

Originalidad shakespeariana y herencia clásica en “El sueño de una noche de verano”

Shakespearean originality and classical heritage in “A Midsummer Night's Dream”

Montserrat Pons Tovar

Centro Internacional de Español de la Universidad de Málaga

mpons@fguma.es

DOI: 10.17398/1988-8430.26.41

Recibido el 7 de abril de 2016

Aprobado el 15 de abril de 2017

Resumen: Con este artículo les presentamos a los profesionales de la enseñanza una visión personal de una de las piezas teatrales más representadas, leídas y versionadas de William Shakespeare con la intención de que la exploten en clase. Se trata de *El sueño de una noche de verano*, una obra rica en tradiciones literarias, apta para todos los públicos. Nuestro objetivo es explorar los límites que existen entre la creatividad artística del dramaturgo inglés y el peso de la tradición, en este caso, grecorromana. Para ello, comenzaremos nuestro estudio con una breve introducción al panorama literario renacentista de Inglaterra a fin de facilitarle al lector información sobre los antecedentes y el ambiente en el que se desarrolló la producción shakespeariana. Seguidamente, pasaremos a un análisis de la obra objeto de nuestro estudio que se basará en los siguientes puntos: las alusiones mitológicas, los recursos dramáticos y los elementos típicos de otros géneros literarios tales como la poesía bucólica y la novela antigua. En último lugar, ofrecemos nuestras reflexiones al respecto a modo de conclusión.

Palabras clave: Shakespeare; teatro; comedia; tradición clásica.

Abstract: With this article we present teaching professionals a personal view of one of the plays most represented, read and versioned of William Shakespeare with the intention that they exploit it in class. It's *A Midsummer Night's Dream*, a work rich in literary traditions, suitable for all audiences. Our goal is to explore the boundaries between artistic creativity of English playwright and the weight of tradition, in this case, Greco-Roman. We will start our study with a brief introduction to the Renaissance literary scene of England to provide the reader with information about the background and environment in which Shakespearean production was developed. Next, we turn to an analysis of the work that we study which will be based on the following points: the mythological allusions, the dramatic resources and the typical elements of other genres such as pastoral poetry and the ancient novel. Finally, we offer our thoughts on the subject to conclusion.

Key words: Shakespeare; theater; comedy; classical tradition.

1. Generalidades sobre la tradición grecorromana en la literatura renacentista inglesa

El ascenso al trono de la dinastía de los Tudor devolvió a Inglaterra su antiguo esplendor tanto a nivel político como cultural. Fruto del patrocinio real, a partir de la segunda mitad del siglo XV, intelectuales ingleses como W. Grocyn (1446-1519) profesor de griego en Oxford, John Colet (1467-1519), estudioso de autores griegos y latinos, también en la misma universidad, y el destacado pensador y estadista Thomas More (1478-1535), conocido universalmente por su obra escrita en latín *Utopia* (1516), fueron redescubriendo a los autores clásicos a través de humanistas vinculados a Erasmo de Rotterdam. Gracias a la labor de estos pioneros, las nuevas ideas fueron calando paulatinamente en la educación inglesa hasta el punto de que la reina Isabel I se convirtiera por influencia de su tutor, el humanista Roger Ascham (1515-1568), en una de las monarcas más cultas y concedora de mayor número de lenguas de su tiempo. Ello también se tradujo en su papel de protectora de intelectuales y artistas y en el hecho de

que su reinado, que abarca los años 1558 a 1603, sea considerado como el Siglo de Oro de la literatura inglesa y se conozca con el nombre de “Época Isabelina”¹.

Los precursores de este periodo de esplendor han de buscarse entre los nobles y diplomáticos de la corte de Enrique VIII, ya que, en lo que a la poesía lírica respecta, cultivaron nuevas formas de expresión influidas por la literatura renacentista italiana que imitaba, a su vez, los modelos de la antigüedad clásica, especialmente al poeta Ovidio. Autores como Thomas Wyatt (1503-1542), introductor del soneto en Inglaterra, Henry Howard (1517-1547) y Thomas Sackville (1536-1608) hicieron posible la labor de las figuras poéticas más destacadas de la generación posterior.

En la etapa siguiente llevaron este género a la perfección, entre otros, Christopher Marlowe (1564-1593) en el poema *Hero y Leandro* (1598) y en la pieza teatral *Safo y Faón* (1584), basados en *Heroidas* homónimas de Ovidio². Por su parte, John Lyly (1554-1606), introductor del manierismo en la literatura inglesa, narra en su obra alegórica *Endimion* (1591) el enamoramiento de la Luna por un mortal. En esta misma línea mitológica se han de incluir los dos poemas escritos por Shakespeare (1564-1616) dedicados al conde de Southampton y titulados, respectivamente, *Venus y Adonis* (1593) y *La violación de Lucrecia* (1594). El primero de ellos tiene como modelo uno de los mitos narrados en las *Metamorfosis* de Ovidio³, por una parte, y el poema de Bión titulado *A la muerte de Adonis*⁴, por otra. Su segundo poema relata un motivo de larga tradición desde la época romana, recogido

¹ Acerca de este periodo y los autores que mencionamos, vid. R. Barnard, *Breve historia de la literatura inglesa*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, págs. 22-30.

² Ovidio, *Heroides*, Madrid, Akal, 2010. *Safo y Faón*, págs. 241-256; *Hero y Leandro*, págs. 313-326.

³ Ovidio, *Metamorfosis*, Planeta, Barcelona, 1990, págs. 410-412.

⁴ Bión, *Bucólicos griegos*, Gredos, Madrid, 1995, págs. 348-349.

también por Ovidio en sus *Fastos*⁵: Lucrecia, violada por Sexto Tarquino, suplica a su padre y a su marido que la venguen y, tras ello, se suicida.

Otro género muy cultivado por los poetas ingleses del Siglo de Oro fue el bucólico que parte, de un lado, de los *Idilios* de Teócrito, y, del otro, de las *Bucólicas* de Virgilio. En ambos casos el ambiente es rural y los protagonistas pastores. Sin embargo, el tema predominante en las composiciones de Teócrito es el erótico o amoroso, mientras que en la obra de Virgilio es político o moral. Durante el Renacimiento inglés destacaron en este ámbito varios autores. Sobre el modelo amoroso de Teócrito Michael Drayton (1563-1631) escribió *La guirnalda del pastor* (1593) y *Nymphidia* (1627), Christopher Marlowe compuso su poema *El pastor apasionado* (1599) y Ben Jonson (1572-1637), inspirado en *Amor fugitivo* del alejandrino Mosco⁶, realizó su *Discurso sobre el Amor* (1618) así como el drama *El Pastor triste* (1637). En lo referente al modelo virgiliano, el autor más destacado de la época fue Edmund Spenser (1552-1599) con su *Calendario del pastor* (1579), cuyas églogas concluyen con una enseñanza moral. Asimismo, hemos de hacer una mención especial a la novela *Arcadia* de Philip Sidney (1554-1586), relato en el que dicho autor combina elementos de la poesía pastoril con el modelo narrativo empleado por Heliodoro de Emesa en *Las etiópicas*, cuya técnica consiste en encajar las historias unas dentro de otras y en entrelazar diferentes líneas de la trama.

En cuanto a la poesía épica, su máximo exponente fue Edmund Spenser, quien, tomando la *Eneida* de Virgilio como referente, crea una extensa alegoría épica: *La Reina de las hadas* (1590-1598) en la que combina las creencias cristianas con las leyendas artúricas para glorificar la pujanza del Imperio Británico.

⁵ Ovidio, *Fastos*, Gredos, Madrid, 1988, págs. 88-89.

⁶ Mosco, *Bucólicos griegos*, Gredos, Madrid, 1995, págs. 289-291.

A pesar del éxito de los géneros literarios que acabamos de mencionar, el gran protagonista del Renacimiento inglés es el teatro y su figura principal William Shakespeare, que ensombreció al resto de los dramaturgos de la época⁷. En lo que se refiere a los recursos dramáticos, los modelos de los que se parte son, básicamente, el teatro de Séneca para la tragedia y el de Terencio y Plauto para la comedia.

2. *El sueño de una noche de verano*: obra de juventud

La obra que nos ocupa pertenece a la primera etapa de la producción shakespeariana, época que abarca aproximadamente los años 1586 a 1596. Este periodo de iniciación es el que refleja mayor influencia de los modelos grecorromanos sobre el autor⁸. Pertenecen a esta fase, además de la mayor parte de los poemas y sonetos, obras dramáticas con claros referentes clásicos. Entre estas destacan, en primer lugar, la *Comedia de los errores* (1592), cuya fuente principal es *Los dos Menecmos* y la secundaria, *Anfitrión*, ambas del latino Plauto. En dicha obra Shakespeare pone en práctica una técnica muy usada por los comediógrafos antiguos: la *contaminatio*, que consistía en combinar en una nueva pieza teatral argumentos de otras anteriores⁹. En segundo lugar, se halla la tragedia *Tito Andrónico* (1594), que sigue el truculento modelo senequista tan del gusto de la época. Finalmente, hemos de mencionar *El sueño de una noche de verano* (1595), una comedia en cinco actos donde se mezclan con éxito técnicas dramáticas, poéticas y narrativas tan dispares como la complicación argumental

⁷ A. Usandizaga Sainz, "El teatro isabelino inglés", en *Historia Universal de la Literatura*, Orbis-Origen, Barcelona, 1982, vol. II, págs. 121-136.

⁸ Sobre la producción teatral de Shakespeare, vid., A. Usandizaga Sainz, "Shakespeare y la era isabelina" en *Historia Universal de la Literatura*, Orbis-Origen, Barcelona, 1982, vol. II, págs. 137-152.

⁹ E. Bickel, *Historia de la literatura latina*, Madrid, Gredos, 2005, págs. 513-515.

(sello de la comedia de enredos latina), la metaficción (en la representación de *La pesada y breve obra del joven Píramo y su amada Tisbe, comedia muy trágica*), el empleo de la metáfora de la naturaleza como reflejo de los sentimientos amorosos (elemento típico de la poesía bucólica), y, por último, el episodio de la transformación en asno de Fondón (acaecido en el legendario mundo de las hadas de tradición céltica y cuyo antecedente literario es una novela del escritor romano Apuleyo titulada *Las Metamorfosis* o *El Asno de oro*).

2. 1. Alusiones mitológicas

El sueño de una noche de Verano se desarrolla en Atenas y tiene como trasfondo las bodas del héroe Teseo con la amazona Hipólita. Durante los cuatro días y la noche previos a la ceremonia se entremezclan las historias de dos parejas de enamorados (por un lado, Helena y Lisandro, por otro, Demetrio y Hermia) con las de unos artesanos que representarán una obra de teatro el día de las nupcias y varios personajes del reino de las hadas que lo complicarán todo aún más. Parte de los elementos de la trama fueron inventados por Shakespeare, pero otros tienen un claro referente clásico, como es el caso del personaje de Teseo. La fuente griega de la que pudo partir el autor es las *Vidas paralelas* de Plutarco, si bien cabe la posibilidad de que también recurriera a *La Teseida* de Boccaccio, de la que Chaucer hizo una versión en *El cuento del caballero*¹⁰.

En lo que se refiere al héroe ateniense, Shakespeare se centra principalmente en dos aspectos: las hazañas míticas y sus conquistas amorosas¹¹. Teseo, hijo del rey Egeo y de Etra, se

¹⁰ G. Chaucer, *Canterbury Tales*, Pocket Books, New York, London, Toronto, Sidney, 2001, págs. 19-63.

¹¹ P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1989 (s. v. Teseo).

convirtió en el héroe del Ática por antonomasia. Nació y se crió en Trecén, la tierra de su madre, y a los dieciséis años partió desde la costa de la Argólida al reino de su padre, viaje durante el cual aniquiló a todos los monstruos y bandidos que importunaban a los hombres desde el Istmo de Corinto hasta Atenas.

Además de este ciclo de hazañas que tuvieron como escenario el Peloponeso, Teseo participó en el noveno trabajo de Heracles, que consistió en arrebatarle a Hipólita, la reina de las amazonas, el cinturón mágico que le había regalado Ares. Durante la contienda, Hipólita fue herida por el arma de Teseo, quien posteriormente la tomará por esposa. De todo ello hace clara alusión Shakespeare en la escena primera del acto primero, en la que Teseo le ordena a Filóstrato difundir la noticia de su boda por Atenas¹².

Asimismo, cabe destacar la participación de Teseo en la lucha de los centauros contra los lapitas, un pueblo de Tesalia acaudillado por Pirítoo, quien había invitado a una boda a dos centauros parientes suyos. No estando estos acostumbrados a beber vino, se emborracharon y uno de ellos, llamado Éurito, intentó forzar a Hipodamía, la prometida de Pirítoo. De este modo comenzó una lucha de la que salieron vencedores los tesalios gracias a la ayuda de Teseo, hecho al que se alude en la escena primera del quinto acto de *El sueño de una noche de verano*. En este mismo parlamento de Teseo, Shakespeare menciona otro litigio armado en el que intervino y resultó vencedor el héroe ateniense: el de la guerra civil que se produjo en Tebas tras la muerte de Edipo por parte de sus hijos Eteocles y Polinices¹³.

¹² W. Shakespeare, *El sueño de una noche de verano*, Espasa Calpe, Madrid, 2009, pág. 60.

¹³ W. Shakespeare, *op. cit.*, pág. 129.

En cuanto a las conquistas amorosas y relaciones sentimentales de Teseo, en el transcurso de la primera escena del segundo acto, Oberón, el rey de las hadas, le reprocha a su esposa Titania varias infidelidades, entre las que se encuentra una relación con el propio Teseo. Según este, la reina de las hadas había hecho que el héroe les fuera infiel a Perigenia, Aglae, Ariadna y Antíope¹⁴. La primera de ellas, Perigenia o Perigune, era una hija del gigante Sinis de quien Teseo se enamoró tras dar muerte a su padre por ser uno de los bandidos del Istmo de Corinto. Por su parte, Aglae, hija de Zeus y Eurínome, era una de las tres Gracias. Teseo se prendó de ella tras abandonar en la isla de Naxos a Ariadna, la princesa cretense que lo había ayudado a superar la prueba del Minotauro y a la que le había prometido convertir en su esposa a su regreso a Atenas. Por último, Antíope era una amazona hermana de Hipólita de la que Teseo se enamoró con anterioridad a sus bodas con ella.

Por otro lado, la pieza teatral que se representa en la primera escena del quinto acto para festejar las bodas de Teseo e Hipólita parte de otro mito tomado por Shakespeare de las fuentes clásicas: el de Píramo y Tisbe, narrado en un episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio¹⁵. La historia trata de dos jóvenes enamorados que vivían en Babilonia en casas contiguas y que se conocieron a través de un agujero que había en el muro que separaba sus viviendas. A su matrimonio se opusieron sus respectivos padres, de manera un día que se citaron para fugarse en un monumento al rey Nino que estaba a la sombra de una morera junto a una fuente. Tisbe fue la primera en acudir al encuentro, pero, al ver aparecer a una leona que iba allí a beber, huyó asustada, quedando su velo en el suelo destrozado por el fiero animal. Más tarde llegó Píramo, quien, creyendo que la bestia había acabado con la vida de Tisbe, sacó un puñal y se suicidó. Su sangre tiñó de rojo las moras del árbol

¹⁴ W. Shakespeare, *op. cit.*, pág. 76.

¹⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, págs. 121-127.

cercano que hasta aquel momento habían sido blancas y que a partir de entonces cambiaron para siempre de color. Cuando Tisbe se recuperó, salió de su escondrijo y quedó consternada al ver a Píramo muerto, razón por la cual, ella también decidió quitarse la vida usando la misma arma que su amado.

Amén de las leyendas de Teseo y de los jóvenes amantes Píramo y Tisbe, podemos mencionar otras dos alusiones mitológicas, tomadas igualmente de conocidas fuentes clásicas y ampliamente explotadas en la literatura inglesa de la época. No tienen calado en la trama de la comedia, pero simbolizan diferentes aspectos del amor de pareja como son la fidelidad y la desconfianza.

En primer lugar, hemos de señalar el mito de Hero y Leandro, como ejemplo de amantes fieles, en la escena primera del quinto acto¹⁶. Dicha leyenda trata la historia de dos amantes desafortunados, Hero, sacerdotisa de Afrodita que vivía en Sestos, localidad situada en un extremo del Helesponto, y Leandro, un joven que habitaba en Ábidos, en la orilla opuesta y que cruzaba el canal a nado cada día para reunirse con su amada. Ella debía encender una luz para guiarlo, pero una noche de tormenta, la vela se apagó, Leandro se ahogó, desorientado en el mar, y Hero se arrojó de desesperación desde una torre, muriendo también ella. Shakespeare alude de nuevo a esta historia tomada de las *Heroidas* 18 y 19 de Ovidio¹⁷ en algunas ocasiones más a lo largo de su dilatada obra¹⁸.

¹⁶ W. Shakespeare, *op.cit.*, pág. 135.

¹⁷ Ovidio, *Heroides*, págs. 297-326.

¹⁸ *Dos caballeros de Verona* (acto III, escena I), *Eduardo III* (acto II, escena II), *Otelo* (acto III, escena III) y *Romeo y Julieta* (Acto II, escena IV). Por otra parte, la protagonista de *Mucho ruido y pocas nueces* se llama Hero y vive un amor desgraciado.

Por otra parte, el tema de la desconfianza en la pareja es simbolizado mediante del mito de Céfalo y Procris, matrimonio ateniense que, si bien fueron siempre fieles el uno al otro, se hicieron famosos por sus celos mutuos que los llevaron a poner a prueba su amor repetidamente¹⁹. La fuente, una vez más, son las *Metamorfosis* de Ovidio²⁰.

Por último, hemos de señalar otras breves alusiones a la mitología clásica que son constantes a lo largo de la obra y la enriquecen en matices poéticos. Estos elementos cargan de patetismo la trama o sirven como metáforas de la naturaleza. Entre los primeros destacaremos el desmembramiento de Orfeo a manos de las bacantes de Tracia por huir del trato carnal con otras mujeres, tras la muerte de su esposa Eurídice²¹, o la invocación a las divinidades infernales (las Parcas y las Furias) por parte de Píramo en su momento más desesperado²². Asimismo, en algunas ocasiones, divinidades celestiales como Apolo y Diana son empleados en la obra, respectivamente, como trasuntos del Sol y de la Luna²³.

Además de estos mitos de la tradición grecorromana sobre los que se sustenta gran parte de la obra, Shakespeare recurre a un elemento aparentemente extraño a la tradición clásica y, a su vez, novedoso para completar la trama: la mitología celta. Así en *El sueño de una noche de verano* aparece la corte de las hadas con el rey Oberón y la reina Titania a la cabeza. Dichos personajes habitan en el bosque y ponen en marcha sus tretas la noche previa a la boda de Teseo con Hipólita que coincide con la del solsticio de verano, fenómeno gracias al cual, según la tradición pagana, las

¹⁹ W. Shakespeare, *op.cit.*, pág. 135.

²⁰ Ovidio, *Metamorfosis*, pág. 281-289.

²¹ W. Shakespeare, *op.cit.*, pág. 129.

²² W. Shakespeare, *op.cit.*, págs. 139 y 141.

²³ W. Shakespeare, *op.cit.*, pág. 62.

flores y hierbas que se recogían en aquel momento adquirían poderes mágicos.

Sin embargo, queremos puntualizar que, a pesar de la introducción de la mitología celta en una historia ambientada en la Grecia heroica, la influencia clásica no deja de tener un gran peso en este aspecto, ya que dichos personajes son fácilmente identificables con divinidades de la mitología grecorromana que encarnan las fuerzas de la naturaleza en el bosque. Así, la reina de las hadas se llama Titania, apelativo que le da Ovidio a Juno, la reina de las diosas, en el Libro I de sus *Metamorfosis*, mientras que entre los celtas se la conocía como Mab, nombre que el propio Shakespeare emplea en la escena IV del primer acto de *Romeo y Julieta*²⁴. Además de esto, existe otro elemento común entre Titania y Juno: las disputas conyugales con sus respectivos esposos acerca de las infidelidades de estos²⁵.

En cuanto al personaje del rey de las hadas, este procede de la legendaria historia que relata el origen de la dinastía de los Merovingios, si bien el nombre fue tomado por Shakespeare de un cantar de gesta francés del s. XIII llamado *Huon de Bordeaux*²⁶. Con respecto a sus atributos, Oberón recuerda en muchos aspectos a Dioniso, entre estos destacan su reinado sobre la naturaleza salvaje, su carácter desenfadado y sus andanzas por la India²⁷. Dicho personaje creado por Shakespeare inspirará de nuevo a Ben Jonson en la comedia titulada *Oberón o El príncipe de las Hadas* (1616).

En lo que se refiere a Robin, originalmente un duende o trago del floclore inglés, tiene un rol similar al del Pan de *El*

²⁴ A. L. Pujante, Introducción de *El Sueño de una noche de verano*, Espasa Calpe, Madrid, 2009, pág. 12.

²⁵ W. Shakespeare, *op.cit.*, págs. 75 y 76.

²⁶ A. L. Pujante, *op. cit.*, pág. 12.

²⁷ W. Shakespeare, *op.cit.*, pág. 75.

Misántropo de Menandro, el de divinidad agreste que hace posible la unión feliz de los amantes con ayuda de las ninfas, en el caso de *El sueño de una noche de verano*, secundado por las hadas²⁸. A estas últimas, bajo la clara influencia de Ovidio, Shakespeare les atribuye cualidades de divinidades griegas de la naturaleza como las dríades, que habitaban los árboles, o las ninfas, asociadas habitualmente a los manantiales, hecho que puede observarse a lo largo de toda la pieza teatral.

2. 2. Recursos dramáticos

El sueño de una noche de verano parte del modelo cómico latino que cultivaron Terencio y Plauto, basado, a su vez, en el de la Comedia Nueva griega. Dicho modelo, cuyo autor más representativo fue Menandro, se caracteriza por el enredo de la trama, el empleo de personajes estereotípicos reconocibles para el público y los temas en los que aparecen motivos cotidianos, como la avaricia o los celos²⁹.

En lo que se refiere a la obra que nos ocupa, en primer lugar, se ha de señalar que el argumento gira en torno al tema cómico de la situación imposible vencida, pues, tras superar diversos impedimentos, cada uno de los jóvenes se casa finalmente con la pareja elegida y no con la impuesta por el progenitor correspondiente. Dicha situación tiene uno de sus antecedentes en el famoso *Misántropo* de Menandro.

En segundo lugar, está el tópico de las quejas de los enamorados que se sienten desgraciados al no poder conseguir el objetivo de su amor o sentirse engañados por la persona amada. Se

²⁸ W. Shakespeare, *op.cit.*, págs. 142-145.

²⁹ J. Bayet, *Literatura Latina*, Ariel, Barcelona, 1985, pág. 53.

da tanto entre los mortales como entre Titania y Oberón³⁰. Este mismo recurso fue ya explotado en comedias latinas como la *Andria* de Terencio y la *Aulularia* de Plauto.

En tercer lugar, cabe destacar el empleo de uno de los personajes cómicos de la tipología tradicional, que, en el caso de *El sueño de una noche de verano*, es Fondón, uno de los artesanos que representarán la obra de teatro en la boda de Teseo e Hipólita. Fondón presenta todos los rasgos del “impostor”, un personaje que se precia de culto y de tener unos modales exquisitos, pero que, en realidad, carece de ellos y suele ser apaleado o castigado, como sucede con su transformación en asno. En la Comedia griega y romana, este papel suele recaer en un cocinero que participa en el banquete de alguna boda o de una celebración religiosa, como sucede con el *Misántropo*³¹ y el *Escudo*,³² ambos de Menandro, o en la *Aulularia* de Plauto³³.

En cuarto lugar, hemos de hablar del juego de los equívocos entre Helena, Lisandro, Demetrio y Hermia tras la intervención de Robin y su flor mágica que hace que los jóvenes se enamoren de la doncella contraria a la que en un principio desean conquistar³⁴.

Por último, mencionaremos el recurso dramático del prólogo al comienzo de la obra cuya función es la de poner al espectador en antecedentes. Se trata de la intervención de Membrillo, que forma parte del grupo de los artesanos-actores, al introducir la representación teatral de Píramo y Tisbe. En la comedia antigua dicha introducción corría a cargo de una divinidad

³⁰ Alusiones a este tópico las encontramos en W. Shakespeare, *op. cit.*, págs. 64-68 y 75-78, respectivamente.

³¹ Menandro, *Comedias*, Gredos, Madrid, 1986, págs. 79-81.

³² Menandro, *op. cit.*, págs. 100-109.

³³ Plauto, *Comedias* (1), Gredos, Madrid, 1992, págs. 32-34.

³⁴ W. Shakespeare, *op. cit.*, págs. 86-89 y 102-105, respectivamente.

u otro tipo de abstracción divinizada³⁵. Por ejemplo, en *Aulularia* de Plauto el prologista es un Lar³⁶, en el *Misántropo* de Menandro, Pan³⁷ y en el *Escudo* del mismo autor, la diosa Fortuna³⁸. Por otro lado, en la escena I del acto II, se ha de mencionar también la intervención de Robin en una especie de prólogo pospuesto, equiparable en todo al de las divinidades clásicas a las que acabamos de aludir. Mediante dicha intervención el duende muestra al público una nueva línea de la trama que sería imposible introducir por otro medio. De este modo se avisa del equívoco que se va a urdir en la escena, al tiempo que se crea un clima de expectación ante la próxima aparición de Oberón y Titania. En esta misma línea se ha de situar el uso por parte del autor de un elemento típico de la tragedia griega, paradójicamente, con la intención de añadir comicidad a la trama: la introducción de un heraldo que anuncia hechos funestos. En este caso se trata de otra intervención de Robin en la que le relata a Oberón "el desgraciado y cómico suceso" de la transformación en asno de Fondón y del enamoramiento de Titania por este último³⁹.

Dejando a un margen la tradición grecorromana, en *El sueño de una noche de verano* acudimos a una novedad en el teatro occidental de la época: el uso de la metaficción, pues Shakespeare introduce en la propia pieza teatral "La pesada y breve obra del joven Píramo y su amada Tisbe, comedia muy trágica", representada tras las nupcias de Teseo e Hipólita y basada en un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio, como hemos señalado anteriormente⁴⁰.

³⁵ W. Shakespeare, *op. cit.*, págs. 132-133.

³⁶ Plauto, *op. cit.*, págs. 87-88.

³⁷ Menandro, *op. cit.*, págs. 62-63.

³⁸ Menandro, *op. cit.*, pág. 20.

³⁹ W. Shakespeare, *op. cit.*, pág. 98.

⁴⁰ Víd., nota 15.

Con respecto al metateatro o introducción de una representación teatral dentro de la propia obra de teatro, hemos de señalar que se trata de un recurso que no se desarrolla plenamente hasta el siglo XVI, época en la que los límites de la percepción humana se objetivan en el drama recurriendo a procedimientos más expresivos, tales como el que nos ocupa⁴¹. Su empleo por parte de los dramaturgos puede tener diferentes finalidades: mostrarle al espectador las técnicas y el funcionamiento del teatro, representar una realidad no perceptible por los sentidos o bien hacer una crítica o denuncia social, aspecto este último que prima en la comedia que estamos analizando y que pone de manifiesto que la oposición de los padres a que los hijos se casen con el ser que aman, como es el caso de los jóvenes atenienses de *El sueño de una noche de verano*, solo puede desembocar en la desgracia⁴². A ello hemos de añadir que el tema del amor frustrado por la oposición familiar supuso un objeto de interés para Shakespeare no solo en esta obra y que fruto de dicha reflexión se gestó dos años más tarde una de las tragedias más famosas del autor: *Romeo y Julieta* (1597).

2. 3. El género bucólico

En paralelo a la poesía bucólica griega, Shakespeare recurre al empleo de la metáfora de la naturaleza para identificar el paisaje con el estado de ánimo de los personajes, de manera que esta se puede mostrar dulce y en su esplendor cuando se hace referencia al amor correspondido⁴³ o a un *locus amoenus*⁴⁴. Sin embargo, su

⁴¹ J. G. Maestro, "Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral", págs. 599-602.

⁴² No será esta la única ocasión a lo largo de su obra dramática en la que Shakespeare recurra a esta técnica. Con anterioridad a *El sueño de una noche de verano* aparece en *Tito Andrónico* y después de esta en *Trabajos de amor perdidos*, *Enrique IV* y *Hamlet*, que incluye la famosa escena en la que la compañía de teatro representa ante la corte de Dinamarca el asesinato del rey frente a su esposa infiel y su traidor hermano.

⁴³ W. Shakespeare, *op.cit.*, pág. 82.

⁴⁴ W. Shakespeare, *op.cit.*, págs. 73.

orden se altera y el paisaje se muestra agreste ante un amor no correspondido⁴⁵. Es el caso de las jóvenes enamoradas, que son equiparadas a ninfas enamoradas de mortales desdeñosos, especialmente Helena⁴⁶. En esta misma línea se han de situar también las descripciones de ninfas y de sirenas en paisajes marinos⁴⁷ inspiradas por el *Idilio XI* de Teócrito, titulado *El Cíclope*⁴⁸.

Tampoco podemos pasar por alto, al hablar de la influencia de la poesía bucólica, a las divinidades que encarnan las fuerzas de la naturaleza en el bosque ni a los dioses del amor, que en la obra se identifican, respectivamente, con los personajes de Oberón, Titania, Robin y las Hadas, por una parte, y con Venus y Cupido, por otra. Concretamente en las descripciones de Venus y, sobre todo, de Cupido, encontramos referentes a poemas bucólicos alejandrinos tales como el *Amor fugitivo* de Mosco y *A la muerte de Adonis* de Bión, obra esta última sobre la que el propio Shakespeare hizo una versión, como ya señalamos al principio de nuestro estudio⁴⁹.

Asimismo, hemos de mencionar otro elemento que aparece relacionado con el género bucólico: el de los encantamientos mágicos por medio de plantas que se pueden realizar en las noches de luna llena para la atracción del ser amado. El antecedente clásico más famoso es el *Idilio II* de Teócrito, titulado *La hechicera*⁵⁰, de ahí las alusiones a los conjuros mágicos y a la divinidad infernal Hécate en *El sueño de una noche de verano*⁵¹. No en vano, como

⁴⁵ W. Shakespeare, *op.cit.*, págs. 76, 81, 97 y 118.

⁴⁶ W. Shakespeare, *op.cit.*, págs. 82, 86, 103 y 121.

⁴⁷ W. Shakespeare, *op.cit.*, págs. 78 y 103.

⁴⁸ Teócrito, *Bucólicos griegos*, Gredos, Madrid, 1995, págs. 125-129.

⁴⁹ Vid. notas 4 y 6. Acerca de las alusiones a los dioses del amor en la obra, W. Shakespeare, *op.cit.*, págs. 65, 68 y 79.

⁵⁰ Teócrito, *op. cit.*, págs. 64-75.

⁵¹ W. Shakespeare, *op.cit.*, págs. 79, 102, 112, 119 y 143.

ya indica el propio título original de la obra *A Midsummer Night's Dream*, la acción se desarrolla la noche del 23 de junio (*Midsummer Night*), celebración que tiene sus orígenes en antiguas ceremonias paganas de fertilidad durante la cual se iba a recoger hierbas y flores, ya que se creía que las recolectadas en ese momento tenían poderes mágicos⁵². Dicha costumbre perdura todavía en nuestros días en zonas de antigua influencia celta, como las localidades costeras de Galicia, donde la Noche de San Juan se va a buscar la famosa *herba de namorar* (*Armeria marítima*) con el fin de conseguir el afecto del ser amado.

Finalmente, queremos señalar que el mundo pastoril en la obra Shakespeare no se agota tras la representación de la comedia que nos ocupa, ya que cuatro años después, en 1599, las tablas londinenses verán nacer la exitosa *Como gustéis*, cuya acción transcurre en el bosque de Arden y en la que su autor hará una nueva incursión en el ámbito rural como lugar ideal alejado de las complicaciones de la sociedad de su tiempo.

2. 4. La novela antigua

A lo largo de su extensa carrera como dramaturgo Shakespeare también recurre con asiduidad a técnicas y elementos propios de la novela griega y romana. Así en la trama de *Mucho ruido y pocas nueces* observamos que el motivo dramático central, el del amante inducido a engaño por medio de una persona que adopta el parecido de su amada, está inspirado en las *Aventuras de Quéreas y Calíroe* de Caritón de Afrodiasias (s. I d. C.), obra que se caracteriza por su argumento intrincado y por un uso abundante de lo patético y de los artificios retóricos del lenguaje tan del gusto de Shakespeare.

⁵² W. Shakespeare, *op.cit.*, pág. 122.

En lo que se refiere a *El sueño de una noche de verano*, el episodio de los amores entre Titania y el artesano Fondón⁵³, el genio de Stratford parte de una novela romana: *Las Metamorfosis* de Apuleyo (120-180 d. C.), obra en la que su protagonista, Lucio, es transformado por medio de la magia en asno y no recupera su forma humana hasta que, tras una larga peregrinación purificadora de su vida anterior, come unas rosas que le ofrece la sacerdotisa de Isis. De la misma manera, en la obra que nos ocupa, el amado de Titania, Fondón, no vuelve a convertirse en hombre hasta que la flor mágica de Robin lo toca⁵⁴.

Por otro lado y entrando de nuevo en el terreno de la metaficción, en un relato paralelo a la trama principal de la novela de Apuleyo, la archiconocida historia de Eros y Psique, cuya estructura responde a la de un cuento de hadas de la antigüedad y ha sido identificado con una versión primitiva de *La Bella y la Bestia*⁵⁵, Venus le ordena a su hijo que induzca a la joven a enamorarse del ser más vil de la tierra con la intención de que el alma de esta se transforme hasta alcanzar la perfección y conseguir así la unión mística con la divinidad⁵⁶. Algo similar ocurre cuando Oberón le aplica su castigo a Titania: el de enamorarse de un asno a fin de que su pérfida alma se purifique y deje de serle infiel.

3. Conclusiones

Tras analizar *El sueño de una noche de verano*, la primera conclusión a la que llegamos es que en su autor encontramos no solo a un gran conocedor de la literatura griega y latina en todos

⁵³ W. Shakespeare, *op.cit.*, págs. 94-99 y 116-120.

⁵⁴ Acerca de los magos y sus aliados en los cuentos antiguos, vid. G. Anderson, *Fairytales in the Ancient World*, Routledge, London- New York, 2000, págs. 103-111.

⁵⁵ G. Anderson, *op. cit.*, págs. 61-71.

⁵⁶ Apuleyo, *El asno de oro*, Gredos, Madrid, 1983, págs. 109-163.

sus géneros: poesía, teatro y novela, sino también de sus técnicas: poéticas, dramáticas y narrativas.

Por otro lado, la genialidad de Shakespeare en esta obra, desde nuestro punto de vista, consiste en la aplicación de la técnica de la *contaminatio*, pero no en la referente a la combinación de argumentos y temas de viejas comedias latinas, sino en la que realiza al traspasar los límites convencionales del teatro e incorporar elementos de otros géneros de la literatura clásica (la novela antigua, la poesía elegíaca y la bucólica), junto con tradiciones mitológicas diferentes (la grecorromana y la celta) y técnicas dramáticas en boga en su época (el metateatro) para amalgamarlo en un todo armonioso.

Por todo ello concluimos nuestro estudio afirmando que el secreto del éxito de Shakespeare en esta comedia es una combinación perfecta entre erudición y destreza técnica y que *El sueño de una noche de verano* es una obra literaria total donde se mezcla lo lírico con lo épico y lo cómico con lo trágico.

Finalmente, queremos añadir que, si bien en la etapa siguiente Shakespeare supera la influencia de los modelos literarios grecolatinos, su pasión por la herencia clásica se seguirá manifestando en piezas teatrales posteriores, pues la historia romana y griega también fueron fuente de inspiración para grandes tragedias como: *Julio César* (1599), *Antonio y Cleopatra* (1607), *Pericles* (1607), *Coriolano* (1608) y *Timón de Atenas* (1608), personajes cuyas vidas aparecen recogidas en las *Vidas Paralelas* de Plutarco, la *Historia romana* de Dión Casio, la *Farsalia* de Lucano, la *Historia romana* de Apiano y la *Vida de los doce Césares* de Suetonio, que llegaron probablemente a nuestro autor a través de *Lives of the noble Grecians and Romans* de Thomas North.

Bibliografía

- A.A.V.V. (1995). *Bucólicos griegos*. Madrid: Gredos.
- A.A.V.V. (1982). *Historia Universal de la Literatura*. Barcelona: Orbis-Origen, vols. I-V.
- Anderson, G. (2000). *Fairytale in the Ancient World*. London- New York: Routledge.
- Apuleyo (1983). *El asno de oro*. Madrid: Gredos.
- Barnard, R. (2002). *Breve historia de la literatura inglesa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bayet, J. (1985). *Literatura latin*. Barcelona: Ariel.
- Bickel, E. (2005). *Historia de la literatura latina*, Madrid: Gredos.
- Bión (1995). *Bucólicos griegos*. Madrid: Gredos.
- Chaucer, G. (2001). *Canterbury Tales*. New York, London, Toronto: Pocket Books.
- Grimal, P. (1996). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Maestro, J. G. (2004). "Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral", *Bulletin of Spanish Studies*, 81: 4-5, págs. 599-611.
- Menandro (1986). *Comedias*. Madrid: Gredos.
- Mosco (1995). *Bucólicos griegos*. Madrid: Gredos.
- Ovidio (1988). *Fastos*. Madrid: Gredos.
- Ovidio (2010). *Heroides*. Madrid: Akal.
- Ovidio (1990). *Metamorfosis*. Barcelona: Planeta.
- Plauto (1992). *Comedias* (1). Madrid: Gredos.
- Pujante, A. L. (2009). Introducción de *El Sueño de una noche de verano*. Madrid: Espasa Calpe, págs. 15-24.
- Shakespeare, W. (2009). *El Sueño de una noche de verano*. Madrid: Espasa Calpe.
- Teócrito (1995). *Bucólicos griegos*. Madrid : Gredos.
- Usandizaga Sainz, A. (1982). "El teatro isabelino inglés", en *Historia Universal de la Literatura*. Barcelona: Orbis-Origen, vol. II, págs. 121-136.

Usandizaga Sainz, A. (1982). "Shakespeare y la era isabelina" en *Historia Universal de la Literatura*. Barcelona: Orbis-Origen, vol. II, págs. 137-152.