estructural y literal.
- El uso a modo de cita y parodia que hace en *Sueño de una noche de verano*. Este es un uso metaliterario o de apoyo.

- El uso que se hace en *Romeo y Julieta*, que es un uso más personal a partir de la asimilación o eco que tienen esos clásicos en el espíritu shakesperiano. Este es un uso de fondo, de planteamiento o visión de un tema.

La principal diferencia es por tanto que en *Sueño de una noche de verano* el trato del mito es más literal y engañosamente clasicista, mientras que en *Romeo y Julieta* se hace un uso personal de adaptación que en buena parte no es mérito propio, sino que cuenta con intermediarios en la transmisión. En ese sentido *Romeo y Julieta* es un ejemplo aparentemente perfecto de la utilización profunda y más general que hace Shakespeare de los clásicos; la inserción de la representación de *Píramo y Tisbe* en *Sueño de una noche de verano*, por su parte, refleja el uso culto y clasicista que no es común en Shakespeare, pero que aquí se explica por tratarse precisamente de una representación hecha en una celebración de la nobleza.

Para acabar, esa distancia entre el uso del mismo relato en sus dos obras se extiende a la visión del amor que representa, más cercano al ideal ovidiano en *Sueño de una noche de verano*, y más propiamente shakespeariano y prerromántico en *Romeo y Julieta*.

## 9. Conclusión

Como se ha querido demostrar a lo largo del presente trabajo, aunque Ovidio no fuera el modelo de poeta augústeo por excelencia ha sido uno de los poetas más influyentes de toda la Antigüedad latina, y, por ello, su obra y, en especial, los relatos de las *Metamorfosis* han sido transmitidos y versionados a lo largo de toda la historia literaria.

El relato de *Píramo y Tisbe* es uno de los mitos ovidianos más populares por diversos motivos, entre ellos el tema amoroso; aunque no es el amor el tema motor de la obra en que se inscribe, aquí aparece como causa que lleva a la metamorfosis. Esta historia destaca también por ser diferente a los demás relatos de la colección ya que sus protagonistas son dos mortales y se aleja por tanto del modelo de mito clásico griego.

Al ser uno de los poetas más influyentes, nadie ha dudado seriamente de que Ovidio tuvo una gran influencia en el desarrollo de Shakespeare como escritor. Los clásicos son de vital importancia en las obras de Shakespeare y en la estructura de su imaginación. Esto fue el resultado del prestigio de la Antigüedad, la influencia del Humanismo renacentista y el carácter del currículo educativo de la época isabelina. Aunque Shakespeare no fuera un erudito conocía perfectamente los relatos clásicos.

Es evidente que Shakespeare hizo uso de otras fuentes para adaptar historias previamente contadas por otros autores y que se basó en una combinación de estos textos de origen y su propio genio para adaptarlos de una manera sorprendente.

A lo largo del trabajo hemos visto que *Píramo y Tisbe*, mito que el autor inglés conocía y utilizó en *Sueño de una noche de verano*, tiene también su reflejo en *Romeo y Julieta*, relato con el que comparte elementos básicos como el enfrentamiento entre familias o la particular muerte de los dos amantes.

Se puede decir que la trama de *Romeo y Julieta* no es original de Shakespeare y aunque *Píramo y Tisbe* no sea la única fuente de la que aquel toma inspiración para crear tal obra, sí es su fuente última y su patrón e indiscutiblemente ha dejado huella en ella.

## 10. Bibliografía

- Álvarez, C., e Iglesias, R. M. (Edición y traducción). (2015), Ovidio: *Metamorfosis*. (1995). Madrid: Ediciones Catedra.
- Astrana, L., Molina, V. (Edición y traducción). (2011) Shakespeare, W.: *Sueño de una noche de verano*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bickel, E. (1982). *Historia de la literatura romana*. (1960). Madrid: Gredos.
- Bieler, L. (1972). *Historia de la literatura romana*. (1965). Madrid: Gredos.
- Codoñer, C. (2007). *Historia de la literatura latina*. (1997). Madrid: Cátedra.
- Encabo Fernández, E. y Montaner Bueno, A. (2012) *La promoción de la lectura y el trasvase cultural literario: una investigación en Enseñanza Secundaria Obligatoria basada en el tópico del amor*. Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura, Nº 5. Recuperado de:  
[https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL\\_TODO=romeo+y+julieta+piramo+y+tisbe](https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=romeo+y+julieta+piramo+y+tisbe)
- Fischlin, D. (2007). *A Note About Adaptation and Source Texts for Romeo and Juliet*. Canada: University of Guelph. Recuperado de:  
[http://www.canadianshakespeares.ca/folio/Sources/Source\\_texts\\_IF.pdf](http://www.canadianshakespeares.ca/folio/Sources/Source_texts_IF.pdf)
- Grierson, H. J. C. y Bullough, G. (1968). *The Oxford Book Of Seventeenth Century Verse*. (1934). London: Oxford University Press.
- Hadfield, A. (2001). *The English Renaissance 1500-1620*. Great Britain: Blackwell.
- Ovidio Nasón, P., Met. IV, 55-166, en *The Latin Library* (consulta: 6 de Junio de 2019. Disponible en <https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met4.shtml>)
- Martindale, C. y Taylor A. B. (2004). *Shakespeare and the Classics*. New york: Cambridge University Press

- Miller, J.F. y Newlands, C.F. (2014). *A Handbook to the Reception of Ovid*. United Kingdom: Oxford.
- Peck, J. y Coyle, M. (2002). *A Brief History of English Literature*. Great Britain: Palgrave.
- Pons Tovar, M. (2017). *Originalidad shakespeariana y herencia clásica en “El sueño de una noche de verano”*. Revista Tejuelo, nº 26. Recuperado de: [http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/6803/19888430\\_26\\_41.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/6803/19888430_26_41.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Rubio, S. (Edición y traducción). (1997), Higino: *Fábulas*. Madrid: Ediciones Clásicas
- Shakespeare, W. (2018). *Romeo y Julieta*. Madrid: Libsa

## 11. Anexos

### (Apéndice A)

'Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter, 55  
altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,  
contiguas tenuere domos, ubi dicitur altam  
coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.  
notitiam primosque gradus vicinia fecit,  
tempore crevit amor; taedae quoque iure coissent, 60  
sed vetuere patres: quod non potuere vetare,  
ex aequo captis ardebant mentibus ambo.  
consciis omnis abest; nutu signisque loquuntur,  
quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis.  
fissus erat tenui rima, quam duxerat olim, 65  
cum fieret, paries domui communis utrique.  
id vitium nulli per saecula longa notatum -  
quid non sentit amor? - primi vidistis amantes  
et vocis fecistis iter, tutaeque per illud  
murmure blanditiae minimo transire solebant. 70  
saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,  
inque vices fuerat captatus anhelitus oris,  
"invide" dicebant "paries, quid amanti obstat?  
quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi  
aut, hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres? 75  
nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur,  
quod datus est verbis ad amicas transitus auris."  
taliter diversa nequiquam sede locuti  
sub noctem dixere "vale" partique dedere  
oscula quisque suae non pervenientia contra. 80

postera nocturnos Aurora removerat ignes,  
 solque pruinosas radiis siccaverat herbas:  
 ad solitum coiere locum. tum murmure parvo  
 multa prius questi statuunt, ut nocte silenti  
 fallere custodes foribusque excedere temptent, 85  
 cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquunt,  
 neve sit errandum lato spatiantibus arvo,  
 convenient ad busta Nini lateantque sub umbra  
 arboris: arbor ibi niveis uberrima pomis,  
 ardua morus, erat, gelido contermina fonti. 90  
 pacta placent; et lux, tarde discedere visa,  
 praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem.  
 'Callida per tenebras versato cardine Thisbe  
 egreditur fallitque suos adopertaque vultum  
 pervenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit. 95  
 audacem faciebat amor. venit ecce recenti  
 caede leaena boum spumantis oblita rictus  
 depositura sitim vicini fontis in unda;  
 quam procul ad lunae radios Babylonia Thisbe  
 vidit et obscurum timido pede fugit in antrum, 100  
 dumque fugit, tergo velamina lapsa reliquit.  
 ut lea saeva sitim multa conpescuit unda,  
 dum redit in silvas, inventos forte sine ipsa  
 ore cruentato tenues laniavit amictus.  
 serius egressus vestigia vidit in alto 105  
 pulvere certa ferae totoque expalluit ore  
 Pyramus; ut vero vestem quoque sanguine tinctam  
 repperit, "una duos" inquit "nox perdet amantes,  
 e quibus illa fuit longa dignissima vita;  
 nostra nocens anima est. ego te, miseranda, peremi, 110

in loca plena metus qui iussi nocte venires  
 nec prior huc veni. nostrum divellite corpus  
 et scelerata fero consumite viscera morsu,  
 o quicumque sub hac habitatis rupe leones!  
 sed timidi est optare necem." velamina Thisbes 115  
 tollit et ad pactae secum fert arboris umbram,  
 utque dedit notae lacrimas, dedit oscula vesti,  
 "accipe nunc" inquit "nostri quoque sanguinis haustus!"  
 quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum,  
 nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit. 120  
 ut iacuit resupinus humo, cruor emicat alte,  
 non aliter quam cum vitiato fistula plumbo  
 scinditur et tenui stridente foramine longas  
 eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit.  
 arborei fetus adspergine caedis in atram 125  
 vertuntur faciem, madefactaque sanguine radix  
 purpureo tinguit pendentia mora colore.  
 'Ecce metu nondum posito, ne fallat amantem,  
 illa redit iuvenemque oculis animoque requirit,  
 quantaque vitarit narrare pericula gestit; 130  
 utque locum et visa cognoscit in arbore formam,  
 sic facit incertam pomi color: haeret, an haec sit.  
 dum dubitat, tremebunda videt pulsare cruentum  
 membra solum, retroque pedem tulit, oraque buxo  
 pallidiora gerens exhorruit aequoris instar, 135  
 quod tremit, exigua cum summum stringitur aura.  
 sed postquam remorata suos cognovit amores,  
 percutit indignos claro plangore lacertos  
 et laniata comas amplexaque corpus amatum  
 vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori 140

miscuit et gelidis in vultibus oscula figens  
 "Pyrame," clamavit, "quis te mihi casus ademit?  
 Pyrame, responde! tua te carissima Thisbe  
 nominat; exaudi vultusque attolle iacentes!"  
 ad nomen Thisbes oculos a morte gravatos 145  
 Pyramus erexit visaque recondidit illa.  
 'Quae postquam vestemque suam cognovit et ense  
 vidit ebur vacuum, "tua te manus" inquit "amorque  
 perdidit, infelix! est et mihi fortis in unum  
 hoc manus, est et amor: dabit hic in vulnera vires. 150  
 persequar extinctum letique miserrima dicar  
 causa comesque tui: quique a me morte revelli  
 heu sola poteris, poteris nec morte revelli.  
 hoc tamen amborum verbis estote rogati,  
 o multum miseri meus illiusque parentes, 155  
 ut, quos certus amor, quos hora novissima iunxit,  
 conponi tumulo non invideatis eodem;  
 at tu quae ramis arbor miserabile corpus  
 nunc tegis unius, mox es tectura duorum,  
 signa tene caedis pullosque et luctibus aptos 160  
 semper habe fetus, gemini monumenta cruoris."  
 dixit et aptato pectus mucrone sub imum  
 incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat.  
 vota tamen tetigere deos, tetigere parentes;  
 nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater, 165  
 quodque rogis superest, una requiescit in urna.

(Ovidio, Met., IV, en *The Latin Library* , disponible en:  
<https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met4.shtml>)

## (Apéndice B)

PRÓLOGO.—«Si os ofendemos, será con nuestra buena voluntad. Eso debéis pensar, que no venimos a ofender, sino con nuestra buena voluntad. Dar una muestra de nuestro deseo de servirlos, es el verdadero principio de nuestro fin. Considerad, pues, que si viniéramos a cansaros no vendríamos. Nuestro verdadero intento es: todo por vuestro deleite. Los actores están prontos; y por su exhibición sabréis lo que debéis saber».

TESEO.—Este mozo no hace mucho caso de la puntuación.

LISANDRO.—Ha pasado por su prólogo como un potro desbocado, no podía detenerse. Gran enseñanza, señor: no basta hablar, sino hablar con propiedad.

HIPÓLITA.—Es verdad que ha repetido su prólogo como un niño su lección: todo sonidos y ningún discernimiento.

TESEO.—Su discurso ha sido como una cadena que se enreda; no faltaba un solo anillo, pero andaban revueltos.

(Entran PÍRAMO y TISBE, MURO, LUZ DE LUNA, y LEÓN, personaje mudo.)

PRÓLOGO.—«Gentil público. Quizá os admiráis de este espectáculo, pero admiraos en buen hora hasta que la verdad lo haga ver todo claramente. Este hombre es Píramo, si queréis saberlo, y esta bella señora es Tisbe. Este hombre con cal y cimienta representa el muro, el vil muro que separaba a los dos amantes. Y por las grietas del muro los pobrecillos se contentaban con hablarse en voz baja, de lo cual ningún hombre se debe admirar. Este hombre con su linterna y su perro, representa la luz de la luna, porque habéis de saber que estos amantes no tuvieron a menos encontrarse a la luz de la luna junto al sepulcro de Nino, para galantearse allí. Esta pardusca bestia, que tiene por nombre león, asustó, o más bien, espantó a la fiel Tisbe, que llegó primero, y en su fuga dejó caer su manto, que el vil león manchó con su sangrienta boca. A tal punto llega Píramo, bello y arrogante mozo, y encuentra el manto destrozado de su fiel Tisbe, con lo cual echó mano a su espada; la culpable sanguinaria espada atravesó su hirviente y

sangriento pecho, y Tisbe, oculta a la sombra de los matorrales, sacó su puñal y murió. Ahora discurran largamente el león, la luz de la luna, el muro y la pareja de amantes mientras estén aquí.»

(Salen PRÓLOGO, TISBE, LEÓN y LUZ DE LUNA.)

TESEO.—Dudoso estoy de si habrá de hablar el león.

DEMETRIO.—No hay que dudarlo, señor. Puede muy bien hablar un león cuando lo hacen tantos jumentos.

MURO.—«En este mismo sainete acontece que yo, de apellido Snowt, represento un muro; un muro tal como deseo que os lo imaginéis; que tiene un agujero, o sea, una grieta. Por allí los amantes Píramo y Tisbe se hablan a menudo muy secretamente. Esta cal, esta piedra y este cimientto, muestran que yo soy el muro. Así es la verdad. Y estas aberturas de mi mano derecha y de mi izquierda son las grietas por las cuales cuchichean los temerosos amantes.»

TESEO.—No cabe que la cal y el cimientto hablen mejor.

DEMETRIO.—Es la más ingeniosa relación que he oído jamás, señor.

TESEO.—Píramo se acerca al muro. ¡Silencio! (Entra PÍRAMO.)

PÍRAMO.—«¡Oh fiera noche! ¡Noche de color tan negro! ¡Oh noche que siempre vienes cuando ya no es de día! ¡Oh noche! ¡Oh noche! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Temo que mi Tisbe haya olvidado su promesa! Y tú, ¡oh muro!, que estás entre las tierras de su padre y la mía. ¡Tú, muro, oh muro, oh dulce y adorable muro, muéstrame tu agujero para poner allí mi ojo y echar una mirada!» (MURO levanta la mano abriendo los dedos.) «¡Gracias, cortés muro! ¡Que Júpiter te proteja por tan raro servicio! Pero, ¿qué veo? Veo que no está Tisbe. ¡Oh muro malvado, por entre el cual no veo la dicha, malditas sean tus piedras que así me engañan!»

TESEO.—Se me figura que el muro, si es puntilloso, debería maldecir a su vez.

PÍRAMO.—No, señor, en realidad no debería hacerlo. «Así me engañan» es el punto en que le llega el turno a Tisbe, y ella ha de entrar, y yo he de ponerme a mirar por

el agujero. Ya veréis cómo va ocurriendo 65 exactamente cuanto digo. Ella se acerca. (Entra TISBE.)

TISBE.—«¡Oh muro! Con harta frecuencia has oído mis lamentos por tenerme tú separada de mi hermoso Píramo. Mis labios de cereza han besado a menudo tus piedras, tus piedras unidas con cal y cimienta.»

PÍRAMO.—«Veo una voz. Ahora voy a la abertura para asomarme y oír la cara de mi Tisbe. ¡Tisbe!»

TISBE.—«¡Amor mío! ¡Eres mi amor, a lo que opino!»

PÍRAMO.—«Opina lo que quieras. Soy la gracia de tu amor, y todavía soy fiel como Limandro .»

TISBE.—«Y yo como Elena, hasta que los hados den conmigo en tierra.»

PÍRAMO.—«No fue tan fiel Shafalo a Procro .»

TISBE.—«Pues yo te soy fiel como Shafalo a Procro.»

PÍRAMO.—«Oh, bésame por el agujero de esta maldita pared!»

TISBE.—«Beso el agujero del muro, pero no tus labios.»

PÍRAMO.—«¿Queréis venir a encontrarnos en el sepulcro de Nino?»

TISBE.—«En vida y en muerte; voy sin demora.»

MURO.—«Yo, muro, he desempeñado ya mi parte; y siendo así, se marcha el muro.»

(Salen MURO, PÍRAMO y TISBE.)

TESEO.—Ya está ahora caída la muralla entre los dos vecinos.

DEMETRIO.—Así ocurre forzosamente, señor, cuando las paredes se atreven a oír sin decir esta boca es mía.

HIPÓLITA.—Esto es la tontería más grande que he oído jamás.

TESEO.—La mejor comedia de este género es pura ilusión, y las peores 66 no son lo peor, si la imaginación las enmienda.

HIPÓLITA.—Entonces el mérito será de vuestra imaginación y no de la suya.

TESEO.—Si no les juzgamos peor de lo que se juzgan ellos, podrán pasar por hombres excelentes. Mirad, ya vienen dos nobles bestias: la luna y un león.

(Entran LEÓN y LUZ DE LUNA.)

LEÓN.—«Señoras, vosotras cuyo tímido corazón amedrenta un ratoncillo que corre por el piso, pudierais acaso temblar de pavor aquí, cuando un león salvaje ruge colérico. Por tanto debéis saber que yo, el ensamblador Snowt, no soy ni león feroz ni siquiera cachorro, porque si viniera a luchar aquí como león de veras, no daría un ardite por mi vida.»

TESEO.—Bestia muy gentil, y de honrada conciencia.

DEMETRIO.—Una fiera fuera de lo corriente, señor.

LISANDRO.—Este león es, por su valor, un verdadero zorro. T

ESEO.—Verdad; y un ganso en la prudencia.

DEMETRIO.—No, mi señor, porque el zorro carga con el ganso, y el valor no se acompaña de la prudencia.

TESEO.—Seguro estoy de que su ingenio no cargaría con su valor porque el ganso no carga con el zorro. Bien. Dejémoslo a su voluntad, y oigamos a la luna.

LUNA.—«Esta linterna representa la luna y sus cuernos.»

DEMETRIO.—En la cabeza debería llevarlos.

TESEO.—No está en creciente; los cuernos se le hacen invisibles cuando llega el plenilunio.

LUNA.—«Esta linterna representa la luna y sus cuernos; y yo al hombre de la luna .»

TESEO.—Pues que le metan en la linterna, porque si no, ¿cómo podrá ser el hombre de la luna? Este es el mayor error de todos.

DEMETRIO.—No se atreve a meterse a causa de la bujía, pues como veis ya está en pavesas.

HIPÓLITA.—Ya estoy cansada de esta luna. Me alegraría de que mudara.

LISANDRO.—Proseguid, luna.

LUNA.—Todo lo que tengo que decir, es que esta linterna representa la luna; yo, al hombre en la luna; que este manojito de zarzas es mi manojito de zarzas y que este perro es mi perro.

DEMETRIO.—Pues todas esas cosas debían ir dentro de la linterna, pues están en la luna. Pero, silencio; aquí llega Tisbe. (Entra TISBE.)

TISBE.—«Esta es la tumba del viejo Nino. ¿Dónde está mi amor?»

LEÓN.—«¡Oh!» (El LEÓN ruge y TISBE huye.)

DEMETRIO.—¡Bien rugido, león!

TESEO.—¡Bien corrido, Tisbe!

HIPÓLITA.—¡Bien alumbrado, luna! En verdad la luna brilla muy de buen grado.

TESEO.—¡Soberbio chillido de ratoncillo, león!

(LEÓN destroza el manto de TISBE, y sale.)

DEMETRIO.—Y luego viene Píramo.

LISANDRO.—Y desaparece la luna.

(Entra PÍRAMO.)

PÍRAMO.—«¡Dulce luna, te doy gracias por tus rayos solares! ¡Te doy gracias porque brillas con tanto fulgor, pues con tus torrentes de luz 68 graciosos, dorados y chispeantes, confío saborear la más verdadera vista de Tisbe! ¡Pero detente! ¡Oh despecho! Pero observa, pobre caballero, ¿qué terrible dolor se ofrece a mis ojos? ¿Veis? ¿Cómo puede ser esto? ¡Oh delicada tela! ¡Qué! ¡Tu buen manto manchado de sangre! ¡Acercaos, oh furias feroces! ¡Oh hados, venid, venid, cortad hilos y estambre, agostad, aplastad, concluid y matad!»

TESEO.—Este arrebatado de pasión y la muerte de una amiga amada, casi, casi podrían poner triste a un hombre.

HIPÓLITA.—No quisiera, pero compadezco a ese hombre.

PÍRAMO.—«¡Oh naturaleza! ¿Por qué hiciste leones? Pues un vil león ha ajado a mi amada, la cual es... ¡no, no!; la cual era la más hermosa dama que haya amado, vivido, gustado y puesto alegre rostro. Venid, lágrimas, y enturbiad mis sentidos. Sal, espada, y hiere la tetilla de Píramo; sí, esta tetilla izquierda debajo de la que late el corazón. Así muero, así, así. Ya estoy muerto. Ya he volado. Mi alma está en el cielo. Apaga, lengua, tu luz; emprende, luna, tu vuelo. Ahora muero, muero, muero, muero.»

(Astrana y Molina, 2011, pp. 64-69)