



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

***LAS HUELLAS DE LAS METAMORFOSIS DE OVIDIO  
EN VENUS Y ADONIS DE SHAKESPEARE***

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN

LETRAS CLÁSICAS

**P R E S E N T A**

**HUGUETTE ALEJANDRA LÓPEZ HERNÁNDEZ**



ASESOR: MTRO. SEFAMI PAZ DANIEL

**CIUDAD DE MÉXICO**

**SEPTIEMBRE 2017**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A mi mamá, Dra. Lidia Huguette Hernández Gómez, a mis abuelos, Arq. Hugo H. Hernández Castillo y Sra. Lidia Gómez Fuster; a mi novio Luis Fernando Quezada Mata. Les agradezco todo el apoyo que me han brindado para realizar esta meta.



## AGRADECIMIENTOS

Este espacio se lo dedico a todos aquellos que me apoyaron en la realización de este trabajo.

En primer lugar agradezco al Maestro Daniel Sefami Paz por aportar sus conocimientos, comprensión y ánimo para realizar esta meta. A la Maestra María de la Paz Adelia Peña Clavel, por su apoyo y el aporte de nuevos conocimientos. A la Maestra María de Lourdes Santiago Martínez, a la Doctora María Leticia López Serratos y a la Maestra Silvia Jimenez Barba por sus apreciaciones y comentarios.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por darme oportunidad de recibir mi formación académica. A la Facultad de Filosofía y Letras por enseñarme distintas perspectivas para mi vida profesional.



## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	9
<b>CAPÍTULO 1. VIDA Y OBRA DE OVIDIO</b>	21
<b>1.2 EL AMOR EN OVIDIO</b>	25
<b>1.3 OVIDIO Y LAS <i>METAMORFOSIS</i></b>	32
<b>1.4 RECEPCIÓN</b>	35
<b>1.5 ECDÓTICA</b>	36
<b>CAPÍTULO 2. VIDA Y OBRA DE SHAKESPEARE</b>	39
<b>2.1 EL CONTEXTO TEATRAL EN LA ÉPOCA DE SHAKESPEARE</b>	43
<b>2.2 EL AMOR EN SHAKESPEARE</b>	50
<b>2.3 SHAKESPEARE, <i>VENUS AND ADONIS</i> Y OTROS POEMAS</b>	51
<b>CAPÍTULO 3. INFLUENCIA DE LAS <i>METAMORFOSIS</i> EN <i>VENUS AND ADONIS</i></b>	55
<b>3.1 MÉTRICA</b>	55
<b>3.2 ESTRUCTURA Y TÉCNICA</b>	56
<b>3.3 GÉNERO Y TEMA</b>	59
<b>3.4 PERSONAJES</b>	63
<b>3.5 TEMAS SECUNDARIOS EN OVIDIO Y SHAKESPEARE</b>	69
<b>3.6 NATURALEZA</b>	77
<b>3.6.1 PROCREACIÓN (AMOR Y BELLEZA)</b>	77
<b>3.6.2 EL TIEMPO</b>	86
<b>3.6.2.1 CAMBIO</b>	86
<b>3.6.2.2 LA RELACIÓN ENTRE AMOR, BELLEZA Y MUERTE</b>	89
<b>CONCLUSIÓN</b>	95
<b>FUENTES DE CONSULTA</b>	101
<b>ANEXO</b>	114





## INTRODUCCIÓN

El estudio de las *Metamorfosis* de Ovidio en las Letras Clásicas es primordial para entender a los autores posteriores que han contribuido con el acervo cultural de la humanidad; entre ellos destaca Shakespeare, considerado como el nuevo Ovidio. Ya que el influjo de las *Metamorfosis* de Ovidio en *Venus and Adonis* de William Shakespeare no es un tema muy trabajado en nuestra lengua, he decidido tratarlo más a fondo, para contribuir al conocimiento del poema en nuestra sociedad y desmitificar el concepto del amor en la actualidad occidental, puesto que la práctica de los vínculos íntimos, amorosos y sexuales entre las personas se considera muy novedosa en nuestros días. Sin embargo, el amor en Ovidio y Shakespeare ya maneja varios de estos conceptos. El amor en Shakespeare consiste en tres formas: sexual o bestial, racional o humano (libre albedrío) y divino (sentimiento amoroso), las cuales han permanecido en fondo, pero no en forma, a través de los tiempos.<sup>1</sup> Motivo por el cual hay que hacer notar que ciertas personas en la sociedad, como las dedicadas al arte o, simplemente, las muy sensibles, suelen resaltar estos dos últimos tipos de amor; ejemplos son Ovidio y Shakespeare: ambos se burlaron de las prácticas del amor de la sociedad en la que vivían, al contrario del resto de la sociedad que se enfoca en el amor bestial. Así que es posible comprobar que el ser humano sigue actuando de la misma forma en que lo hacía en la época de Ovidio y posteriormente en la de Shakespeare con respecto al amor, debido a que es propio de la naturaleza humana actuar instintivamente. Gracias a este tipo de autores con sublime sensibilidad en las relaciones humanas es posible realizar un análisis del amor para la época ovidiana e isabelina.

La importancia de hacer una investigación acerca de la influencia de Ovidio en el poema de *Venus and Adonis* de Shakespeare radica en que el autor inglés ayuda a que la cultura clásica no se pierda totalmente en el imaginario de la población actual. Esta cultura grecolatina se puede apreciar en las obras de Shakespeare, que siguen vigentes gracias al dramaturgo inglés y a veces gracias a grandes obras de su época como *The Fairie Queene* de Spenser, quien también estudió minuciosamente a los clásicos. Sin duda Shakespeare recreó todo un mundo grecolatino, a su

---

<sup>1</sup> Vid. *supra* p.21

manera, en el *Venus and Adonis*, que, a pesar de haber sido el primer poema que escribió, fue la base del mundo shakespereano, ya que en él se vislumbran ideas de las obras teatrales que hará después de escribir poesía.

Los clásicos grecorromanos son la base de la cultura occidental y a pesar de que la consciencia colectiva no lo percibe siguen presentes subliminalmente. Gracias a Ovidio, Shakespeare pudo realizar sus escritos, de ahí la importancia de este autor romano.

El objetivo principal de este trabajo es buscar la influencia de las *Metamorfosis* de Ovidio en el poema *Venus and Adonis* de Shakespeare. Los objetivos particulares se muestran a continuación:

- Analizar el contexto político, cultural y literario de las dos épocas.
- Analizar y traducir los pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio y también, el poema *Venus and Adonis* de Shakespeare para lograr una investigación de mejor calidad.
- Analizar las distintas experiencias a través de las cuales Shakespeare examina el amor durante las acciones del tiempo, la presión del cambio y lo inevitable de la muerte.

#### MÉTODO DE ANÁLISIS PARA LA POESÍA

Para encontrar la influencia de las *Metamorfosis* de Ovidio en el poema *Venus and Adonis* de Shakespeare he decidido utilizar el método de análisis del autor Christopher Russell Reaske del Departamento de Inglés de la Universidad de Harvard, desarrollado en su obra *How to Analyze Poetry*. Este autor considera que el análisis de los poemas es una actividad que se ha desarrollado a través de los años; que el análisis de la poesía es un ejercicio mental disfrutable, y explica el método y la técnica del análisis de un poema para llegar a un buen entendimiento tanto de su construcción como de su significado.

A continuación, explicaré los puntos, extraídos del método de Christopher Russel Reaske, que utilizaré para analizar los poemas.

Según el autor, para analizar hábilmente la poesía se debe conocer las herramientas del análisis (versificación y figuras retóricas). Para lograr entender el poema, de manera amplia y precisa, y después decidir la calidad del poema. Para analizar un poema se necesita de la imaginación, pues de este modo no será solamente una descripción de lo obvio. Primero, se debe contar al lector la trama básica del poema, luego se debe describir la atmósfera o el humor de una historia, éste puede ser: concreto o abstracto, sarcástico o serio, trágico o cómico, irónico o literal,

etc. El siguiente paso para el análisis debe ser completamente metódico, porque gracias a esto podrán revelarse las ideas ocultas que suelen existir en los poemas, para después poder familiarizar al lector con el poema.

Es importante mencionar que todo material literario posee una forma y un contenido, y que un poema tiene una estructura básica y relata una experiencia particular, que suele ser la experiencia del poeta. Muchas experiencias son importantes para la poesía de todas las épocas, por ejemplo, la experiencia del amor o la muerte, porque a través de ellas el lector puede aprender, no sólo del poeta o de la poesía, sino del contexto histórico y cultural de la época.

Otro aspecto importante es la versificación, que es una gran colección de palabras, y cada palabra en un poema se selecciona por una razón especial, que a menudo tiene varias connotaciones o implicaciones, y suele tener mil significados. La manera en la que las palabras están acomodadas y hacen una rima o no, nos permite llegar a la versificación, que es el arte de la composición métrica. Algunas veces se relaciona a un poeta con otro, o un poema con otro mediante la manera en que están escritos. Para analizar mejor el poema es importante tomar en cuenta que existen distintas corrientes poéticas, dependiendo de cómo se escriba la poesía.

Es importante recalcar que a veces no es posible evidenciar lo que quiere decir el poeta, entonces se utiliza la imaginación y sobre todo se busca lo menos obvio del significado, y quizá deba utilizarse la intuición, pero nunca basarse en suposiciones o corazonadas. Para no caer en este error, es necesario leer correctamente el poema y estar bien informado para identificar cuando el poeta escribe líneas enigmáticas con la esperanza de despertar la curiosidad del lector, y de incitarlo a un pensamiento creativo, esto lo hace a menudo Shakespeare en sus obras.

Al analizar un poema se debe considerar la razón por la que el poeta lo escribió. Se debe hacer la lectura de los significados literales, para poder revelar los significados ocultos que dan diferentes fondos, el nivel de significado literal y el simbólico.

Un punto muy importante para el análisis fue separar el poema en distintas partes. Primero se debe analizar cada una de las partes por separado, luego la relación que hay entre ellas, y finalmente se analiza el poema en conjunto. Esto se debe a que los elementos de la poesía dependen unos de otros. Cuando se termina de hacer un análisis de cada una de las partes del poema, se hace un análisis conjunto en el que se puede percibir la imagen central e inmediatamente se comprende de mejor manera cada una de sus partes. En otras palabras, el análisis de la poesía es un proceso

de dividir minuciosamente el poema para entender y apreciar su significado en su totalidad. Poesía y vida: Para comprender un poema se le debe relacionar con la vida del poeta.

#### MITOLOGÍA EN EL POEMA

Para comprender tanto las *Metamorfosis* de Ovidio como el *Venus and Adonis* de Shakespeare y posteriormente descubrir los elementos que influyeron en este último, hay que considerar la naturaleza del mito en sí y lo que lo diferencia de otras narraciones. Desde un punto de vista general, el mito es un falso relato, simulado o glorioso, similar al cuento, a la fábula y a la leyenda en algunos aspectos pero diferente en otros; y se refiere a algún misterio religioso y no tanto a la historia; también alude a hechos ocurridos antes de la existencia del mundo, durante las primeras épocas o en tiempos muy remotos, pero al mismo tiempo tiene una estructura y simultáneamente se refiere al pasado, al presente y al futuro; es una estructura a la vez histórica y ahistórica, ocurre en el tiempo y también fuera del éste.<sup>2</sup>

El origen del mito comienza a través de la experiencia de los opuestos, que generan sucesivas transformaciones y especulaciones míticas. Suelen ser anónimos y reconocidos como patrimonio de una cultura. Su función en una sociedad es proporcionar un modelo lógico para solucionar una contradicción, así como problemas sociales y psicológicos. También sirven para dar esperanza a las personas o explicar las sacudidas que provocan los acontecimientos sociales y para recuperar el equilibrio.

El mito, como otras historias, busca contener o superar posiciones e improbabilidades. Una teoría general del mito es difícil y extensa de desarrollar; sin embargo, S.Clark Hulse<sup>3</sup> hace una sugerencia útil en su ensayo sobre el poema de Shakespeare y la tradición mitográfica, pues plantea que para entender el poema es necesario mirar la importancia del cambio de la idea de mito a través del tiempo. No obstante, señala que estas diferencias varían y son tratadas con meditación por distintos estudiosos, para: Frazer y los ritualistas, el mito media entre lo sagrado y lo profano; Freud y Jung, entre el inconsciente y el consciente, el colectivo y el individual; Lévi-Strauss y los estructuralistas entre los términos de posición y de oposición.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Lévi-Strauss, *Mitologías*, siglo XXI, México, 1981, p.15.

<sup>3</sup> Hulse, S. Clark., "Shakespeare Myth of Venus and Adonis", *PMLA*, Vol. 93, No. 1 (Jan, 1998), pp.95-105.

<sup>4</sup> Lévi-Strauss, *op. cit.* p.25.

A diferencia de otras historias el mito explica mediante la imaginación la superación de algunas contradicciones e improbabilidades de la vida. Shakespeare supo expresar los distintos efectos del amor, tanto los aspectos serios como cómicos, a través de Venus, mientras que en la muerte de Adonis planteó la eterna contradicción de la belleza terrenal. En la lucha entre Venus y Adonis, mediante un balance estético, Shakespeare dirige el conflicto hacia el amor terrenal, utilizando la tradición iconográfica, tanto en la narrativa como en la pictórica. De este modo puede observarse que la vida está llena de incertidumbres, misterios y dudas, y por lo cual se puede interpretar como si fuera un mito primitivo. Al tener clara la idea de mito no sólo se mira el contenido del poema sino el proceso de su representación, o sea, a una continua unión de formas pictográficas y narrativas.

Hay que recalcar que el mito para Levy Strauss es analizar “las diferencias entre los conflictos a través de una serie de recursos mediadores y en la serie de asuntos modificados cada uno desemboca en el siguiente mediante un proceso de oposición y correlación, ... el tipo de pensamiento en el mito es tan riguroso como en la ciencia moderna,...las diferencias mienten no en la realidad del proceso intelectual, sino en la naturaleza de las cosas según sean aplicadas.”<sup>5</sup> Asimismo, analizó y trató de interpretar los mitos, según sus investigaciones, creados por los seres humanos primitivos y que se encuentran en todo el pensamiento universal; buscó la lógica de éstos y sus estructuras mentales que dan lugar a las funciones y operaciones de la mente a nivel inconsciente; y planteó que no tienen un fin utilitario para la sociedad ni se relacionan con otras realidades culturales, son más bien la manifestación espontánea y libre de la creatividad humana.

Otro de sus objetivos fue descubrir si el pensamiento mítico se rige por leyes semejantes a las del lenguaje para demostrar que éste está estrictamente determinado y por lo tanto también el ambiente cultural. De manera que encontrar un método válido para estudiar los mitos sirve para analizar la actividad humana poética, pictórica, musical, etc.

Lévy-Strauss analiza la organización y la unidad inconsciente dentro del mito, dice que a pesar de que existen muchas versiones de un mito si éste continúa siendo reconocible será el mismo, porque su unicidad se proyectará en el inconsciente del que escucha, quien lo reorganizará y mantendrá su unidad. Asimismo, se va degradando a medida que se repite hasta que se

---

<sup>5</sup> Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1995, pp.226, 230.

desarticula, pero no desaparece por completo, ya que sobrevive en la literatura; y en forma especial, en la música.<sup>6</sup>

El significado del mito es simbólico con relación a su estructura, como el contenido de los sueños, pero sin el componente emocional; pertenece al orden del lenguaje pero está por encima de él, dicho de otra manera, son de naturaleza más compleja que la expresión lingüística y exigen un código más específico para su interpretación; y nunca debe interpretarse en un solo nivel sino que requiere muchos niveles de explicación, y debe relacionarse con otros mitos, que en conjunto forman un grupo de transformación; siempre se debe hacer referencia a otros mitos y al contexto social de origen.

Hay que recalcar que la mitología fue adaptada según los objetivos del poeta. Gracias a la mitología podemos comprender las fuerzas que están fuera de nuestro alcance; sirve para unir nuestro mundo cotidiano con el de las fuerzas naturales y para que comprendamos que hay cosas más allá de nuestro control y entendimiento.

La mitología que utiliza Ovidio da vida a lo inanimado y a la interpretación de las deidades humanizadas; Ovidio hace de la mitología algo cotidiano, un mundo de carne y hueso para su lector. Debido a esto se desarrolla el humor de sus narraciones, éste hace a la mitología menos seria y libera al hombre de los esquemas morales o históricos, políticos o teológicos. El concepto de Ovidio sobre la mitología propone que el pasado no es más importante que la vida o el presente. Aquí no hay héroes; la raza humana fue hecha de hombres iguales que nosotros. Los dioses no predominan sobre el curso de los hechos ni representan un principio como la justicia.<sup>7</sup>

#### TRADICIÓN LITERARIA

Los poetas se han fascinado por la gran importancia que le da Ovidio a la tradición literaria, ya que al igual que sus predecesores y contemporáneos romanos, hace numerosas referencias hacia otros autores más que cualquier otro escritor de su tiempo. También es admirable su larga carrera —más de 40 años, desde mediados de los 20 a. C., hasta los 13-19 d. C.— y la variedad de formas poéticas que cultivó, formas tan diversas como la elegía amorosa y la tragedia, la mofa-didáctica y la narrativa poética en escala, epístolas de heroínas mitológicas y cartas desde el exilio.

---

<sup>6</sup> Lévi-Strauss, *Mitología*, *op. cit.* p.25.

<sup>7</sup> *The Influence of Ovid's Metamorphoses* by I. Jonhston, Solodow, J.B. (1988), "The World of Ovid's Metamorphoses", (Chapel Hill), p. 108. En <http://uts.cc.utexas.edu/cgi-bin/cgiwrap/silver/frame.cgi?ovid,influ>

Sin embargo, las diferencias histórico-literarias de Ovidio van más allá de una sola etapa de su carrera literaria, su punto de vista es amplio y fluido, y engloba la poesía e historia greco-romana, esto cautiva y por tanto su obra siempre es reescrita. Ovidio deleita mezclando una y otra vez los datos y produciendo constantemente nuevos relatos. Para Ovidio la literatura es un camino que muestra cómo se realiza algo para observarlo según la perspectiva o el efecto deseado.

Ovidio fue una de las fuentes más importantes durante el renacimiento, además de que la mitología era un tema amplio para los escritores isabelinos, llegando a ser las *Metamorfosis* el libro más conocido entre los escritores ingleses de la época y el principal trasmisor del mundo mitológico, al igual que la fuente más importante sobre todo para la poesía.

Las fuentes directas de las obras de Shakespeare fueron Ovidio, Plutarco y Holinshed, mientras que las obras de mayor consulta fueron los *Fastos*, las *Heroidas* y las *Metamorfosis*. Sus temas son románticos, imaginativos, ricamente descriptivos y pintorescos. Hay que hacer notar que otros autores, influidos por Ovidio, ya habían plasmado el destino del hombre así como el mover de las almas, pero varios no lo plasmaron en un *fairy land*, ni lo habían convertido en un escenario que pareciera real con personajes de carne y hueso.

Los poemas *Venus and Adonis* y *The Rape of Lucrece*, de Shakespeare, se imprimieron bajo su nombre en 1593 y 1594 respectivamente. Los dos poemas inmediatamente ganaron fama, *Venus and Adonis* se imprimió diez veces durante los ocho años que siguieron a su primera publicación, y hubo tres nuevas ediciones de Lucrecia antes de terminar el siglo. Gracias a la buena reputación de Shakespeare el comercio de libros con su nombre era exitoso, por lo cual se hicieron muchas impresiones falsas con su nombre.

Nada de lo que ya antes había hecho Shakespeare tenía un valor literario propio como lo fueron sus únicos dos poemas porque todas sus demás obras pertenecían a la compañía. Sin embargo, cuando salió la primera publicación de *Venus and Adonis*, a pesar de su impresión como un libro pequeño y barato, resultó ser de alta calidad literaria.

En la actualidad sólo sobreviven tres ediciones impresas entre 1599 y la muerte de Shakespeare; desafortunadamente a través del tiempo el poema ha perdido su significado natural para los lectores actuales. En cambio los primeros cuartos de *Lucrece* podrían ser más sorprendentes.

En el Renacimiento, Ovidio fue uno de los favoritos para la traducción. Hay que destacar que el traductor más importante para la época Isabelina fue Golding, quien, además de traducir al



inglés, adaptó los versos a una rima de heptámetro yámbico, publicada en 1593. Esta traducción fue utilizada por Shakespeare para crear sus obras, entre ellas el *Venus and Adonis*.

#### TRADUCCIÓN

En cuanto a la elaboración de la traducción de los fragmentos de las *Metamorfosis* de Ovidio, utilicé la versión latina de Electronic Text Center, University of Virginia Library (USA), ya que considero es la más apta para poder comparar ambos textos, el de Shakespeare con el de Ovidio, pues es una fuente más cercana a la cultura británica.

En cuanto a la traducción del poema de *Venus and Adonis*, utilicé el texto en inglés de F. T. Price, Arden Shakespeare, pues posee una amplia introducción, además de contener las notas necesarias para explicar el léxico y la ideología shakespereana. Siempre con la intención de ayudar al lector a comprender mejor el poema.

Ambas traducciones están hechas en prosa, pues no es el objetivo hacer una adaptación poética al español, sino facilitar la lectura para que el lector pueda seguir el orden del relato y de esta forma se podrán percibir los matices que el original presenta. En efecto, reconozco que la riqueza del léxico tanto en Ovidio como en Shakespeare sólo pueden entenderse con mayor claridad leyendo la fuente original.

Hay que resaltar que el traductor es el enlace entre el lector y el autor, desgraciadamente en la sociedad actual pocas veces se valora el quehacer del traductor, quien es capaz de conectar dos realidades y tiempos, de trasladar no sólo las precisiones y modos de la lengua original a otra, sino que también se encarga de hacer adaptaciones que responden a la cultura vigente de la época.

La primera traducción al español de Shakespeare fue en 1798 por Leandro Fernández de Moratín; en 1941, Luis Astrana-Marín hizo la primera colección de obras completas de Shakespeare, publicadas por el sello español Aguilar, y a partir de 1980 la académica Enriqueta González Padilla, publicó traducciones en la colección *Nuestros Clásicos* editada por la UNAM. Otros traductores de Shakespeare han sido León Felipe, José María Pemán, Pablo Neruda, Salvador de Madariaga y más recientemente los reunidos en la colección *Shakespeare por Escritores*, realizada por la editorial colombiana Norma, como Circe Maia, Martín Caparrós, César Aira, Tomás Segovia, entre otros, bajo la coordinación del escritor argentino Marcelo Cohen. También se encuentra el traductor José Luis Pujante quien a lo largo de 30 años ha logrado

ser editor y traductor principal de la nueva edición de *Teatro Completo de Shakespeare* en español para la editorial Espasa de Madrid.

En México existe uno de los mayores traductores de William Shakespeare en lengua hispana, Alfredo Michel Modenessi, doctor en literatura comparada por la UNAM, quien actualmente reside en Stratford-upon-Avon, invitado por el Instituto Shakespeare de la Universidad de Birmingham. Él es el único miembro mexicano de la Shakespeare Association of America, la International Shakespeare Association y la International Shakespeare Conference. Michel es responsable de las traducciones utilizadas para montar la obra *Otelo* y *Julio César* dirigidas por Claudia Ríos (en 2009 y 2013, respectivamente), *Enrique IV, primera parte*, dirigida por Hugo Arrevillaga Serrano para la Compañía Nacional de Teatro —estrenada en el Globe Theatre de Londres durante los Juegos Olímpicos de 2012—, y *La Tempestad* dirigida por Salvador Garcini en la UNAM (2011), entre muchas otras.

Según Michel Modenessi, “lo valioso que hay en los textos de Shakespeare es que no se dejan ceñir enteros: su ambigüedad, su ironía, su carácter elusivo son proverbiales”,<sup>8</sup> lo cual hace que su traducción sea vasta y algo complicada para poder mostrar todo lo que ha querido decir.

Michel Modenessi enfatiza el papel del traductor en la vigencia permanente del autor británico: “Es de lo más absurdo seguir canonizando a Shakespeare ‘el libro’, ‘el texto para leer’. La transformación (falsa) de Shakespeare en objeto de lectura literaria no le hizo favor alguno: lo volvió objeto de museo y de libro de secundaria mal escrito y peor informado. El traductor es parte del universo de lectores especializados y creativos para que Shakespeare siga vivo, si se hace con él lo que se debe hacer. Al igual que los creativos de una puesta, el traductor es a fuerzas un intérprete artístico de Shakespeare, con la responsabilidad específica de crear el texto de partida para un espectáculo en otra lengua —un texto que, por definición, es diferente del que hallaste al iniciar—, y el espectáculo que se crea a partir de eso es, por fuerza, de *aquí y ahora*, no de *allá y entonces*. Creer que *hacer a Shakespeare* es repetir una misma cosa hasta el cansancio es no sólo absurdo sino aburridísimo. Siempre que traduces, das vida de nuevo al texto de donde partes”.<sup>9</sup>

El traductor se enfrenta a que el español, en la vida real implica una multiplicidad de dialectos con los que deberá tomar ciertas decisiones importantes para lograr conectar al lector con

---

<sup>8</sup> Michel Modenessi, Alfredo, (Abril, 2016) “Entre la inercia y el jazz, o Shakespeare en la lengua de Cervantes.”, En Shakespeare: conferencia magistral, Conferencia llevada a cabo en la Jornada conmemorativa Cervantes-Shakespeare, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México.

<sup>9</sup> *Idem*.

el autor. Según Michel Modenessi, cuando traduce para el mercado mexicano —y quizá para el latinoamericano— usa criterios totalmente suyos y su lenguaje como mexicano e hispanoamericano, también evita llegar a la *tropicalización*. Para él, el *sentido* de un texto no radica en su semántica, sino en la articulación de su contenido lingüístico —que contiene lo que de semántica contenga— con su contenido pragmático, sus insumos técnico-estéticos y su eficacia artístico-performativa.

Las declaraciones de Michel Modenessi constatan que cuando el traductor termina su trabajo en el escritorio y hace seguimiento a su obra durante ensayos y funciones para realizar los ajustes necesarios, se le debe el mismo respeto que a todos los creativos, pues ha logrado darle un cambio adecuado o una interpretación adecuada al texto original para que siga vigente. El también corresponsal de la World Shakespeare Bibliography llama la atención sobre la pésima costumbre que existe en nuestro país de no dar crédito en primer plano al traductor, como sí sucede sin reparos ni omisiones en la escena mundial.

Modenessi afirma que traducir es crear; no es re-crear. Es crear un texto nuevo que sea vehículo capaz de provocar satisfactoriamente el efecto deseado del autor, desde su original, y reivindica el puesto del traductor como autor original.

Michel señala que la profesión del traductor no está exenta de cierta controversia, y al tratarse de un clásico del tamaño de William Shakespeare, persisten ideas sobre lo que debe “ser” y “no es” una traducción adecuada. Existe un prejuicio de que Shakespeare es *exquisito* y que sólo eso puede ser y pareciera que hay quienes no perciben que este autor es un *dramaturgo* capaz de dar retratos tan sublimes como mundanos. Estas dificultades son frecuentes en la vida del traductor y estudioso de la figura cultural más mencionada a través de la historia que, a la vez, suele ser poco seria y críticamente abordada. Shakespeare es un absoluto monstruo del arte dramático y teatral, una mente a la que sus traductores no pueden sino entregarse con profundo amor profesional.

Finalmente Michel Modenessi concluye que el traductor es un personaje, quien la mayor parte de las veces es invisible, a quien se suele olvidar cuando se comienza la lectura de cualquier autor. El traductor es en realidad quien le da aliento de vida y larga vida al autor, ayudando a que el lector goce de la literatura y del genio de William Shakespeare hasta nuestros días.

## CONTENIDO

Por último explicaré cómo dividí mi trabajo en tres capítulos. El primer capítulo versa sobre el contexto histórico-cultural de Ovidio y cómo el poeta vivió su época. El segundo capítulo trata sobre el contexto histórico-cultural de Shakespeare y cómo el poeta vivió su época. El tercer capítulo trata sobre un análisis de la influencia de las *Metamorfosis* de Ovidio en el *Venus and Adonis* de Shakespeare. Finalmente, como anexo coloqué la traducción de algunos fragmentos de las *Metamorfosis* de Ovidio, y la traducción del *Venus and Adonis* de William Shakespeare.





## CAPÍTULO 1. VIDA Y OBRA DE OVIDIO

Conocemos la vida de Ovidio por su propia obra. Publio Ovidio Nasón nació en la ciudad de Sulmona el 20 de marzo del 43 a. C. Fue el segundo hijo de una familia ecuestre, por lo cual gozó de una buena educación. Su padre lo envió junto con su hermano, a Roma para estudiar retórica. Sus maestros fueron Higino, Aurelio Fusco y Porcio Latrón.<sup>10</sup>

Desde el principio de su educación tuvo vocación para la poesía. Desde muy pequeño viajó a Atenas y a Sicilia donde conoció la filosofía. Cuando regresó a Roma tenía 18 años e intentó ser inspector de cárceles, pero fracasó, por lo que decidió volver a la poesía. También entró al círculo de Mesala Corvino, donde conoció a los más prestigiosos escritores de la época; Macro, Galo, Propercio y Tibulo fueron sus amigos; a Horacio sólo lo escuchó, y a Virgilio sólo lo conoció de vista.<sup>11</sup>

Respecto a cómo vivió Ovidio la época augustea, hay que señalar que no fue testigo de las luchas que ayudaron a formar el Imperio y disfrutó de los beneficios del principado de Augusto, por lo que los asuntos políticos y sociales lo llevaron a encontrar su camino en la poesía, que era contraria a estos asuntos y a las preocupaciones de Horacio, Virgilio y Propercio. Esta diferencia generacional muestra a un Ovidio anti-augusteo que apoya la *libertas*, pero que, a la vez, es apolítico; ya que su vida se desarrolló durante un momento de arreglos institucionales y de lealtad personal, pudo incorporar a su poesía discursos nuevos de autoridad, sexualidad y religión, y nuevos conceptos de espacio y tiempo.<sup>12</sup>

La poesía de Ovidio en obras como *Amores* o el *Arte de Amara* trata asuntos de la sociedad romana: desde un asiento en el teatro hasta la representación sobre el escenario; desde Roma hasta sus más lejanas posesiones; o, como en las *Metamorfosis*, desde el inmutable cielo hasta la siempre cambiante tierra.

La primera obra de Ovidio fue *Amores* (16 a. C.), obra completamente elegiaca y la más completa y variada de su poesía erótica; en ésta cuenta cómo se volvió un poeta elegiaco, transformado por la flecha de Cupido, quien aparece como un conquistador del poeta. Mientras que los más

---

<sup>10</sup> Sen. Rh. *Contrv.* II 2, 8.

<sup>11</sup> Edición de Vicente Cristóbal, Ovidio, *Cartas a las heroínas*, Alianza Editorial (Clásicos de Grecia y Roma), Madrid, 2008, p.11.

<sup>12</sup> Edición de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Ovidio, *Metamorfosis*, Catedra, 11° edición, Madrid, 2012, I, pp.209-243.

tempranos elegiacos experimentaron la transformación al *servitium amoris*, imaginando al amante como esclavo de la amada. La aclaración que hace el poeta de que los soldados, los seguidores de Amor, son las palabras y los tópicos del código elegíaco, pone de relieve la variación ovidiana: sin ellos el Amor estaría desarmado:

Las Seducciones te irán acompañando, y el Error, el Delirio,/ la  
banda habitual de tus secuaces./ Con esa soldadesca/ sometes a los  
hombres y a los dioses./ Sin ese apoyo quedarías desnudo.<sup>13</sup>

Luego creó las *Heroidas*,<sup>14</sup> de género elegíaco-epistolar: una colección de cartas escritas por heroínas míticas a sus amados. También escribió tres obras de género elegíaco-didáctico: el *Ars Amatoria*, *Medicamina faciei feminae* y los *Remedia amoris*, estas obras fueron escritas entre el 1 a. C. y el 2 d. C.<sup>15</sup> Además, como nos informa en *Amores*, escribió otras obras, hoy perdidas, como la *Gigantomaquia*<sup>16</sup> y la tragedia *Medea*.<sup>17</sup>

En los *Medicamina faciei feminae*, un poema dedicado al arte de cómo arreglarse, la conexión entre Imperio y riqueza es explorada a través de una retribución sobre los adornos femeninos. Las mujeres de la época dorada eran felices trabajando fuerte al cuidar del rebaño y del fuego, pero las madres de la época de Ovidio cuidan a sus hijas ansiando que obtengan un bordado de oro en las ropas, perfume en el cabello, manos con joyas y collares de Oriente o una gema pesada en cada oreja. Así, la voz del poeta aconseja que, cuando quieras conquistar a alguien, debes usar la cebada de Libia, la semilla de comino de Etruria, el iris de Iliria, la miel de Ática y las especias de África.

---

<sup>13</sup> Ov. Am. 1.2. 35-39: *Blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque,/adsidue partes turba secuta tuas./his tu militibus superas hominesque deosque;/haec tibi si demas commoda, nudus eris.* Traducción de Antonio González Iglesias.

<sup>14</sup> Hay que aclarar que la bibliografía consultada no especifica fechas exactas de las obras de Ovidio y solo menciona siglos aproximados de su creación por lo que no se puede saber con exactitud cuál fue el orden cronológico de las obras ni la edad del autor en el momento en que las escribió. En cuanto a la datación de las *Heroidas*, y de las obras amatorias en general es difícil saber la fecha exacta de creación. Ovidio, *Cartas a las heroínas*. Cf. Traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal, *op. cit.*, p.17.

<sup>15</sup> Edición de Juan Antonio González Iglesias. Ovidio, *Amores, Arte de amar*, Catedra (Letras Universales), 5° ed., Madrid, 2006, p.12.

<sup>16</sup> Ov. Am. 2. 1. 11-20. Traducción de Antonio González Iglesias.

<sup>17</sup> Ov. Am. 3. 1. 11. Traducción de Antonio González Iglesias.



En los años por venir, se dará una unión entre deseo femenino y élite imperial, así como la expansión de la cultura romana, de la cual el poeta Ovidio es un importante exponente.<sup>18</sup> Pues primero vio llegar a los esclavos traídos de tierras exóticas y posteriormente a los extranjeros; con la llegada de nuevos pueblos se instalaron nuevas creencias en la ciudad consumista de Roma. Estos acontecimientos se ven reflejados desde el comienzo de los *Amores*, y continúa durante toda la poesía de amor de Ovidio, un ejemplo se encuentra en el *Ars amatoria* donde el autor afirma que podría ser seducido para mirar más allá de Roma, “Todo lo que se ha usado está en el mundo y está ahora aquí”.<sup>19</sup>

Cuando terminó de escribir poesía amorosa se dedicó a los *Fastos* (entorno al año 12 d. C.); obra que constituye su transición de la elegía a la poesía de género grave o solemne; sin embargo siguió utilizando el dístico elegíaco. Desde el principio cuenta con un orden específico y posee una narrativa con secuencia. Los *Fastos* son un compendio de leyendas, seriadas de acuerdo con el calendario romano, que explican el origen mítico o histórico de las distintas fiestas de Roma. El poema tiene una gran importancia ideológica pues se organiza de acuerdo con la religión del Estado y las festividades políticas, es decir poseen una armazón institucional e invitan al lector a evaluar el Estado romano como un hecho cultural. Por otra parte, se suele decir que las *Metamorfosis* (terminado el 8 d. C.) marcan su paso de poeta elegíaco a poeta épico, ya que el poema está escrito en hexámetros dactílicos; sin embargo la falta de una temática heroica y un tema concreto, así como de un *continuum*, la vuelven una épica *sui generis*.

Es importante mencionar que los *Fastos* están incompletos pues debieron ser 12 libros, cada uno representaría un mes del año; sin embargo, sólo escribió 6 libros pues el emperador Augusto lo desterró en el año 8, momento en que esta obra se escribía. Sin embargo, las *Metamorfosis*, a diferencia de los *Fastos*, sí fueron terminadas aunque no le dio la última revisión,<sup>20</sup> porque fue expulsado de Roma, momento en el que pensó que había muerto como poeta y decidió

---

<sup>18</sup> Edición de Juan Antonio González Iglesias, *op. cit.* p.13.

<sup>19</sup> *Ov. Ars* 1. 56 *haec habet 'ut dicas' quicquid in orbe fuit*. Traducción de Antonio González Iglesias.

<sup>20</sup> *Ov. Trist.* 1.7.22: *vel quod adhuc crescens et rude Carmen erat*: O porque todavía era un poema en ejecución y sin lima. Traducción de José Quiñones Melgoza.

arrojarlas al fuego,<sup>21</sup> sin conseguir que desaparecieran por completo, pues sus amigos las rescataron<sup>22</sup> y las difundieron a pesar de que Ovidio las consideraba imperfectas.

Debido al exilio su relación matrimonial quedó circunscrita a las cartas, pues su esposa habitaba en Roma y él en Tomis, en las costas del Ponto Euxino, lugar al que fue “relegado”<sup>23</sup> el 8 d.C. por mandato del emperador Augusto. Las razones para expulsarlo fueron dos (ninguna segura): por un lado, su obra *Ars amatoria*, en la cual, según se dice, él propiciaba el lujo, la molición y la disolución de la familia, dejando de lado las buenas costumbres y burlando las leyes moralizadoras y severas; por el otro, algún desliz que tuvo dentro de la sociedad imperial, del cual se hacen varias suposiciones, pero nada es totalmente certero.<sup>24</sup>

Las *Metamorfosis* y los *Fastos* poseen, cada uno, un proyecto global con un tiempo en específico: el sagrado calendario romano y la historia del mundo; cada uno se va desarrollando paso a paso y adquiere una forma de colección de historias sobre metamorfosis, en el caso de las primeras, y una colección de relatos sobre rituales, en el caso de los segundos.

Al ser apartado de Roma y relegado a Tomis, Ovidio sufrió una gran tristeza, motivo por el cual escribió los *Tristia*, lamentaciones de su desdicha en aquel inhóspito lugar, escritos en dístico elegíaco, y las *Epistulae ex Ponto*, cartas a sus familiares, amigos, personajes romanos, así como peticiones al emperador, por medio de disculpas, para poder regresar a Roma. En ambas obras se muestran las quejas sobre todos los infortunios que le suceden en aquella tierra tan lejana. Otra de sus obras del exilio fueron *Ibis*, donde va en contra de un personaje desconocido, y la *Halieutica*, un tratado en verso sobre el arte de pescar y la fauna marina de aquella región. Hay que recalcar que gran parte de la biografía de Ovidio se plasma en sus obras, sobre todo en las últimas, en las *Pónticas* y en las *Tristes*, ya que anhelar su pasado en Roma lo hacía reflexionar en cada momento vivido.

---

<sup>21</sup> Ov. *Trist.* I.7.15-20: *Haec ego discedens, sicut bene multa meorum, ipse mea posui maestus in igne manu; utque cremasse suum fertur sub stipite natum/Thestias et melior matre fuisse soror, sic ego non meritis, mecum peritura, libellos/imposui rapidis viscera nostra, rogis*: Yo mismo al partir coloqué, lleno de dolor, estos poemas, así como otros muchos míos, en el fuego con mi propia mano; y del mismo modo que se cuenta que la Testiade quemó a su hijo bajo la forma de un tizón y que fue mejor hermana que madre, así yo lancé a las devoradoras llamas esos libritos que no lo merecían, mis entrañas, para que perecieran conmigo. Traducción de José Quiñones Melgoza.

<sup>22</sup> Ov. *Trist.* I.1.117-118: *Sunt quoque mutatae ter quinque volumina formae, nuper ab exequiis carmina rapta meis*:. Hay también 15 volúmenes de *Metamorfosis*, poemas arrancados recientemente de mi propio funeral. Traducción de José Quiñones Melgoza. Aquí podemos ver cómo identifica su partida de Roma como su muerte.

<sup>23</sup> La *relegatio* era un exilio más leve que la *deportatio*, pues no incluía pérdida de bienes ni de ciudadanía. Traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal, *op. cit.* p.13.

<sup>24</sup> Ov. *Trist.* X.93-98; II.136-139; IV.11, 10-24; V.11, 21-23; II.207.

Durante el exilio, Ovidio retornó a la elegía: los nueve libros de *Tristes* y *Pónticas* son contraparte del *corpus* amatorio de Ovidio. Sin embargo, en el exilio, mira hacia adentro y habla de quién es él. La poesía del exilio fue un largo arrepentimiento; quizá el poeta quiso que sus lectores se lamentaran de que el más grande poeta de sus tiempos hubiera sido exiliado.

En la poesía del exilio, Ovidio quiere afirmar su lugar en la historia de la literatura. En *Tristes* 2 se habla de la poesía griega y latina, *Tristes* 4.10 es autobiográfica y en *Pónticas* 4.16 ofrece un catálogo de los poetas contemporáneos.

Así, la última colección de poemas de Ovidio termina con una notable lista de poetas, un *tour* a través de la vida literaria romana en los años anteriores al destierro de Ovidio. Se mencionan 30 escritores, que no son más que meros nombres, conocidos sólo por su aparición en el poema.

Lamentablemente, nunca volvió a Roma y murió en el exilio, en el 17. o 18 d. C., alrededor de los setenta años. Antes de morir escribió su epitafio en dos dísticos elegiacos, los cuales fueron colocados en la urna en la que se guardarían sus cenizas, que actualmente se encuentran en Constanza, Rumania, el lugar de su exilio:

El que aquí yace, yo, cantor de amores tiernos,/ el poeta Nasón,  
perecí por mi ingenio./ Y a ti que pasas ahora,/ si alguna vez amaste,  
no te cueste decir:/ que reposen los huesos de Nasón suavemente.<sup>25</sup>

## 1.1 EL AMOR EN OVIDIO

El amor es un sentimiento común para casi todos los seres humanos; sin embargo, suele ser un concepto difícil de explicar como idea o incluso como sentimiento. El concepto de amor no ha sido siempre el mismo, pues las costumbres, la cultura y el tiempo lo han matizado y cambiado. Hay tantos significados para el amor, que el de *eros* y *agape* pueden ser los más adecuados para este tema. Asimismo, son términos básicos para la cultura occidental que se ha formado con el pensamiento grecolatino y parte del judeocristiano.

Las principales discusiones para los griegos sobre el amor se centraron en el tema erótico, o sea, los afectos del alma que a partir del impulso se dirigían hacia los cuerpos bellos para poder llegar al ámbito de lo divino; para Platón el amor es el producto de una tensión entre

---

<sup>25</sup> *Hic ego qui iaceo, tenerorum lusor amorum,/ingenio peri Naso poeta meo,/At tibi qui transis ne sit grave, quisquis amasti/dicere: Nasos moliter ossa cubent.* Traducción de Juan Antonio González Iglesias.

la abundancia y la necesidad: el amor es análogo al deseo, pues busca completar su satisfacción, pero su dinámica existencial es agotadora por su proceso de búsqueda.<sup>26</sup> Mientras que la noción cristiana de *agape* se refiere más bien al ámbito de la gracia divina, su modelo es la plenitud y la perfección del amor de Dios hacia los hombres, amor que se otorga sin condiciones a quien incluso lo desprecia, esta noción cristiana tiene una iconografía en la crucifixión del hijo de Dios, que sangra por su amor a los hombres. Éstas son las dos fuentes que rigen las principales ideas del amor en Occidente, la noción de *Eros* (humana, estética y estática) y la noción de *agape* (divina, perfecta, compasiva y ética).<sup>27</sup> Ambos conceptos son importantes para comprender tanto la época de oro romana como la isabelina.

Mucho de lo que sabemos sobre el amor tanto en época romana como isabelina se debe a la literatura (poesía, tragedia y novela), la pintura y la escultura, pero suele ser parcial y tendenciosa. El problema es que el arte no siempre dice la verdad, a menudo, revela las fantasías de una época y dice lo que se desea hacer, más que lo que se hace.

Ovidio escribió sobre el tema amoroso en el *Arte de amar*, que tiene como finalidad enseñar la práctica de los amores, y en las elegías de los *Amores*, que muestran las prácticas cotidianas de los amores romanos.

Hay que recalcar que Ovidio nunca se inspiró en experiencias propias, sino que relataba lo que veía, ni la Corina<sup>28</sup> de sus *Amores* es real. Por tanto representa la opinión que sus contemporáneos pudieron tener sobre el amor, la concepción acerca de su papel en la existencia, de la importancia que convenía atribuirle y de los fines que éste perseguía.<sup>29</sup>

Ovidio fue el último de los poetas elegiacos<sup>30</sup> y logró que el amor fuera un tema universal. En su tiempo fue uno de los poetas más leídos y en el futuro una de las fuentes principales para practicar el amor. Todos los elegiacos contribuyeron a que el amor se liberara de las ataduras de varios siglos atrás, ya que anteriormente no se le daba tanta importancia a los sentimientos amorosos, y Ovidio a través de sus escritos difundió la forma de amar expuesta por los elegiacos.

---

<sup>26</sup> Castro Libia, Brenda, "El amor como concepto filosófico y práctico de vida", entrevista con Edgar Morales, *Revista UNAM, revista digital universitaria*, México, vol.9, nº11, (Noviembre de 2008). En <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num11/art92/int92.htm> (Consultado el 5-10-2016).

<sup>27</sup> *Idem*.

<sup>28</sup> Grimal, Pierre, *El amor en la Antigua Roma*, Paidós, Barcelona, 2011, p. 167. Corina era la heroína de los Amores, también fue amante de Ovidio, parece ser que era imaginaria y que se inspiró en amores reales para hacer este tipo de relatos amorosos.

<sup>29</sup> Grimal, Pierre, *Historia de Roma*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005, p.167.

<sup>30</sup> El primer elegiaco fue Catulo, lo siguieron Tibulo, Propertio, Galo.

La Roma de Ovidio ya no es la urbe que otorgaba leyes al ser humano, sino la ciudad del amor. Según Ovidio, el amor se daba por todas partes, pues había gran variedad de mujeres que venían de distintas partes del mundo para conquistar a los romanos. El amor para estos romanos es deseo. La palabra *amare* significa amar y se refiere más a la idea de ser el amante de alguien, por consiguiente el *Arte de Amar* es el compendio de reglas para ser un buen amante. Obviamente, el libro está dedicado al amor no conyugal, pues el matrimonio es un mal lugar para que haya amores.<sup>31</sup>

A falta de la experiencia personal, Ovidio tiene la ventaja de ser un narrador objetivo e impersonal, por tanto su visión es algo más confiable.<sup>32</sup> Trata el tema de los prejuicios romanos sobre la psicología femenina, haciendo referencia a todo tipo de mujeres y aporta consejos para seducir a cada una. No obstante, olvida que el amor es algo muy particular en cada caso, que cada quien lo vive de diferente manera y que no hay reglas para todos los amores. Muestra a todas las mujeres como seres pasionales que pueden ceder con facilidad ante el seductor, por tales razones son seres que se dejan llevar por la coquetería y para gozar de ellas sólo se debe alabarlas. Otro asunto importante es que el hombre debe ser servicial y actuar como esclavo mientras que la mujer debe ser la *domina* (*χρῆία*) del amante. Por lo tanto, mor es un dios muy poderoso, que desvía al ser de su propia naturaleza y lo fuerza a actuar en contra de ésta. La mujer sólo se beneficia del poder que le da el dios del amor.

Esta dependencia es comparada con la del soldado, comparación que ya antes habían hecho poetas elegiacos como Tibulo.<sup>33</sup> Pues el soldado está destinado a renunciar a su libertad, igual que el amante quien no puede pensar en sí mismo sino en la amada y dar todo por estar con ella. Seguramente, esto escandalizó a los contemporáneos de la época de Ovidio, pues ahora el hombre era el esclavo, un aspecto muy distinto a las costumbres pasadas, donde se respetaba a la mujer casada pero su poder estaba limitado a la casa. Ahora la mujer, y sobre todo la amante, podía ser la dueña de un hombre que se convierte en un esclavo porque ama y no cuenta con la protección de las leyes. La felicidad masculina dependerá de un ser voluble, pasional, mentiroso y traicionero.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Cf. Grimal, Pierre, *El amor en la Antigua Roma*, op. cit., p.169.

<sup>32</sup> Quinn, Kenneth, "Literatura universal. La poesía individualista de la época clásica.", *Literatura romana*, Gredos, Madrid, 1985, p.283.

<sup>33</sup> *Corpus Tibullianum* I.1.75-78.

<sup>34</sup> Cf. Grimal, Pierre, *El amor en la Antigua Roma*, Paidós, Barcelona, 2011, p.172.

El amante debe soportar los celos y disimularlos, pues, si no, sería un hombre incivilizado y grosero, y probablemente la amada lo dejaría. Hasta los sentimientos espontáneos estaban gobernados por el Imperio.<sup>35</sup> Pero donde no había leyes, o sea, en el amor libre, los hombres a pesar de que sabían que nunca toarían como esposa a la amada y que no debían celarla, ellos sucumbían ante la amada y sentían celos. A partir de este momento se nota que Ovidio no sólo hace un compendio de leyes para el seductor lleno de banalidad, sino que llega a la idea del amor, puesto que el placer no era el único objetivo, sino también aprender a compartirlo:

Que la mujer y el hombre experimenten el placer por igual./Odio esas uniones que no dejan exhaustos a los dos:/Esa es la causa por la que me atrae menos el amor de un muchacho./Odio a la que se entrega porque debe entregarse,/Y, seca como está, piensa por dentro/En su labor de lana. Ese placer que por obligación se da, no es de mi agrado./Que ninguna mujer lo hago conmigo por obligación./Me gusta oír los gemidos que declaran su gozo,/Que me ruegue que me vaya más despacio/Y que yo me detenga; ver los ojos vencidos de mi dueña trastornada,/Y que ella desfallezca y no permita que la acaricie más./Esos son dones que la naturaleza no ha otorgado a la primera juventud, y suele /Llegar tras siete lustros enseguida.<sup>36</sup>

Según Pierre Grimal, es un amor que se convierte en ternura y une a los amantes, que se pierden en sí mismos. Asumiendo que lo único que necesita el amor para perdurar es ternura y reconocimiento, con este tipo de unión llegarán a la plenitud, ambos serán felices.<sup>37</sup>

Este concepto es manejado por Ovidio a lo largo de varias de sus obras como las *Metamorfosis*, las *Heroidas* y el *Arte de amar*, de tal modo que suele poner a sus mujeres como muchachas jóvenes que aman como cortesanas, porque sólo ahí se encontraba el amor pleno y auténtico que desembocaba en pasión, cosa que no había en los matrimonios romanos. Esta idea la transmite a su generación y a las venideras, y revela lo que antes era confuso.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Cf. Grimal, Pierre, *El amor en la Antigua Roma*, *Ibid.*, pp.173-174.

<sup>36</sup> Ov. *Ars.* 2.683-692: *Quod iuuet, ex aequo femina virque ferant./Odi concubitus, qui non utrumque resolvunt;/Hoc est, cur pueri tangar amore minus./Odi quae praebet, quia sit praebere necesse;/Siccaque de lana cogitat ipsa sua./Quae datur officio, non est mihi grata voluptas:/Officium faciat nulla puella mihi./Me voces audire iuvat sua gaudia fassas,/Quaeque morer meme sustineamque rogent./Aspiciam dominae victos amentis ocellos;/Langueat, et tangi se vetet illa diu./Haec bona non primae tribuit natura iuventae,/Quae cito post septem lustra venire solent.* Traducción de Juan Antonio González Iglesias.

<sup>37</sup> Cf. *Ibid.*, pp.175.

<sup>38</sup> Cf. *Ibid.*, pp.175-176.

En esta sociedad los amores libres se dieron cada vez con mayor frecuencia, debido a esto la mujer romana, con el objetivo de retener a su marido, comenzó a comportarse como cortesana. Estas nuevas mujeres actuaban con vanidad únicamente para satisfacer sus intereses.<sup>39</sup> Ya desde Cicerón existían mujeres que intentaban manejar a los hombres y mezclarse en la política, contribuyendo a una atmósfera de intrigas dentro del régimen. No obstante, a causa de estos comportamientos, pronto llegaría una renovación religiosa, pues en esta sociedad, a veces muy supersticiosa, ya existía una preocupación por entender lo divino. Debido a que la moral tradicional era rechazada por varios, como por los maridos aburridos de mujeres que siempre fingían. Todo esto basándonos en los escritos de Ovidio, que narra cómo es esta sociedad y a la vez contribuye al cambio de ésta.<sup>40</sup>

Con respecto a la antigua severidad de las costumbres que se había mantenido en generaciones anteriores a la época de Octavio Augusto, en esta nueva Roma se da un cambio. A causa de esto se suele pensar que la legislación moral de Augusto se dio para frenar el deterioro de las costumbres.<sup>41</sup>

Sin embargo, estas leyes se crearon porque el emperador quería evitar el desuso del matrimonio y la disminución de nacimientos. Y es que el matrimonio a la antigua ya casi no se usaba o se descuidaba, y para mala fortuna del Imperio las familias aristocráticas corrían el peligro de desaparecer. Así que para mantener la estructura tradicional de la sociedad romana, que era de tipo aristocrático y se apoyaba en la estabilidad y la continuidad de la población, se aplicó la ley para imponer la moralidad.<sup>42</sup>

De este modo se impuso el matrimonio como algo obligatorio, dando beneficios legales a los hombres que se casaran y tuvieran más de tres hijos dentro de éste, pero sólo en ciertas clases sociales, las más importantes, para mantener al Imperio en pie. Asimismo, se creó una ley para la represión del adulterio, la cual antes sólo se daba dentro de la familia tradicionalista mediante un tribunal doméstico, pero Augusto la llevó al sector público.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Quinn, Kenneth, *op. cit.*, p.283.

<sup>40</sup> Cf. Grimal, Pierre, *El amor en la Antigua Roma*, pp.176-177.

<sup>41</sup> Ovidio, *Epistulae ex Ponto*, Versión de José Quiñones Melgoza, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), México, 1978, p.XIX.

<sup>42</sup> Cf. Grimal, Pierre, *El amor en la Antigua Roma*, Paidós, Barcelona, 2011, pp.187-188.

<sup>43</sup> Versión de José Quiñones Melgoza, *op. cit.*, pp.XIX.

En cuanto a lo religioso, el amor romano adoraba a Venus y a Amor, divinidades salvadoras, capaces de garantizar una vida más allá de la muerte.<sup>44</sup> Esta tradición, probablemente siria, llegó por medio de las extranjeras, muchas de ellas cortesanas. La diosa equivalente a Venus era Astarte o Istar, adorada con gran fervor y venerada por los poetas elegiacos. Otras divinidades importantes para el amor eran las Cárites, *χάριτες*, o *Gratiae* (las Gracias), las diosas del encanto, la belleza, la naturaleza, la creatividad humana y la fertilidad. Sus nombres eran: Aglaya (Belleza), Eusifrone (Jubilo) y Talia (Florecente), eran tres aspectos de un mismo atributo. Formaban parte del séquito de Afrodita, según Homero.<sup>45</sup> En Roma sus nombres fueron *Castitas*, *Pulchritudo* y *Voluptas*, o sea, la virgen, la esposa y la amante, eran tres arquetipos de diferentes mujeres. *Castitas* era símbolo de castidad y fertilidad; *Pulchritudo*; y *Voluptas* era la que incitaba al placer sexual, era hija de Cupido y Psique, solía llevar un ramo de rosas rojas para presentar a Venus.<sup>46</sup>

Para los amantes el amor tiene un lugar en la creación, una de las cosas más hermosas y nobles, el amor es el valor supremo del mundo. Considerando esto, el amante sigue los mandatos del dios Amor, con su ayuda llegará a la felicidad eterna, y al morir, conducido por Venus, llegará al paraíso.<sup>47</sup>

Lamentablemente, el amor no tenía cabida en el mundo romano, el orden de una sociedad no podía cambiar, los jóvenes de rango senatorial nunca se casarían con cortesanas y las cortesanas no eran tan ingenuas como para pensar que eso fuera posible. En este mundo vivían los amantes romanos, y a veces eran muy desgraciados. Las mujeres se preocupaban por las banalidades y la coquetería, y deseaban acumular amantes para disfrutar un agradable momento, ya que nunca serían ciudadanas, y quienes pertenecían a esa élite social, no se casarían con su amante porque

---

<sup>44</sup> Grimal, Pierre, *El amor en la Antigua Roma*, op. cit., pp.193.

<sup>45</sup> *Od.* VIII, 362S, XVIII, 192.

<sup>46</sup> Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 2008, p.193

<sup>47</sup> Tib. *Elegías*. 1.3.57-66: *Sed me, quod facilis tenero sum semper Amori, /Ipsa Venus campos ducet in Elysios. /Hic choreae cantusque vigent, passimque vagantes /Dulce sonant tenui gutture carmen aves, /Fert casiam non culta seges, totosque per agros /Floret odoratis terra benigna rosis; /Ac iuvenum series teneris inmixta puellis /Ludit, et adsidue proelia miscet Amor. /Illic est, cuicumque rapax mors venit amanti, /Et gerit insigni myrteaserta coma:* Y a mí, por ser al dulce Amor siempre obediente, /la propia Venus me llevará a los Campos Eliseos. /Aquí las danzas y los cantos prosperan y, revoloteando sin fin, /trinan dulce melodía de su gorja clara las aves; /produce canela la campiña sin cultivo y doquiera /florece la tierra generosa con perfume de rosas, /y grupos de jóvenes, confundidos con delicadas muchachas, /juegan y con frecuencia mezcla combates Amor. /Allí está todo aquel a quien, enamorado sorprende la muerte rapaz /y lleva en su espléndida cabellera guirnaldas de mirto. Traducción de Antonio Alvar Ezquerria.



perderían la libertad; mientras que las casadas conseguían el amor y la libertad en un amante, no en sus esposos, que eran tiránicos.

También por esta razón emergía el sufrimiento, porque se iba en contra de los hábitos de una sociedad: los amantes sufrían, como le sucedió a Propercio y a muchos otros, y se concibió al amor como una locura que arrastraba a la perdición y los amantes eran quienes amaban de manera distinta a la de un esposo.

En este momento surge el deleite frente a la muerte, como Antonio y Cleopatra, o Tibulo y Delia, o Píramo y Tisbe, ya que el poeta sólo imagina morir junto a su amada. El amor no fue un sentimiento bien visto en el mundo romano, pues la tradición lo consideraba una debilidad natural, pasajera en la existencia, sin gran importancia. Nadie quería que se supiera si había amado y en el lecho de muerte del amado no solía decirse nada sobre el tema. Pero algunos poetas elegiacos fueron distintos, pues en su tumba se colocaron epitafios sobre su predilección por el amor.<sup>48</sup> Puesto que la muerte para el romano era muy importante, sólo en ese instante se sabría quién fue y sería un ejemplo para los demás; sólo la buena reputación después de la muerte y los hijos son quienes pueden continuar con la vida de alguien. Por lo visto, este suceso de la muerte del poeta y muchas otras cosas hechas por los elegiacos son causa de algunos cambios en la sociedad venidera.

Los poetas romanos, gracias a sus modelos helenísticos, pudieron plasmar una idea de amor distinta a la que se tenía en Roma, descubrieron en la pasión amorosa una fuerza que no se reconocía en la sociedad de aquel tiempo; el amor se convirtió en una forma de mediación entre lo humano y lo divino, entre lo pasajero, lo accidental y lo eterno, algo más allá de los dolores del corazón.

Además, para el amante romano el amor es *fides*, lealtad, que se da si existe una total transparencia entre los dos seres; es un valor fundamental para cualquier ciudadano romano, la *Fides* es una divinidad a la que se le erigen templos y es fundamental para la existencia de la ciudad, de modo que para la armonía entre los amantes, los poetas utilizaron una virtud muy importante tanto para el estado romano como para los esposos. Finalmente, los elegiacos y los amantes estuvieron ligados al imperio, pues creían en la fidelidad que daba unión.

---

<sup>48</sup> Propercio, *Elegía*, II.13.35-36: Aquel que yace aquí, ahora horrendo despojo, fue en otro tiempo esclavo de un único amor [...qui nunc iacet horrida pulvis unis hic quondam servus amoris erat.]; *Corpus Tibullianum*, III,3: yace Lídamo aquí: su dolor y su pasión por Neera, su esposa robada, de su muerte fueron la causa. [ ]

En definitiva, Ovidio, en sus obras sobre el amor, relató una serie de experiencias vividas por los poetas anteriores a él y contribuyó al cambio de una sociedad. Tanto el amor conyugal como el libre se darán en los siguientes años a Ovidio, pero a veces se confundirán; habrá matrimonios legales que tengan amor y otros que sigan con los engaños y las intrigas.

Los romanos del periodo de Augusto contribuyeron a que el amor fuera más importante para la sociedad, pues le dieron el mismo valor que a otras relaciones, las que dan origen a los vínculos morales, los deberes y los derechos establecidos entre dos personas. También descubrieron una ética sentimental: las tradiciones ancestrales dieron lugar a los afectos filiales, el respeto a la esposa, a los deberes paternos y maternos. Sin embargo, omitieron la importancia del amor carnal, un tema muy importante, ya que sobre éste se basa toda la estructura del amor. Pero los poetas de la época de Augusto le dieron al amor importancia y a la mujer más libertad, pasaron de un respeto formal en las costumbres a una reconstrucción del amor y de la elección para llevar a cabo o no su propia fidelidad.

Por desgracia para varias personas de la época, el amor aún era interpretado como libertinaje, pues al llegar nuevos valores a su entorno veían más su aspecto negativo que el positivo. Quizá por esta razón Ovidio fue expulsado, tal y como se mencionó anteriormente, a pesar de que ya antes había existido otro poeta que dedicó todo un canto de su obra al amor, Virgilio, que en la *Eneida* relata el amor de la reina Dido por Eneas, quien debe cumplir con mayores obligaciones, fundar Roma, y la abandona. Con este ejemplo se pueden ver los valores esenciales de la ciudad y la condena hacia el amor, un comportamiento individual, antisocial, o sea, egoísta con el Estado.

Por último, hay que mencionar que Ovidio se encontraba en la frontera de dos mundos: el pasado que rechazaba el amor y el presente en el que se convertía en uno de los valores esenciales de la vida moral. Igualmente, mediante su obra trata de mostrar la complejidad del universo en el que vive, donde los romanos trataban de sobrevivir en un imperio despreocupado de los sentimientos de sus habitantes.

## 1.2 Ovidio y las *Metamorfosis*

Las *Metamorfosis* es un poema narrativo de 11.995 hexámetros en quince libros, que Ovidio escribió a los 45 años de edad. Naturalmente, no fue una obra que surgiera de repente, más bien fue trabajada muchos años por el autor, un asiduo lector de escritores griegos y romanos, así como de colecciones de leyendas orientales, de tal suerte que por años se preparó para deleitar a un

público que sabía apreciar sus versos. Los quince libros de las *Metamorfosis* son el trabajo más exitoso de Ovidio, que terminó antes de ser exiliado; sin embargo, como ya se dijo, no lo revisó ni perfeccionó según sus propósitos.

Según I. Johnston,<sup>49</sup> esta gran colección de mitos llegó a ser la principal fuente del aprendizaje mitológico. Poetas y artistas han mostrado a los dioses y héroes antiguos desde la mirada ovidiana, aun más que desde la homérica. Los mitos que escogió Ovidio ya habían sido tratados por escritores alejandrinos; sin embargo, Ovidio fue el primero en darles un orden continuo, desde el comienzo del mundo hasta sus tiempos. Compleja y sorprendente es la técnica con la que cambia de una escena a otra; la rapidez y la fluidez de la narrativa; la abundancia de los pasajes eróticos muy descriptivos, y la casi perfecta variedad de expresión, son lo más notable del poema. Logra una fluidez rápida y una gracia que ningún otro latino ha tenido. No ha habido poeta romano que se asemeje a Ovidio en el arte de contar historias, pues es directo, simple, de clara narrativa y vívida descripción, y destaca en la presentación dramática y en el análisis de los pensamientos y sentimientos humanos.<sup>50</sup>

Una de las causas de la popularidad de las *Metamorfosis* es la gran variedad de historias fascinantes; es una fuente de narraciones, especialmente de personalidades humanas en conflicto. Varias de estas historias no son de la autoría de Ovidio; es probable que el autor las haya seleccionado de fuentes como Hesiodo, Homero u otros. Gracias a esta reunión de autores dentro de una misma obra, logró crear un mundo ficticio y mitológico.

Uno de los atributos más importantes del poema es su unidad con fluidez. Los elementos disparatados se reúnen en todos los cuentos, así que saltamos de una historia a otra con facilidad. Ninguna de las historias es muy larga; sin embargo, Ovidio evita parar y comenzar en un mismo lugar gracias a la técnica de sus enlaces narrativos. Lo que surge es algo más que un catálogo de historias antiguas, es una narrativa genuina llena de lógica que se mantiene en pie gracias a que el poema se mueve a través de distintas secciones: comienza con los dioses y el mito de la creación, luego pasa a los semidioses y héroes (Cadmo, Penteo, Baco, Perseo), y finaliza esta etapa al reorganizar a la raza humana (desde lo legendario, como Medea, Dédalo, Ícaro y Orfeo). De aquí

---

<sup>49</sup> Johnston, Ian, "The influence of Ovid's *Metamorphoses*", Liberal Studies, Malaspina College, Vancouver, Noviembre de 1997. En <http://records.viu.ca/~johnstoi/ovid/ovidtofc.htm> (consultado el 11-18-2014).

<sup>50</sup> *Idem*.

pasa a una saga histórica, la guerra de Troya, las aventuras de Ulises y Eneas, y finalmente llega a una historia de su época.<sup>51</sup>

Todos los episodios del poema muestran un tema en común: la metamorfosis o transformación. Algunas historias llegan a la violencia y suelen involucrar a un salvador y a una víctima quejosa. La situación violenta permanece en un escenario, ya sea el de los cielos o el de la vida en la naturaleza. Gracias a esto Ovidio transforma la historia, aprovechándose de una situación llena de *pathos* humano, transforma un bello escenario o a una persona en un símbolo de sufrimiento. De hecho, en Ovidio, la descripción de un escenario pastoral idílico o una armoniosa vida feliz es casi siempre el prelude a alguna brutalidad u otra barbarie.<sup>52</sup>

Casi todos los casos involucran violencia, sexo y sufrimiento, tópicos que, tanto entonces como ahora, son de gran interés. Las víctimas suelen ser mujeres inocentes, perseguidas por dioses o humanos; cuando la víctima está sufriendo enormemente, llega la transformación, como si la presión de su sufrimiento fuera más allá de las posibilidades humanas.

Hay que hacer notar que Ovidio menciona el crecimiento de imperios anteriores a Roma, sirviéndole esto como justificación para el surgimiento de ésta. Al mismo tiempo, reconoce que el poder ha sido tomado sucesivamente por Asiria, Persia, Macedonia y Roma, e implícitamente sugiere que el poder no permanecerá por siempre en Roma. El movimiento del gran poema de Ovidio, cronológicamente desde el Caos hasta Cleopatra, y geográficamente desde el este hasta el oeste (con historias que se basan primero en Fenicia, Babilonia, Asia Menor, Grecia y, más tarde, en Italia) reproduce, por medio de la poesía, la historia universal junto con distintos modelos que presentan el material intercultural.

Un tipo diferente de sucesiones políticas preocupaban al poeta en los últimos años de su carrera, la sucesión de Julio César a Octavio Augusto que conduce hacia la formación del principado romano y la sucesión de Augusto hacia el siguiente *princeps*. Este dato se encuentra en el último libro de las *Metamorfosis* y en sus cartas desde el exilio. En el último libro de las *Metamorfosis* muestra el traslado del Imperio a Roma indicando que este cambio ha sido autorizado y validado por los cielos. En las últimas líneas del poema, Ovidio imagina no sólo su

---

<sup>51</sup> Idem; Hardie, Philip, *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge University Press, Fifth printing, New York, 2008.

<sup>52</sup> Zissos, Andrew (UC Irvine), *The Influence of Ovid's Metamorphoses*, Texas University <http://uts.cc.utexas.edu/cgi-bin/cgiwrap/silver/frame.cgi?ovid,influ> (consultado el 15-9-2013).

propia inmortalidad, lograda por un trabajo que ni la furia de Júpiter, ni el fuego, ni el metal, ni el largo tiempo pueden erosionar; él también imagina un Imperio sin rival y sin sucesor.

### 1.3 RECEPCIÓN

El poeta fue imitado como unidad; parece que agotó el tema para los sucesores dejándoles sólo la opción de imitarlo. En la antigüedad tardía y en la Edad Media varios de sus trabajos fueron expandidos y aumentados, los ejemplos pueden ser *Amores* 3.5, la carta de Safo (*Heroidas* 15), el *Nux* (la reclamación elegíaca de un árbol de nogal), y el poema sobre peces, *Halieutica*.

Existen algunas alegorías medievales sobre las *Metamorfosis*, el factor más importante para estas imitaciones es la desenvoltura del estilo y la inclinación de Ovidio para retomar un trabajo ya terminado. El motivo de añadir algo a las *Metamorfosis* de Ovidio se puede ver en la *Apocolocyntosis* de Séneca, a causa de esto, durante la Edad Media, algunos de los lectores del poema fueron inspirados para mezclar los elementos de las *Metamorfosis* y los *Fastos*. Las interpretaciones en alegorías medievales sobre las *Metamorfosis* son un caso bien conocido, pero en especial un esmerado ejemplo es la quinta *centuria commonitorium* de Orientius, la cual despliega el lenguaje y las estrategias retóricas del *Ars amatoria* para disfrutar de la castidad.<sup>53</sup>

La influencia ovidiana en las obras posteriores se dio a partir de la Edad Media. Es conocido e imitado por los escritores que se sirven del latín pero también por los trovadores y por los poetas del norte de Francia. “Ovidio fue el más francés de los escritores latinos, y por eso constituyó la más poderosa influencia clásica sobre la naciente literatura francesa.” La producción erótica de Ovidio, en general, pero sobre todo el *Ars* y *Amores*, se utilizó para crear la literatura del amor cortés. Algunos ejemplos son el *concilio de Ramiremont*, un poema del siglo XIII; el *Maître Élie de Chrétien de Troyes*, el *Roman de la Rose* cita y parafrasea a Ovidio. Y Dante lo menciona junto a Homero, Horacio, Virgilio y Lucano, también Alfonso X el sabio lo menciona en la *General Estoria*.<sup>54</sup>

En el siglo XIV Chaucer también hace referencias a Ovidio en los *Canterbury Tales*, así como Boccaccio en *Fiammenta* 3, y el *Ovide Moralisé* (1316-1328) es una traducción comentada de las *Metamorfosis*.

---

<sup>53</sup> Hardie, Phillip, *op. cit.*, pp.32.

<sup>54</sup> Edición de Juan Antonio González Iglesias, *op. cit.*, pp.95.

Durante los siglos XVI y XVII en toda Europa siguió vigente Ovidio, esto se nota en la *Iconologia* de Cesare Ripa (1593), en la obra de Erasmo, y a través de éste, en Rabelais, también Christopher Marlowe, en 1597 realiza una traducción de *Amores* o la influencia ovidiana que muestra en su *Fairie Queene*. Durante el Renacimiento Ovidio fue uno de los autores clásicos más leídos, así como el autor preferido de Shakespeare. Parece que varios de los poetas del Renacimiento estuvieron de acuerdo en imitar el ingenio y el estilo de los poetas clásicos, explotando sus temas amorosos, sobre todo el de Ovidio: “as a convenient and loose definition of a poetic style to cover almost any example of mellifluous rhetoric and verbal wit, and often one, or more, or all of the following: self-conscious artistry, an ostentatious disregard for structural and formal narrative continuity, a particular tone of detachment, moral levity, psychological realism, titillating eroticism, and metamorphic transformation.”<sup>55</sup>

Durante el Barroco Ovidio fue el gran predecesor de los poetas de aquel tiempo, como en el *Polifemo* de Góngora. En los siguientes siglos parece que la popularidad de *Ovidio* disminuyó, pero existieron algunas obras que se basaron en él como: el *arte de las putas* de Nicolas Fernández, el tratado de *Láamour de Sthendal* o los *Amores* en las *Elegías Romanas de Goethe*, “quien amaba a Ovidio más que a ningún otro poeta romano”. En el siglo XIX el Romanticismo se alejará de Ovidio, quien pasa a manos de los filólogos, donde entrará el dominio de las ciencias humanas, como la sociología y la psicología, y lo mismo para el siglo XX.<sup>56</sup>

Finalmente se debe mencionar que la demostración de Ovidio de que todas las historias pueden ser reconstruidas, atrajo a los contadores de historias durante toda la Edad Media y parte del Renacimiento.<sup>57</sup>

#### 1.4 ECDÓTICA

La ecdótica que ha llegado a la actualidad se debe a la creación de varios códices con la obra completa o casi completa. El mayor enriquecimiento se debe a la labor de Nicolaus Heinsius, quien entre 1640 y 1652 reunió una gran cantidad de códices de toda Europa, a este grupo de documentos se les conoce como *Codices Heinsiani* y son los de mayor autoridad. También existen

---

<sup>55</sup> Kiernan, Pauline, *Venus and Adonis Essay - Death by Rhetorical Trope: Poetry Metamorphosed in Venus and Adonis and the Sonnets*, En <http://www.enotes.com/topics/venus-adonis/critical-essays/death-by-rhetorical-trope-poetry-metamorphosed> (consultado 6-28-2015).

<sup>56</sup> Edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, *op. cit.*, pp.109.

<sup>57</sup> Hardie, Philip, *op. cit.*, pp.33.

otros manuscritos importantes como los *Antiquiores*, el texto de las *Metamorfosis* en versión griega de *Máximo Planudes* de finales del siglo XIII.<sup>58</sup>

También se han hecho varias ediciones sobre las *Metamorfosis* acompañadas de ricos comentarios, como la *editio princeps* (1471, Bolonia) o la *editio princeps romana*. Otro hecho importante es que el primero en hacer *emendationes* fue Bonus Accursius en su edición de las *Metamorfosis* de Milán en 1475. La primera edición de la obra completa de Ovidio con comentarios fue la de Raphaelis Regius Volaterranus en Venecia, en 1493. En el siglo XVI una de las ediciones más importantes, en Inglaterra, fue la de Arthur Golding en 1567, ésta es la edición que utilizará Shakespeare para crear todas sus obras. La edición más importante fue la de Amstelodami 1652. Las mejores ediciones del siglo XIX fueron la de J. Ch. Jahn, Lipsiae 1832; la de Merkel en 1861, y la de Moritz Haupt en 1853.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Edición de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, *op. cit.*, pp.134.

<sup>59</sup> Edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, *op. cit.*, pp.135.





## CAPÍTULO 2. VIDA Y OBRA DE SHAKESPEARE

Los críticos nunca se han cansado de decir que Shakespeare fue el más grande de los escritores ingleses y quizá el más grande poeta en toda la literatura.

Aun con los esfuerzos de varias generaciones de estudiosos,<sup>60</sup> la vida de Shakespeare está envuelta en misterio y no puede ser aclarada. Sabemos que nació en una pequeña ciudad, Stratford, en Avon, el 23 de abril de 1564. La madre de Shakespeare fue miembro de la alta burguesía; su padre fue un hombre destacado para Stratford: un alto ministro, regidor y juez de la paz. Con el paso del tiempo llegó a ser el terrateniente y obtuvo un escudo de armas.

En Shottery, a las afueras de Stratford, se encuentra la casita de campo de Anne Hathaway, quien tenía 26 años cuando se casó con Shakespeare de sólo 18. Después del nacimiento de sus tres hijos, Shakespeare se fue a Londres en busca de fortuna. No se sabe bien si al separarse de su esposa nunca volvió a ver a sus hijos o si los veía de vez en cuando, sólo existen vagas conjeturas.<sup>61</sup>

Después de 20 años como actor y dramaturgo en Londres, regresó a Stratford y se mantuvo con sus riquezas. A los 52 años murió; su última voluntad fue ser enterrado en la Trinity Church de Stratford. Deseando evitar la práctica de aquellos días, mediante la cual los huesos enterrados a menudo eran removidos de su sepultura, Shakespeare dejó un poema en su tumba acerca de esto:

*Buen amigo, por Jesús, abstente  
de cavar el polvo aquí encerrado.  
Bendito sea el hombre que respete estas piedras  
y maldito el que remueva mis huesos.*<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Peter Alexander distinguido investigador de Shakespeare en la Universidad de Glasgow; Stephen Booth académico de la Universidad de California; Gary Taylor investigador de la Universidad estatal de Florida; Joseph Quincy Adams Jr. fue un famoso investigador de Shakespeare y fue nombrado el primer director de Folger Shakespeare Library en Washington, D.C. También fue miembro de la Sociedad Literaria de Washington; Raymond Wilson Chambers investigador en la Universidad de Londres; Sir Andrew Jonathan Bate distinguido investigador en la Universidad de Oxford; Sir Stanley William Wells presidente de Shakespeare Birthplace Trust, y profesor emerito en la Universidad de Birmingham, y autor de varios libros sobre Shakespeare, incluido *Shakespeare Sex and Love*, y es director general de Oxford and Penguin Shakespeares.

"William Shakespeare"- *Poets Graves, serious about poets and poetry.* En <http://www.poetsgraves.co.uk/shakespeare.htm> (consultado el 5-10-2014).

<sup>61</sup> Cf. Chute, Marchette, *Shakespeare of London*, Gaylard. E. P. Dutton, New York, 1944.

<sup>62</sup> Good friend for Jesus sake forbear,/To dig the dust enclosed here. /Blessed be the man that spares these stones,/And cursed be he that moves my bones. *Ibid* p.224.

Con esta evidencia, Shakespeare parece ser una persona real; sin embargo, en Londres, donde pasó el mayor tiempo de su vida y donde hizo sus más importantes trabajos, parece ser casi un mito. Hay pocos registros sobre sus actuaciones en papeles menores en los teatros al otro lado del Támesis, así como se conoce poco sobre su función como socio del teatro el Globo.

Después de su muerte, sus amigos y compañeros de trabajo reunieron y publicaron sus obras, las cuales vieron la luz en *El primer folio*<sup>63</sup> en 1623. Un folio es un libro en el cual cada hoja está doblada a la mitad, formando dos hojas o 4 páginas. El *primer folio* (*First Folio*) tiene 454 hojas, aproximadamente mide 8 1/2 x 13 3/8 pulgadas. También lleva el título de *Mr William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies*, y es la primera publicación de la colección de 36 obras teatrales de William Shakespeare. Incluye todas las obras auténticas, excepto el *Pericles, Prince of Tyre*, *The Two Noble Kinsmen* y dos obras perdidas, *Cardenio* and *Love's Labour's Won*. Todas las obras fueron recopiladas y editadas por John Heminges y Henry Condell, amigos de Shakespeare, en 1623, siete años después de su muerte. Se han impreso unos 800 ejemplares, y actualmente, se han encontrado ejemplares en Francia (2014), y Gran Bretaña (2016), en total se conservan 234. Se han realizado diversas ediciones facsimilares del *First Folio*, los más sobresalientes son el *Norton Facsimile, The First Folio of Shakespeare* basado en los Folios de Folger Library Collection. Preparado por Charlton Hinman. 2ª Edición. Nueva York, 1996. y el *The First Folio of Shakespeare, 1623*. Edición e introducción por Doug Moston. Nueva York: Applause, 1995. La incorporación del folio fue una tarea difícil, porque Shakespeare no había reunido ni organizado sus escritos para publicarlos. Afortunadamente varios de éstos se han encontrado en los registros de los viejos teatros.

Actualmente existen 154 sonetos, 5 poemas y 37 obras de todo tipo (farsa, historia, comedia romántica y tragedia). No todos sus trabajos son atribuidos a él, pero varios han sido registrados como suyos y tienen su sello: versatilidad, un muy buen dominio sobre las palabras y un amplio y profundo entendimiento de la naturaleza humana como ningún otro inglés ha podido igualar.

Alrededor de ciento cincuenta años después de la muerte de William Shakespeare en 1616, surgieron muchas dudas sobre la autoría del dramaturgo. La teoría acerca de que Shakespeare no fue el autor de sus obras fue propuesta por un grupo de académicos. Existen dos teorías sobre la autoría de Shakespeare, aquellos que cuestionan a William Shakespeare como autor de sus obras,

---

<sup>63</sup> *Shakespeare's First Folio and Quartos: Printing in Shakespearean England*. En <http://www.shakespeare-online.com/biography/shakespeareinprint.html> (consultado el 9-1-2014).

se denominan a sí mismos *antistratfordianos*, mientras que los que no cuestionan la capacidad del dramaturgo, en este sentido, son conocidos como *stratfordianos*, aunque no se proclamen bajo este nombre, puesto que dan por hecho la autoría shakespeariana.

El registro histórico muestra que desde 1590 a 1620, un buen número de obras y poemas fueron publicados bajo el nombre de William Shakespeare, y que la compañía que representaba las piezas teatrales incluía a un actor del mismo nombre, quien en su testamento dejó acciones destinadas al cuerpo actoral de la compañía. También, existe un monumento funerario en Stratford que lo proclama como escritor y los poemas del *First Folio* le llaman el "Cisne de Avon", así que estos datos demuestran el prestigio que tuvo en su tiempo. Lo que se sabe acerca de William Shakespeare de Stratford es que fue un joven que dejó su pueblo natal para trabajar en el Teatro de Londres y que, a pesar de que empezó desde un puesto muy bajo, logró conseguir éxito.

Los antistratfordianos niegan esta versión y consideran que Shakespeare no contaba con la suficiente formación como para haber escrito las obras y los poemas que se le atribuyen. De esta manera, sostienen que Shakespeare, el actor de Stratford, era la *máscara* de otro autor que deseaba permanecer en el anonimato. El debate de autoría gira, pues, en torno a dos preguntas: ¿era el Shakespeare de Stratford inhábil para escribir las obras teatrales que se le atribuyen y le merecieron su fama? Y en el caso de que así fuera, ¿quién pudo ser el autor que se ocultó detrás de su nombre? Los autores que pudieron esconderse bajo el nombre de Shakespeare son: Francis Bacon, teoría surgida durante el siglo XIX, según Walt Whitman; John Thomas Looney (1920) y Charlton Ogburn (1984) propusieron al dramaturgo Edward de Vere (1550-1604); el poeta y dramaturgo Christopher Marlowe es uno de los candidatos favoritos para haber sido Shakespeare, pues su temprana muerte en extrañas circunstancias justo en el momento en que surge Shakespeare en las tablas londinenses anima a la teoría. Hubo otros autores propuestos, pero éstos son los más sobresalientes. Actualmente, el canon en el mundo académico es que la autoría de las obras de Shakespeare está bien establecida, no dando relevancia a las dudas que se suscitan sobre esta autoría y considerándolas meras especulaciones. Otra de las razones de que existan obras que probablemente no pertenecieron a Shakespeare fue que los compiladores de antologías se percataron de que el nombre del dramaturgo favorecía las ventas, de modo que se aprovecharon del apellido atribuyéndole obras que no le pertenecían.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> *The Shakespeare Authorship Coalition* en <https://doubtaboutwill.org/> (consultado el 3-14-2014); Hoffman, C. *The Murder of the Man Who was Shakespeare*, New York, 1955.

Es imposible tener la fecha exacta de las obras de Shakespeare, pero pueden clasificarse en cuatro grupos que posiblemente podrían representar los periodos durante su vida desde la juventud hasta la vejez.<sup>65</sup>

Las obras de su primer periodo son marcadas por sueños juveniles, por la jovialidad y por el vigor. Las más importantes son *A midsummer night's dream*, la fantasía poética más amorosa; *The merchant of Venice*, con su escena dramática del juicio; *The Taming of the Shrew*, su farsa más popular; y *Romeo and Juliet*, una tragedia romántica sobre la belleza eterna y la reputación, también sus poemas *Venus and Adonis* y *The Rape of Lucrece*.

El segundo periodo es el de las grandes crónicas<sup>66</sup> y comedias románticas. Uno de sus personajes cómicos con más éxito fue el gordo, alegre y divertido Falstaff quien aparece en dos escenas de *Henry IV* y vuelve a aparecer en *Merry Wives of Windsor*. En esta época Shakespeare trabajó mucho en el Globo por lo que escribió tres grandes comedias: *Much ado about nothing*, *As you like it* y *Twelfth Night*. Éstas tienen ciertos elementos en común: la abundancia de cantos líricos, la trama sobre la identidad oculta, el ingenio, las heroínas con determinación (en dos casos disfrazadas de muchachos) y la alta individualización de las características cómicas.

La depresión y la tragedia caracterizan el tercer periodo. Puede que la pena y la desilusión hayan marcado la vida del autor, pero esto sólo es una conjetura vaga. En varias obras sobre la antigua Grecia y Roma, Shakespeare analiza la relación del hombre con el Estado, como en *Julius Caesar*. Cuatro obras tratan temas sobre la experiencia de varios estratos de la vida humana: en *Hamlet*, el intelecto sensible y sutil del príncipe lo conduce a luchar contra las circunstancias adversas de la vida y contra los elementos de su propia naturaleza; *Othello* es una obra sobre la destrucción que causan los celos y las sospechas en el amor durante la edad adulta; *The King Lear* muestra una inolvidable figura de un añejo e infantil rey que enloquece por la ingratitud de su hija;

---

<sup>65</sup> Bate, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Claredon Paperbacks, Oxford, 1994.

<sup>66</sup> *Henry VI, Part II* (1590); *Henry VI, Part III* (1590); *Henry VI, Part I* (1591); *Richard III* (1592). Estas obras se sitúan durante el siglo xv, cuando desaparece el feudalismo en Inglaterra y se da la Guerra de las Rosas, una lucha por el trono entre la casa de Lancaster y la de York (la rosa roja fue el emblema de Lancaster; la rosa blanca, la de York), en la cual varias familias nobles fueron eliminadas o por lo menos redujeron considerablemente su poder. Las guerras terminaron a favor de Lancaster cuando su líder, Enrique Tudor, destronó a Ricardo III, de la casa de York, en la batalla de Bosworth Field (1485). Ricardo murió en la batalla y Enrique llegó a ser rey de Inglaterra, nombrado Enrique VII. Se casó con la heredera de York, Isabel, y a través de esta unión el conflicto de las dos casas rivales de Lancaster y York fue reconciliado.

Pahlow, Edwin W. and Stearns Raymond P., *An Introduction to World History, Man's Great Adventure*, Ginn and Company, USA, 1947, p.312.

*Macbeth* analiza el alma madura y avariciosa del gobernante quien sacrifica todo para gratificar su ambición personal.

Para el cuarto periodo el espíritu de Shakespeare parece ser menos tormentoso. *A winter's Tale* y *The Tempest* son obras de calidez, afecto y reconciliación, pues viejos males son corregidos y finalmente perdonados. Regresa el espíritu fantasioso y el tierno romance de las primeras comedias pero empapado de una más dulce filosofía, especialmente en la última obra, *The Tempest*.<sup>67</sup>

Es importante señalar que sus obras se desarrollaron bajo el influjo del Renacimiento inglés que se dio durante el periodo isabelino, o sea la segunda parte del reinado de Isabel I, el de Jacobo I y parte del de Carlos I; todo esto abarca desde 1580 hasta 1642. Durante este periodo la literatura inglesa mejoró la novela, la prosa, la poesía y el teatro, estas últimas lograron un gran nivel.

El Renacimiento ya había iniciado durante el periodo Tudor pero, a causa de la Reforma, se retrasó en llegar a Inglaterra, a diferencia de Italia, Francia y España. Tanto el Humanismo como la Reforma fueron corrientes que coexistieron dentro del Renacimiento inglés. Para 1580 gracias al genio político de la reina Isabel I, el Renacimiento, mediante una segunda oleada, entró en Inglaterra. En este momento, en casi todos los géneros literarios destacaban el dominio técnico y una gran apertura y variedad temática.<sup>68</sup>

## 2.1 EL CONTEXTO TEATRAL EN LA ÉPOCA DE SHAKESPEARE

En cuanto a la producción teatral, los primeros dramaturgos fueron los *University Wit*, procedentes de las universidades de Oxford y Cambridge, que crearon un teatro culto y cortesano distinto al teatro popular. Entre ellos estaba Lyly (1554-1606), Peele (1558-97) y Greene (1560-92). Lyly dio un refinamiento cortesano y una delicadeza de estilo; mientras que Peele le dio lirismo y variedad, finalmente Greene amplió los argumentos.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Chute, Marchette, *op. cit.*, p.10.

<sup>68</sup> Los más sobresalientes representantes de este periodo fueron Sidney, Spenser y Donne en la poesía; Gascoigne, Lyly y Deloney en el drama y la novela; Raleigh y Bacon en el ensayo y en la prosa histórica y filosófica; y Marlowe y Shakespeare en el teatro. La poesía inglesa del Renacimiento logró un buen nivel gracias a Spenser y Sidney, quienes dieron a sus obras plasticidad, naturalidad y belleza extraordinaria, esto fue retomado por los mejores sonetistas como Daniel, Davies, Drayton, Shakespeare, Campion, William Drummond y John Donne quien rompió con la tradición renacentista e inauguró un movimiento barroco, con una tendencia más intelectual y conceptista, llamada "poesía metafísica". Audem, W. H. and Holmes Norman. Pearson. *Elizabethan and Jacobean Poets*, Marlowe to Marvell. Pinguin Books, Londres, 1947.

<sup>69</sup> *Idem*.

El líder del grupo fue uno de los universitarios más destacados, Christopher Marlowe, que escribió *Tamburlaine*, una obra que obtuvo gran éxito gracias a los efectos escénicos y a su poesía, pues a los londinenses les gustaban las palabras bellas y la retórica. Además manejaba muy bien el verso libre. Todos los poetas respetaban a los clásicos pues eran sus formadores y los conocimientos adquiridos a partir de ellos los diferenciaban del vulgo. Marlowe hizo *Hero and Leander*, aunque quedó inconcluso; Nashe hizo una imitación de Ovidio en *The Choice of Valentines*, lo mismo que Tom Lodge en 1589 con *Scillaes Metamorphoses*.

En ese entonces Shakespeare ya era un famoso actor de las tablas de Londres y él único que se dedicaba a escribir dramas. Cabe destacar que se especula que Shakespeare era un hombre que no se ofendía fácilmente por lo que le llamaban “el afable Shakespeare”, pues siempre se comportaba con firme cortesía; como ya había mencionado anteriormente fue admirado por varios contemporáneos que ensalzaban sus características más sobresalientes, llamándolo *mellifluous & honey-tongued*<sup>70</sup>, o “el de habla de miel”, este último en un epigrama de John Wever de 1599 quien afirmaba que todos los personajes de Shakespeare eran de habla azucarada.<sup>71</sup> A pesar de esto le costó algunos años llegar a ser un actor apreciado dentro del teatro ya que esta profesión requería de un largo y difícil periodo de aprendizaje.

Con todo y las restricciones del Consejo de Londres, la gente siempre quería divertirse. Varios de los espectáculos, patrocinados por la reina, no valían ni un penique. Aunque los libros eran accesibles, la gente común aún encontraba un enriquecido entretenimiento literario en las puestas en escena. El teatro floreció porque era uno de los soportes del pueblo. Originalmente, las compañías de actores fueron protegidas por los nobles, pero casi todos sus éxitos financieros se debían a la paga del pueblo. Desde que los gobernantes de clase media de Londres eran estrictos, el ciudadano ordinario encontró mucho de su divertimento fuera de las ciudades, ya que al norte de Londres estaba el primer teatro que fue erigido en 1576, o al cruzar el Támesis, en Southwark, donde podían ver las luchas de toros o las de osos, o la última obra de moda.

---

<sup>70</sup> Heywood's "Fair Maid of the Exchange" (1607).

<sup>71</sup> Es importante mencionar que varias de las características de su habilidad para escribir, se le atribuyeron desde su época, un ejemplo es que Shakespeare fue admirado por varios contemporáneos que ensalzaban una de sus características menos sobresalientes, llamándolo el “melifluo Shakespeare y de habla de miel”, el de “melosa vena poética” o “el de habla de miel”, este último en un epigrama de John Wever de 1599 quien afirmaba que todos los personajes de Shakespeare eran de habla azucarada, al igual que Francis Meres quien registró todas las obras de Shakespeare en el libro *Palladis Tamia* publicado en 1598. Meres, Francis, *Palladis Tamia: Wit's Treasury a comparative discourse of our English poets, with the greek, latin and Italian poets*, 1598. En <http://www.elizabethanauthors.org/palladis.htm> (consultado el 1-20-2015).

Al principio, las obras eran representadas por compañías viajeras sobre tablas con plataformas dentro de las posadas de señores adinerados. Cuando se presentaban estaba a la vista toda la posada isabelina, con galerías por todos lados y con un patio abierto abajo. Durante las representaciones la audiencia se acostumbró a escuchar la poesía de las obras de Shakespeare escritas en verso libre.<sup>72</sup>

El espectador isabelino disfrutaba del teatro porque todos los espectáculos que solía ver por separado podía encontrarlos en una sola obra teatral. Crímenes, muertes con verdaderos miembros volando y sangre, desfiles de reyes, coronaciones, nacimientos, guerras, enfrentamientos cuerpo a cuerpo, animales exóticos, relatos clásicos y bíblicos, tierras extranjeras, historia inglesa, comedias y romances italianos. Los actores saltaban de país en país, para ellos no existía el tiempo ni la distancia.

Para una compañía de teatro isabelina cualquier error se justificaba si al público le agradaba, esto molestó mucho a los hombres cultos que conocían a la perfección el sistema del teatro. Pues una obra teatral no podía ser una mezcla de comedia y tragedia, y se debía respetar el tiempo y espacio:

Esta doctrina de las unidades, firmemente aceptada por el Renacimiento, era una expansión de la primitiva teoría de la unidad de acción de Aristóteles, llevada a cabo por teóricos franceses e italianos, y, en la época de Shakespeare, su valimiento entre las personas cultas era incontestable (...). De ahí arrancó la teoría del “decoro” en la composición de las obras teatrales, que equivalía a un prudente equilibrio entre las partes y el todo, sin nada violento ni fuera de lugar. Según este punto de vista nada más censurable en un dramaturgo que caer en la vulgaridad de dar cabida a las violencias físicas en el escenario.<sup>73</sup>

A pesar de lo mal vistas que eran las obras para los cultos universitarios, el teatro comenzó a ganar tanto dinero que atrajo a más actores.

El ser actor no era una profesión fácil, pues el interesado debía pasar por un periodo laborioso de aprendizaje para lograr entrar a una de las grandes compañías y obtener el papel

---

<sup>72</sup> El *Blank verse* es un verso sin rima (de ahí el *blank*), en pentámetro yámbico, porque se aproxima al ritmo natural del lenguaje inglés. El *blank verse* llegó a ser el *standard* de metro para el drama poético, como en Shakespeare; su primera aparición fue en 1540 y llegó hasta a la época de Milton quien lo usó para su *Paradise Lost* (1667), también fue adoptado por otros tipos de poetas como Wordsworth, Browning y Eliot. Cfr. University of Vancouver <http://web.uvic.ca/wguide/Pages/LTBlankVerse.html> (consultado el 20-1-2014); Russell Reaske, Christopher, *How to Analyze Poetry, A critical Guide to appreciation of form, structure and meaning*, Department of English Harvard University, Monarch Press, New York, 1996.

<sup>73</sup> Chute, Marchette, *op. cit.* p.68.

principal. Muchos comenzaban desde la infancia, a diferencia de Shakespeare que comenzó a los 20 años, pero que gracias a su gran inteligencia y a una severa disciplina logró sobresalir. Otros requerimientos para ser actor eran un excelente manejo del esgrima, la danza y una buena voz.

Aunque William Shakespeare tenía poco tiempo para escribir —durante las mañanas se daban los ensayos, en las tardes las representaciones y varias veces también por las noches, y solía tener varias giras por provincia al año— logró 40 obras de gran calidad durante toda su vida.

Shakespeare logró ser un buen actor y dramaturgo gracias a que conocía la psicología humana, factor clave para durar tantos años sobre el escenario y para que sus obras trascendieran. Al principio de su carrera logró manejar las emociones de su público, escribía obras menos trascendentales y no de tanta calidad como las últimas. Pero conforme el escritor iba creciendo también su público. Ambos evolucionaron al mismo tiempo.<sup>74</sup>

Uno de sus primeros éxitos fue *The War of the Roses*, en 1592, que contaba la historia de los reyes antiguos de Inglaterra. Se basó en las crónicas de Inglaterra, Irlanda y Escocia de Raphael Holinshed, una edición sobre historia de Inglaterra publicada en 1587. La primera parte de esta trilogía habla sobre la muerte de Lord Talbolt, la guerra entre ingleses y franceses, y el encarcelamiento de Juana de Arco. La segunda obra de las Dos Rosas fue titulada *La verdadera tragedia de Richard, Duque de York*.

Por esa misma fecha escribió *Titus Andronicus* utilizando como fuente a Séneca — quien por sus enseñanzas morales fue uno de los autores más utilizados para escribir tragedia durante el Renacimiento— con el fin de obtener una noble historia romana y adaptarla a las normas del drama clásico de la época. Obviamente reelaboró la obra original, pues, de no ser así, el público isabelino se habría aburrido. Después realizó una comedia romana, *The Comedy of Errors*, basándose en Plauto que era el modelo de aquella época para la comedia. Luego escribió *Love's Labour Lost*, donde demostró que podía manejar cualquier estilo literario.

Debido a que Shakespeare no sólo era escritor sino también actor, su punto de vista fue distinto al de otros dramaturgos: su doble profesión le permitió estar en contacto con el público y vincularse con la vida económica de la compañía, en donde el ambiente de trabajo era práctico y saludable por lo que estaba libre de las teorías y más cerca de los resultados; además, no le

---

<sup>74</sup> Stanley Wells y Gary Taylor, *William Shakespeare: the complete works*, 2a edición, Clarendon Press, Wallingford, 2005.



interesaba la fama ni publicar obras para ser admirado. Las obras de Shakespeare pertenecían a la compañía y Shakespeare por ser miembro debía trabajar en equipo y por el bienestar común.<sup>75</sup>

El 7 de septiembre de 1592, el Consejo de Londres, a causa de la epidemia de peste, ordenó que los teatros cerraran durante dos años. En ese momento, Shakespeare tuvo bastante tiempo para escribir al estilo clásico, así que para 1592 escribió *Venus and Adonis*, y la publicó en 1593. Este poema de amor estaba dirigido a los jóvenes que gustaban del estilo sensitivo y de un suave tono erótico. Este poema le dio éxito, por lo que pronto publicó *The Rape of Lucrece* en 1594, poema para un público más maduro, el cual tuvo aun más éxito que el primero.

Cuando terminó la peste, en 1594, Shakespeare regresó a los escenarios, dejando a un lado la poesía. Gracias al público de a penique<sup>76</sup> se forjó como un mejor escritor, ya que no juzgaban con las reglas italianas de las unidades o las francesas de la dicción o las inglesas del decoro, sino con el deleite de las palabras que forjaban a los personajes de carne y hueso. Nunca más volvió a escribir poesía lírica ya que su objetivo era la poesía dramática (al igual que su padre, era muy decidido en sus planes). Los siguientes dieciséis años fueron los más creativos de toda su vida.

En 1594, Shakespeare ingresó a la compañía de teatro Chambelán, una de las más importantes en Inglaterra, que solía presentarse en el Teatro.<sup>77</sup> La compañía del Chambelán estaba formada por los mejores actores de Inglaterra; este buen grupo fue lo que hizo destacar a la compañía, tanto que fue la favorita de la reina Isabel y también la de Jacobo I. Gracias a la gran amistad del grupo, los textos de Shakespeare se conservaron bien y siempre se cuidó de su buena publicación, cosa de la que ningún otro autor de la época gozó. A Isabel le gustaban tanto las comedias como las tragedias, y le encantaba el desenvuelto lenguaje de Shakespeare.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Existen varios autores como Jonathan Bate, Stanley, Worsworth, Chutte, T. S. Eliot, Francis Meres, Ben Jonson, entre otros que escribieron sobre la personalidad de Shakespeare.

<sup>76</sup> El público de escasos recursos que sólo pagaba un penique, una cantidad muy baja, para ver una obra teatral.

<sup>77</sup> En 1576, James Burbage, un experto actor parte de la compañía del Conde de Leicester, Robert Dudley, construyó "El Teatro", el primer teatro de Londres. Aunque el teatro fue construido lejos de la ciudad, tuvo bastante éxito y en 1585 se construyó "El Telón", cerca de "El Teatro". En 1587 se construyó uno muy lujoso en Southwark, llamado "la Rosa"; y en 1595 otro igualmente en Southwark llamado "el Cisne". Luego hubo más construcciones, pero no llegaron a ser tan sobresalientes como los cuatro primeros. "El Teatro" se trasladó a las orillas del río Tamesis en 1598 a causa del cambio de propietario. Chute, Marchette, *op. cit.*, p.116.

<sup>78</sup> Durante ese periodo, la reina contaba con 70 años, y a pesar de su edad seguía siendo una mujer con gran vivacidad y muy culta, siempre enterada de todos los acontecimientos de la época y deseosa de divertirse al ver una obra de teatro sin limitarse a las obras clásicas. Era una mujer crítica y enérgica, que conocía muy bien la profesión de actor; aficionada a escribir poesía y música, y muy buena bailarina. Olivar, Salvador, *Introducción a Shakespeare*, Península/ficciones, Barcelona, 2001, p.28.

El primer drama histórico que Shakespeare escribió para esa compañía fue *King John*. Después compuso las comedias *The Gentlemen of Verona*, *Twelfth Night*, *As you Like it* y *The Merchant of Venice*. Luego se estrenó *A Midsummer Night`s Dream*, donde las hadas aparecieron por primera vez como seres amistosos (anteriormente eran seres infernales); a partir de este momento Shakespeare cambió la visión del mundo mágico para la posteridad. Todas las obras de Shakespeare de esta época se encuentran registradas en el libro *Palladis Tamia* de Francis Meres, publicado en 1598.<sup>79</sup> Luego, en 1597, se publicó *Romeo and Juliet*, que no fue bien vista por el alcalde y los corregidores porque, según ellos, era una obra sediciosa que perturbaba a la sociedad.

A partir de 1599, todas las obras de Shakespeare se estrenaron en “el Globo”, que era propiedad de los actores que actuaban ahí, entre ellos el propio Shakespeare. Una de las primeras obras estrenadas fue *Julius Caesar*, el mismo año de la inauguración de “el Globo”. Es la primera obra de la serie que se basa en el libro de un clásico, *las Vidas* de Plutarco. Durante el Renacimiento, Plutarco fue un autor muy respetado, pues se consideraba un autor tano para la gente culta, como para los simples ciudadanos. Después se estrenaron *Twelfth Night*, *As You Like it* y *Much Ado about Nothing*, luego *Henry V*. Esta obra fue la última de la serie de dramas históricos, parte de las narraciones del ciclo de la casa Plantagenet hasta el principio de la Tudor; estas obras no fueron escritas cronológicamente; sin embargo, conservan una correlación.

Con el fin de siglo llegó una nueva moda literaria y una tristeza invadió la jovialidad de Londres. Para 1601, ya se habían publicado 13 obras de Shakespeare. Los jóvenes intelectuales de la época menospreciaban la obra de William Shakespeare por ser anticuada, y los universitarios hicieron varias obras teatrales donde se burlaban de él, como la trilogía titulada *Returne from Parnassus*, creada en Cambridge, que atacaba no sólo a Shakespeare sino a la compañía entera del Chambelán, algo muy normal en la época, pues generalmente las obras teatrales de Cambridge reflejaban desprecio contra los escritores profesionales de índole popular.

---

<sup>79</sup> “De la misma manera que Plauto y Séneca son considerados los mejores cultivadores latinos de la comedia y la tragedia, respectivamente, Shakespeare es el más excelente entre los ingleses en ambos géneros dramáticos; para la comedia, véanse su *The Gentlemen of Verona*, *Twelfth Night*, *As you Like it* y *The Merchant of Venice*. Para la tragedia su *Richard II*, *Richard III*, *Henry IV*, *The king John*, *Titus Andronicus* y su *Romeo and Juliet*.” Ésta es la única lista sobre la obra de un dramaturgo isabelino, ni Kyd, ni Greene o Ben Jonson fueron tan destacados en una antología de la época como William Shakespeare. Meres exaltó tanto a Shakespeare que dijo “si las musas hablaran inglés se expresarían en el pulcro y refinado lenguaje de Shakespeare.” Meres, Francis, *Palladis Tamia: Wit’s Treasury a comparative discourse of our English poets, with the greek, latin and Italian poets*, 1598, p.15. En <http://www.elizabethanauthors.org/palladis.htm> (consultado el 1-20-2015).

En 1602 se estrenó *Hamlet*, una obra muy desaprobada por los universitarios ya que mezclaba tragedia y comedia, y no tenía unidad ni decoro. No obstante, Shakespeare supo trabajar muy bien con el personaje dándole una personalidad violenta, vengativa, melancólica e indecisa, justo lo que el público de “a penique” exigía: a ellos les gustaban las obras violentas y sin sentido. *Hamlet* fue una de las obras que más sobresalieron en la posteridad porque Shakespeare trabajó tanto con teorías psicológicas para formar a sus personajes como personas de carne y hueso. Gracias a que sabía que el dilema de todo ser humano estaba entre la carne y el espíritu, logró crear a un personaje real. *Hamlet* fue la obra más extensa y con más vocablos nuevos.<sup>80</sup>

En 1603, la reina Isabel murió sin dejar un heredero directo; minutos antes de morir ella cedió el trono a Jacobo VI de Escocia, conocido como Jacobo I de Inglaterra. Este nuevo monarca fue aun más asiduo al teatro que la reina Isabel; por consiguiente, la compañía del Chambelán pasó a ser la compañía de los Actores del Rey con un nuevo integrante, Lawrence Fletcher. El puesto real logró que la compañía no tuviese inconvenientes durante todo el reinado de Jacobo I, aunque fue un trabajo desgastante para los actores dado que el rey presenciaba cinco veces más las representaciones que la reina Isabel y la mitad corrían a cargo de la compañía de Shakespeare. Sin embargo, a principios del reinado de Jacobo I se dio una nueva peste y los teatros cerraron.

Al terminar la peste, Shakespeare presentó *Timon of Athens*, después *Coriolanus* y *Antony and Cleopatra*; estas dos, se crearon con base en Plutarco. Para escribir *Macbeth*, se basó en las *Holinshed's Chronicles*, que anteriormente había utilizado para hacer sus otras obras históricas, la obra se trataba de un rey escocés y la escena de las tres brujas respondía al gusto del rey, que era autor de un libro de demonología.

Según Marchette Chute en 1608, en el teatro de Blackfriars, se representaron las últimas obras escritas por Shakespeare: *Cymbeline*, *The Winter's Tale* y *The Tempest*. *The Winter's Tale* es la peor obra para las leyes de unidad renacentistas, pues en poco tiempo el personaje recorre el mundo, se casa, tiene hijos y los ve crecer; en cambio, *The Tempest* conserva la unidad —la trama transcurre en una isla y en una tarde— porque conviene al tema. Ésta fue la última obra de Shakespeare, y se estrenó en 1611 durante la temporada navideña del rey.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Saintsbury, George, *M.A. Shakespeare: Life and Plays, Poems, Merton College, Oxford, LL.D.*

<sup>81</sup> Chute, Marchette, *op. cit.*, p.251.

## 2.2 EL AMOR EN SHAKESPEARE

Respecto al amor en la época isabelina, al igual que en Roma, se daba fundamentalmente fuera del matrimonio, que era un acuerdo entre familias, por lo que las aventuras amorosas eran comunes. La mujer no elegía quién sería su marido, sino su familia, y llegaba a conocer al esposo justo el día de su boda. Todas las mujeres isabelinas eran educadas para ser buenas esposas y, por lo general deseaban casarse. Estos arreglos matrimoniales se daban con el fin de mejorar las condiciones de las familias y ascender en el ámbito económico-social. Las mujeres solían contraer matrimonio entre los 12 y 14 años, mientras que el hombre lo hacía a los 21. Esto beneficiaba más al hombre que a la mujer, quien pasaba a ser propiedad del esposo.<sup>82</sup> La ceremonia del matrimonio solía ser religiosa y de gran importancia.

Pero Shakespeare tenía otros ojos para el amor; al igual que Ovidio, varias veces relataba las cosas según las observaba. Y el amor fue un tema recurrente para el autor. En sus obras y sonetos mezcla amor cortés, amores no correspondidos, amor compasivo y amor sexual con técnica y sentimiento.

Shakespeare no vuelve a las típicas representaciones del amor de su tiempo, sino que explora el amor como una parte imperfecta de la condición humana. El amor en Shakespeare es una fuerza de la naturaleza, vulgar y tosca, y a veces inquieta. El amor, en el universo de Shakespeare, se presenta de distintas formas: como artificio, como una lucha, como una vanidad, como una batalla contra la adversidad, como un juego de niños, como un capricho, como una fiesta que viola todas las normas y salta todas las barreras, y como una imposibilidad.

En Shakespeare, la mujer siempre parece conocer el tema del amor; por el contrario, el hombre asume que el amor es una experiencia en la que se debe conquistar un territorio. No obstante, ambos a veces lo toman con mayor seriedad.

Un ejemplo de la idea de los amantes en Shakespeare se encuentra en *Love's Labour's Lost*, donde se lee que "verde es el color de los amantes". Este color representa la esperanza y la naturaleza fresca, y los que aman son verdes, jóvenes, como retoños, que viven del futuro y sueñan con los frutos de la esperanza. Y si resultan ser de edad avanzada, reverdecen, como troncos secos plantados en

---

<sup>82</sup> L.K., Alchin, *Elizabethan Era*. En <http://www.elizabethan-era.org.uk/elizabethan-marriages-and-weddings.htm> (consultado 13-1-2017). A public church marriage was necessary to ensure the inheritance of property. Laurence, Anne. *Women in England, 1500–1760: A Social History*, Phoenix Press, London, 1994.

tierra fértil. Otros ejemplos se verán con mayor detalle en el momento de hacer el análisis del poema *Venus and Adonis* de la presente tesis.

### 2.3 Shakespeare, *Venus and Adonis* y otros poemas de tema amoroso

Admire el vulgo cosas despreciables y a mi sírvame el rubio Apolo  
Una copa llena con agua de castalia..<sup>83</sup>

Estas dos versos de Ovidio constituyen el epígrafe de *Venus and Adonis*; con ellos, Shakespeare muestra el desprecio por el público de “a penique”, algo muy común en las obras cultas de la época. Se cree que *Venus and Adonis* tiene influencia ovidiana y también de Thomas Lodge.<sup>84</sup> Sin embargo, Shakespeare utilizó las composiciones clásicas de Ovidio, que inspiraban a todos los poetas ingleses que querían demostrar que eran dignos de la Antigüedad. *Venus and Adonis* es un poema lleno de clasicismos, retórica y fantasía, elementos muy admirados en los tiempos renacentistas.

Por lo general, los caballeros ingleses no vendían sus obras al pueblo pues eran de mayor nivel intelectual; sin embargo, Shakespeare, como no pertenecía a ese grupo, decidió mandar su trabajo a un impresor de confianza, su amigo de la infancia, Richard Field, quien vivía en Blackfriars y tenía una imprenta; éste, uno de los veintidós impresores de Londres, fue el editor, en abril de 1593; dos meses después, el poema fue publicado. También se imprimió publicidad para vender el poema en el patio de la catedral de San Pablo y en la tienda de John Harrison, que era uno de los principales editores londinenses que, al igual que Field pertenecía a Stationers Company<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Ov. Am. l.15.35-36: *Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo/Pocula Castalia plena ministrere aqua.*  
Traducción de Juan Antonio Gonzalez Iglesias.

<sup>84</sup> Un escritor y dramaturgo isabelino, que compuso *Rosalynde* en 1590; obra que inspiró a Shakespeare para crear *As you like it*, y a Tom Lodge para el poema *Scillaes Metamorphosis*, que fue una gran influencia para *Venus and Adonis* de Shakespeare y para el *Hero and Leandro* de Marlowe, que, a su vez, también influyó al *Venus and Adonis* de Shakespeare. Encyclopedia Britanica, London, 8-19-2016 en <https://global.britanica.com/biography/Thomas-Lodge> (consultado el 4-4-2017).

<sup>85</sup> *Stationers' Company of London* tuvo el monopolio sobre la industria editorial y fue oficialmente responsable de establecer y reforzar legislaciones vinculadas con el comercio del libro, asegurando que, una vez registrada la propiedad sobre el texto (o "copia"), ningún otro miembro podía publicarlo. Actualmente es una de las Livery Companies de Londres, y posee registros de libros desde 1403 hasta la fecha; se puede consultar en <https://stationers.org/>.

Este libro está dedicado al conde de Southampton, según la costumbre isabelina de dedicar el libro a un patrocinador. La dedicatoria es austera y digna, a diferencia de los exagerados saludos que solían hacer los demás poetas al conde. Se cree que escogió a Southampton porque el poema era de amor y el conde tenía diecinueve años, edad en la que a los jóvenes les gustan los temas sensitivos y de leve tono erótico. El conde de Southampton era un muchacho apuesto y adinerado, rodeado por una cohorte de escritores; era culto y muy bien preparado para apreciar el poema de Shakespeare. Los jóvenes amigos del conde leían *Venus and Adonis* por la minuciosa descripción de un intento de seducción y por la variada fantasía renacentista.<sup>86</sup>

*Venus and Adonis* fue el primer gran éxito de Shakespeare, pues durante su vida alcanzó diez ediciones. Después de este éxito, se publicó otro poema, *The Rape of Lucrece*. Éste no era sobre amor, sino de enseñanzas morales, porque contaba el rapto de Lucrecia por Tarquino; era más largo que el primero. Para crear este poema, Shakespeare se basó en Samuel Daniel,<sup>87</sup> que en 1592 escribió *The Complaint of Rosamond*. El poema de Lucrecia fue más popular que *Venus and Adonis*; en seis años se publicaron 4 ediciones, y en una antología el poema apareció citado 91 veces. *The Rape of Lucrece* fue publicada por John Harrison quien registró la obra el 9 de mayo de 1594.

En 1601, se publicó *The Phoenix and Turtle*, un poema corto acerca de la muerte del amor ideal. Fue el primer poema metafísico; es una obra oscura, que presenta el entierro de una pareja: el amor (la tórtola) y la constancia (el fénix). Al entierro acuden otras aves, como el cisne, que ejerce de sacerdote, o el cuervo. Otros poemas, como *The Passionate Pilgrim* (1599) o *A Lover's Complaint*, fueron adjudicados a Shakespeare por William Jaggard con el fin de tener buenas ventas.

En cuanto a los *Sonetos*, no se puede fijar su cronología o sus motivos de composición, ni se sabe la identidad de W.H., a quien fueron dirigidos. Es probable que la mayoría de los sonetos se escribieran a mediados de 1590. Se ha querido interpretar los sonetos de manera autobiográfica, pero cada estudioso ve una historia diferente y llega a conclusiones distintas, así que no hay

---

<sup>86</sup> Cf. Introducción de Shakespeare, William, *Shakespeare's songs and Poems*, Editor Hubler, Edward, McGrawhill, New York, 1966.

<sup>87</sup> Fue un poeta, dramaturgo e historiador inglés contemporáneo de Shakespeare. En 1592 escribió una colección de sonetos titulados *Delia*. La colección contiene un poema llamado *The Complaint of Rosamond*, inspiración para *The Rape of Lucrece*, *Love's Labour's Lost* y *Romeo and Juliet* de Shakespeare. También escribió *The Tragedie of Cleopatra*, y parece que la *Cleopatra* de Shakespeare se basó más en ésta que en Plutarco o Garnier.

posibilidad de obtener alguna teoría válida, de cualquier forma, la vida privada de Shakespeare sigue siendo un misterio.





### CAPÍTULO 3. INFLUENCIA DE LAS *METAMORFOSIS* EN *VENUS AND ADONIS*

#### 3.1 MÉTRICA

Las *Metamorfosis* de Ovidio están compuestas en hexámetros dactílicos, verso utilizado desde los poemas homéricos e introducido a Roma por el poeta Ennio (s. II a. C.). El hexámetro es un verso formado por seis pies; un pie (unidad métrica) es una sucesión regular de sílabas largas y breves. El pie del hexámetro es el dáctilo, o sea, la sucesión de una sílaba larga y dos breves: —∨∨; está formado por dos partes iguales y cada una se llama semipié: la sílaba larga es el tiempo fuerte, y las dos breves son el tiempo débil. A veces, el dáctilo se sustituye por el espondeo, formado por dos sílabas largas: ——. Los primeros cuatro pies del hexámetro pueden ser dáctilos o espondeos; el quinto casi siempre es un dáctilo, y el sexto está mutilado (cataléctico) al final: —×, es decir está constituido por dos sílabas (una larga y otra larga o breve). Todo hexámetro tiene cesuras; la cesura es un corte métrico que consiste en que el final de una palabra está en medio de un pie (*caesurae* = ||). Existen distintas cesuras: la semiternaria o trihemímera, en el segundo pie, después del tercer semipié (*et nihil est* ||); la semiquinaria o pentemímera, está en el tercer pie, después del quinto semipié (*annis* ||); y la semiseptenaria o heptemímera, en el cuarto pie, después del séptimo semipié (*velocius* || *ille sorore*). Así como los finales de palabra en medio de un pie se llaman *caesuras*, los finales de palabra a final del pie se llaman diéresis<sup>88</sup> (|| *ille sorore*). A continuación doy un ejemplo de hexámetro dactílico:

Lābītūr/ ōccūl/tē || fāl/lītquē || vō/lāīlīs/ āētās,  
ēt nīhīl/ ēst || ān/nīs || vē/lōcīūs: || īllē sō/rōrē<sup>89</sup>

El poema de Shakespeare, *Venus and Adonis*, consta de 199 estrofas con 1194 versos. Ésta tiene la forma de *six line stanza* (*sicxaines*) o *sestet*; que consiste en una estrofa con sexta rima, en pentámetros yámbicos<sup>90</sup> rimados en *ababcc*. La *stanza* está organizada en *verse paragraph*, o en bloques de líneas. El *verse paragraph* es una subdivisión irregular del poema; es análogo a los párrafos (*Paragraph*) en la prosa, ambos tienen pensamientos ligados entre sí y forman unidades.

<sup>88</sup> Villaseñor Cuspinera Patricia, *Lecciones. Textos clásicos para aprender latín II*, UNAM, México, 2009, pp.52-53.

<sup>89</sup> Ov. *Met.* X.519-520: Secretamente la edad volátil se desliza y engaña/y nada es más veloz que los años: aquél, de su hermana...

<sup>90</sup> Los yambos modernos son una unidad de ritmo, formada por una sílaba no acentuada, seguida de una sílaba acentuada. Una línea de cinco yambos forma un pentámetro yámbico: cada línea tiene 10 sílabas en cinco pares. Cf. Cummings, M. J., *The sonnet a study guide, the Shakespearean sonnet*, 2003. En <http://cumingsstudyguides.net/xSonnets.html> (consultado el 5-10-2015).

La palabra *verse* se utiliza para una sola línea, o para el grupo de líneas de todo un poema, o sólo para una parte de éste. Suele tratarse de un grupo de dos o más líneas que tienen fijado un esquema de metro y rima. El número de líneas varía según el tipo de *stanza*, y es poco común que tenga más de 12 líneas. El modelo es determinado por el número de pies en cada línea y por su esquema métrico y rítmico. De acuerdo al número de líneas y de rimas tendrá distinto nombre: *couplet, triplet o tercet, quatrain, sestet, rhyme royal, octave, sonnet, spenserian stanza y, ottava rima*.<sup>91</sup>

El *sestet* se forma de seis líneas y su esquema más común es *abcabc*; sin embargo, el poema de *Venus and Adonis* está en esquema *ababcc*. El esquema permite al poeta cambiar su estado emocional, por lo cual puede mostrar distintos temas.<sup>92</sup>

A continuación doy un ejemplo de la *sesta stanza* del poema *Venus and Adonis*, las sílabas acentuadas están en negritas:

‘For **shame,**/’ he **cries,**/ ‘let **go,**/ and **let/** me **go;/**  
My **day’s/** delight/ is **past,**/ my **horse/** is **gone,**/  
And **tis/** your **fault/** I **am/** bereft/ him **so./**  
I **pray/** you **hence,**/ and **leave/** me **here/** alone,/  
For **all/** my **mind,**/ my **thought,**/ my **bus/y** care,/  
Is **how/** to get /my **pal/frey** from/ the **mare.**<sup>93</sup>

### 3.2 ESTRUCTURA Y TÉCNICA

Cómo ya se ha mencionado las *Metamorfosis* de Ovidio están estructuradas en 15 libros: primero se trata de los dioses (I 452-VI 420); luego, de las sagas (VI 421- XI 193) y, al final, del tiempo histórico (XI 194/XV 879). Del libro V al XI, se trata de las desgracias de criaturas sobrenaturales y semidioses y, del libro XI hasta el XV, se trata de los humanos, los héroes y los gobernantes, hasta terminar con la muerte de Julio César.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Russell Reaske, Christopher, *How to analyze poetry*, Department of English Harvard University, Monarch Press, USA, 1996, pp.22-24.

<sup>92</sup> Ibidem, p.22.

<sup>93</sup> Shakes. V&A. vv. 378-383: “¡qué vergüenza!”, él grita, “vete, y déjame ir:/Mi deleite del día es pasado, mi caballo se va,/Y es tu culpa que yo me privara de él./Por lo tanto te suplico que me dejes aquí solo;/Pues mi voluntad, mi ánimo, mi afán,/Es quitarle la yegua a mi palafrén.”

<sup>94</sup> Cf. Johnston, Ian, “The Influence of Ovid’s *Metamorphoses*”, Liberal Studies. Malaspina College, Vancouver, Noviembre de 1997. En <http://records.viu.ca/~johnstoi/ovid/ovidtofc.htm> (consultado el 11-18-2014).

Los libros I, V y X son los más importantes para este estudio el libro I contiene el proemio y trata sobre la creación del universo, la cosmogonía; el libro V tiene el canto de Calíope acerca del rapto de Proserpina, y continúa con el informe de la musa acerca de las metamorfosis de las Piérides, mientras que, en el libro X, Orfeo canta el rapto de Eurídice y la muerte de Adonis, después de la historia de Hipómenes y Atalanta, contada por Venus.

Ovidio logró darle unidad a su poema gracias a la técnica que utilizó: él adapta y combina distintos géneros, dentro del género global del poema (la épica), por medio de relatos, écfrasis, catálogos o discursos, que permiten introducir nuevos episodios, gracias a su habilidad para hacer transiciones entre libro y libro, y entre episodio y episodio, basadas en analogías y antítesis. Parece ser que no hay momentos muertos en las narraciones, haciendo parecer que las transiciones son voluntarias.<sup>95</sup> Hay historias que se toman en serio y otras que son un simple entretenimiento. Ovidio, como narrador del poema, suele confundir al lector, pues varias veces sus comentarios hacen que uno dude de la veracidad de los relatos; un ejemplo de esto lo encontramos en el siguiente párrafo:

Las piedras (¿quién creería esto, si no estuviera de testigo la antigüedad?) empezaron a despojarse de su dureza y rigidez y a ablandarse con el paso del tiempo, y una vez ablandadas, a tomar forma.<sup>96</sup>

Y en este otro:

Había hablado, y el admirable hecho se había adueñado de los oídos; unas dicen que no ha podido suceder, otras recuerdan que los dioses verdaderos son capaces de todo: pero Baco seguía sin estar entre ellos.<sup>97</sup>

Según Ian Johnston, esta costumbre de comentar sus historias, hace que el lector se pregunte si debe o no creerlas; estas artimañas aparecen como una broma al lector y su estilo está entre lo patético y lo cómico.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> *Ov. Met.* I, 400-402: *saxa (quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas?)/ponere duritiem coepere suumque rigorem/mollirique mora mollitaque ducere formam.* Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

<sup>97</sup> *Ov. Met.* IV, 271-273: *dixerat, et factum mirabile ceperat auris;/pars fieri potuisse negant, pars omnia veros/posse deos memorant: sed non est Bacchus in illis.* Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

<sup>98</sup> Johnston, Ian, *op. cit.*, <http://records.viu.ca/~johnstoi/ovid/ovidtofc.htm> (consultado el 11-18-2014).

*Venus and Adonis* está basado en el libro X de las *Metamorfosis*; la leyenda de Adonis había sido ensayada por Teócrito y Bión antes de Ovidio. Este tema también fue abordado por otros autores como Dante, Chaucer y Ronsard, además de otros poetas franceses, italianos y españoles del Renacimiento. También los contemporáneos de Shakespeare: Spenser, Marlowe y Lodge, ya habían versificado este mito.<sup>99</sup>

La técnica narrativa del poema *Venus and Adonis* es ovidiana: hay un paralelismo de algunas estructuras lingüísticas en varios pasajes y en los cuentos que se insertan. La originalidad de Shakespeare radica en la forma en que altera la historia original, para explorar el estado mental de los personajes causado por las emociones y el deseo.

En el *Venus and Adonis*, los versos se pueden estructurar de la siguiente manera: 1-84: seducción de Venus a Adonis; 85-174: discurso de Venus a favor de la procreación; 175-258: Venus persigue a Adonis que huye de ella; 259-324: alegoría de los caballos; 325-366: silencio entre los amantes; 367-528: Adonis dice conocer y no conocer el amor; 529-816: Adonis quiere ir a cazar, pero Venus no lo deja; 817-852: lamento de Venus; 853-990: Venus enloquece de angustia y se anticipa a la muerte de Adonis; 991-1020: Venus se disculpa con la muerte y le pide que no mate a Adonis; 1021-1194: Muerte de Adonis.

Shakespeare desarrolló su poema con varios datos de las *Metamorfosis* de Ovidio, pero las dos partes: amores de Venus y Adonis, y la muerte de Adonis, no llegan a 100 versos en el original. En suma, son 56 los versos dedicados a los amores, y 31 a la muerte de Adonis, mientras que los demás se inspiran en otros relatos de Ovidio.

Shakespeare pone más atención en los argumentos de los personajes que en la propia historia. El autor coloca como protagonista principal a Venus, que, en 73 estrofas, desarrolla un discurso, mientras que Adonis sólo interviene en 17; las restantes 109 cuentan la historia en tercera persona, referida a la diosa del amor, al bello cazador o bien a consideraciones de tipo genérico o conceptual, alegórico, alusivo o analógico. Desde el principio, Venus intenta seducir a Adonis pero la seducción es difícil de lograr. El deseo crece en Venus y distorsiona la realidad. Como nos movemos en un mundo de apariencias y visiones, Venus es atrapada en una atmósfera ambigua, poco real y llena de incertidumbres. El autor se interesó por analizar el estado mental de Venus y muestra que el entorno de la diosa es irreal, la experiencia del deseo puede ser terrible y la percepción de la realidad se convierte en una reflexión de su mente tortuosa. Esto implica

---

<sup>99</sup> Marlowe, *Hero and Leander*; Spenser, *The Fairie Queene*; Lodge, *Scillaes Metamorphoses* (1589).

destrucción y violación de las normas de la naturaleza, llevándonos a la idea de que el deseo femenino puede ser destructivo.

### 3.3 GÉNERO Y TEMA

Las *Metamorfosis* son uno de los trabajos no elegíaco en la obra de Ovidio, a veces considerado épica, ya que es larga, está escrita en hexámetros y trata temas mitológicos; sin embargo, podría parecer un texto *sui generis*,<sup>100</sup> con respecto al género.

La incorporación de otros géneros no fue ajena a la tradición épica: un ejemplo es el modelo de la *Eneida*. Sin embargo, la variedad de géneros, los cuales son incluidos en las *Metamorfosis* y ocasionalmente se acentúan, sugiere que lo *sui generis* es fundamental para la épica. Ésta es otra característica helenística seguida de una variedad genérica y una propia conciencia de los trabajos como los *Aitia* de Calímaco, que incorporan elementos a la épica.

El tema del poema son las metamorfosis, con contenido formal y con variedad de géneros, los cuales aparecen y desaparecen y son transformados de uno a otro, aunque el largo curso del poema está a favor de la gramática: parece ser más importante la forma que el contenido.

Según Stephen Harrison, el comienzo de las *Metamorfosis* se realiza en cuatro líneas breves, continuas y delicadas. Estos puntos hacen evidente la parte tradicional del poema, o sea la épica prolongada y bien revisada, y la breve poesía calimaquea. El proemio hace que el género sea elegíaco y épico. El libro I comienza con un estilo lucreciano pues trata la narrativa cosmológica (el primer mundo de las *Metamorfosis*), sucedido por las historias equilibradas del infame Licaón, del virtuoso Deucalión y Pirra con la gran stirpe y sus consecuencias, parece que el poema es didáctico, una moralizante historia poética sobre el mundo con un enfoque metafórico.<sup>101</sup>

Ovidio logró colocarse en la cima de la poesía romana gracias a sus *Metamorfosis*. En el proemio de esta obra, precisó el tema y el género:

---

<sup>100</sup> Las *Metamorfosis* son un poema *sui generis*, esto se puede ver claramente al principio del libro V, cuando se da el enfrentamiento entre Fineo y Perseo, una pieza totalmente épica. Luego viene un enfrentamiento entre las pierides y las Musas. La competencia comienza: la primera habla sobre la guerra de los dioses; llega Caliope, la musa de la épica y la elocuencia, y comienza a cantar el rapto de Proserpina. Ovidio dice que las Pierides son *imitantes omnia* (5.299) y la canción de Caliope es *doctos cantus* (5.662). Ambos relatos hacen reflexionar al lector sobre la naturaleza o el género de la poesía. Cf. Galinsky, K., "Ovid's Poetology in the *Metamorphoses*", *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Frankfurt et al., 1999 p.309. En <http://www.texas.edu/depts/classics/faculty/Galinsky/ovid.html> (consultado el 6-22-2013).

<sup>101</sup> Hardie, Philip, *The Cambridge Companion to Ovid*, 5ª Edición, Cambridge University Press, New York, 2008, p.87.

In nova fert animus mutatas dicere formas/corpora; di, coeptis  
(nam vos mutastis et illas)/adspirate meis primaque ab origine  
mundi/ad mea perpetuum deducite tempora carmen!<sup>102</sup>

Estos primeros versos del poema explican su objetivo, de una manera rápida y breve. El relato cosmogónico de Ovidio es una mezcla de la tradición homérica y de la tradición helenística, que se formó por medio de una serie de textos literarios que comienzan con Homero y terminan con Calímaco.<sup>103</sup> La palabra *nova* da comienzo a un canto que es tanto *perpetuum*, o sea un texto largo, una característica tomada de la tradición épica, como *deductum*, o sea de un tono moderado, una característica tomada de la tradición alejandrina. Esta combinación de tradiciones se muestra en el llamado a los dioses, que hace referencia a la invocación a la musa tanto en Homero como en Virgilio. Asimismo hace énfasis en la primera persona (*coeptis. . . meis, mea tempora*) al igual que en Apolonio de Rodas (*Arg.* 1.2)<sup>104</sup> y en Virgilio (*En.* 1. 8)<sup>105</sup>. Por lo tanto, la brevedad del proemio se debe más a Homero o a Virgilio que a los poetas helenísticos; y la anticipación sobre el contenido hace más comprensible el poema.<sup>106</sup>

Las *Metamorfosis* tocan distintos temas y tipos de literatura, por ejemplo en el episodio de Dafne y Apolo I.452-73 podemos ver el comienzo del tema erótico (1.452-3),<sup>107</sup> hay que señalar que anteriormente se había relatado una historia épica, sobre la serpiente Pitón I.416-451 y Ovidio intencionadamente (*quem non fors ignara dedit*) hace un cambio de historia épica a erótica. El relato de Dafne y Apolo contiene una escena metapoética, en la cual Apolo pregunta a Cupido si él tiene algo que ver con las armas, o sea la épica marcial y no elegiaca (I.456-62),<sup>108</sup> Cupido

---

<sup>102</sup> *Ov. Met.* I. 1-4: Me lleva el ánimo a contar las mutadas formas a nuevos cuerpos: dioses, estas empresas mías (pues vosotros también las mutaron) inspiren, y, desde el primer origen del cosmos hasta mis tiempos, hagan descender un perpetuo poema. Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

<sup>103</sup> Según G. K. Galinsky, ninguno de estos elementos es exclusivo de alguno de los dos poetas, pues la poesía arcaica griega influenció a los poetas latinos a través de la cultura de la Grecia helenística y de la actitud positiva de Calímaco, de los seguidores de Homero, y por supuesto, de Hesíodo. Una gran característica del poema de Ovidio es que abarca todos estos elementos. Cf. Galinsky, en <http://www.texas.edu/depts/classics/faculty/Galinsky/ovid.html> (consultado el 6-22-2013).

<sup>104</sup> *Μνήσομαι*: voy a recordar.

<sup>105</sup> *Musa, mihi causas memora*: Musa, recuérdame las causas. Traducción de Miguel Querol.

<sup>106</sup> Cf. Hardie, Philip, *op. cit.*, p. 87; Solodow, Joseph B. *The World of Ovid's Metamorphoses*. The University of North Carolina Press, London, 1988. En <http://muse.jhu.edu/book/27394> (consultado el 14-4-2017).

<sup>107</sup> *Ov. Met.* I. 452-3: *primus amor Phoebi Daphne Peneia: quem non fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira*: Fue Dafne, la hija del Peneo, el primer amor, de Febo; éste no lo ocasionó un ciego azar, sino la rencorosa crueldad de Cupido. Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

<sup>108</sup> *Ov. Met.* I. 456: "*quid*" que "*tibi, lascive puer cum fortibus armis?*" ¿Qué tienes tú que ver, niño juguetón, con las armas de los valientes? Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

responde lanzando una flecha a Apolo, esta confrontación entre dioses interrumpe el tema épico para dar lugar al tema erótico y evidentemente se refiere a *Amores* I.1 donde Cupido conquista al poeta para cambiarlo de la épica a la elegía.<sup>109</sup>

Ovidio muestra el género, el tema, la forma y la técnica de su poema principalmente en el libro I, en el libro V, en el libro X (Orfeo y Pigmalión) y en el libro XV (Pitágoras y *Sfragis*). En el libro V, se hace una demostración de cómo “narrar muchas veces de distinta manera el mismo hecho” (*Ars* 2.128)<sup>110</sup> a través del relato de Proserpina.<sup>111</sup> En el libro X, se relata la historia de Orfeo, y el referente poético es la *Geórgica* IV de Virgilio. Y, finalmente, en el libro XV, Ovidio coloca el discurso de Pitágoras como una comparación entre Lucrecio y la poesía científica-filosófica.<sup>112</sup>

Aparte de la épica, de la elegía y de la narrativa helenísticas, Ovidio también utiliza la tragedia, al volver épicas a las *Bacantes* de Eurípides en 3.511-733 y su *Hécuba* en 13.399-733 son dos de los ejemplos más notables. La tradición de los himnos literarios se trata más a fondo, especialmente en el himno a Ceres en 5.341-571, el cual (como narrativa paralela al rapto de Proserpina en los *Fastos* 4.417-620) incorpora más material del Himno Homérico a Demeter.

Es importante mencionar que la naturaleza constituye un tema general en las *Metamorfosis* que siempre mantienen a la vista detalles sobre el significado del mundo y su continuidad. Existen historias que se deben comprender para el bienestar propio del individuo; otras, sólo se disfrutan en el momento, y otras dan explicación sobre el mundo o algún significado cósmico en especial.<sup>113</sup> Se debe tener en cuenta que, en sus primeros textos, la violencia revela la naturaleza del cosmos, sobre todo la naturaleza de los dioses.

---

<sup>109</sup> Cf. Galinsky, en <http://www.texas.edu/depts/classics/faculty/Galinsky/ovid.html> (consultado el 6-22-2013).

<sup>110</sup> *Ille referre aliter saepe solebat idem*. Traducción de Juan Antonio González Iglesias.

<sup>111</sup> Según Alessandro Barchiesi, Ovidio es la voz principal de las *Metamorfosis*, sin embargo existen otros narradores. Un ejemplo se encuentra en el libro V, 520-642 donde “Ovidio narra (5. 250-678) que Pallas (Minerva) visita a las musas y una de ella (5. 268) narra (5. 269-678) que Caliope en una competencia de canto, aplicado por un grupo de ninfas, (5. 316) canta que Ceres perdió a Proserpina y después la encontró (5.341-662), y Aretusa (5.572-642) narra su historia a Ceres... Ovidio narra (al lector) que una musa narra (a Pallas) que Caliope narra (a las aplicadoras de la competencia) que Aretusa narra (a Ceres) que Alpheus le habla”. Barchiesi afirma que existen 4 o 5 narradores, Ovidio, musa, Caliope, Aretusa. Hardie Philip, *op. cit.*, p.188-189.

<sup>112</sup> Cf. Galinsky, en <http://www.texas.edu/depts/classics/faculty/Galinsky/ovid.html> (consultado el 6-22-2013).

<sup>113</sup> Kenney, E.J. (1986), Introducción, traducción y notas de Melville, A.D. *Ovid: Metamorphoses*, (Oxford). Xix. *The Influence of Ovid's Metamorphoses* by I. Johnston. Disponible en <http://uts.cc.utexas.edu/cgi-bin/cgiwrap/silver/frame.cgi?ovid,influ>

Según Johnston Ian, cuando leemos a otros autores que tratan temas mitológicos, a menudo se concluye que lo divino es el tema central, quizá lo esencial. Sin embargo, éste no parece ser el caso de Ovidio. Sus historias exponen sus creaciones literarias, su narrativa, su dramática y su estilo poético: proporcionan deleite gracias a la buena ficción sin forzar a una amplia comprensión del cosmos, y el estilo privilegia la experiencia estética del texto con una ingeniosa lección moral.<sup>114</sup>

De acuerdo con Galinsky, hay quienes dicen que el principio de las *Metamorfosis* es una posición filosófica y que el poema, en vez de ser una colección de sorprendentes y deleitosas historias, sólo presenta una proyección de las propias experiencias de su autor<sup>115</sup>. Esto parece suceder en las palabras de Pitágoras acerca del mundo:

Todas las cosas cambian, nada muere: el espíritu vaga errante/ y va de allá para acá, de acá para allá y ocupa cualesquiera miembros/ y, de los animales, pasa a los cuerpos humanos,/ y, a los animales, el nuestro, y no perece en ningún momento,/ y, como la cera se marca fácilmente con nuevas figuras,/ y no permanece como había sido, ni conserva las mismas formas,/ pero, con todo, ella es la misma; así, enseño que el alma siempre es la misma,/ pero emigra a diferentes figuras.<sup>116</sup>

El énfasis en esta parte del poema, especialmente al final del pasaje, está en la destrucción invencible que provoca el tiempo. Esto también se aplica a los asuntos políticos:

Veamos que así cambian los tiempos,/ y que aquellos pueblos cobran fuerzas,/ que estos caen y así Troya fue grande en recursos y hombres,/ durante diez años fue capaz de entregar tanta sangre;/ ahora, insignificante, sólo muestra viejas ruinas/ y, en lugar de riquezas, los sepulcros de sus antepasados.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Cf. Hardie, Philip, *op. cit.*, p.180-181.

<sup>115</sup> Cf. Galinsky, K. En <http://www.texas.edu/depts/classics/faculty/Galinsky/ovid.html> (consultado el 6-22-2013).

<sup>116</sup> Ov. *Met.* 15. 165-172: *omnia mutantur, nihil interit: errat et illinc/huc venit, hinc illuc, et quoslibet occupat artus/spiritus eque feris humana in corpora transit/inque feras noster, nec tempore deperit ullo,/utque novis facilis signatur cera figuris/nec manet ut fuerat nec formas servat easdem,/sed tamen ipsa eadem est, animam sic semper eandem/esse, sed in varias doceo migrare figuras.* Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

<sup>117</sup> Ov. *Met.* 15. 420-5: (...) *sic tempora verti/cernimus atque illas assumere robora gentes,/concidere has; sic magna fuit censuque virisque/perque decem potuit tantum dare sanguinis annos,/nunc humilis veteres tantummodo Troia ruinas/et pro divitiis tumulos ostendit avorum.* Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.



Ovidio repite un punto de vista muy antiguo sobre el mundo; no se puede estar completamente seguro de si es a causa de sus experiencias o no, pero esto parece posible por el tono general del poema. El significado del pasaje se refiere a que Roma, a pesar de toda su grandeza imperial en aquel tiempo, será un fracaso y caerá; por eso la referencia a Troya, el origen legendario del pueblo romano.

El epílogo es claro: la transformación es la regla de la vida, y la única excepción que perdura a través de los tiempos es el trabajo del arte. No hay estabilidad o verdad en la vida o en la política; lo eterno sólo se encuentra en la gran literatura, como en el poema de Ovidio.<sup>118</sup>

En cuanto al análisis del género y tema de Shakespeare debo aclarar que es muy breve en comparación al de Ovidio porque el poema isabelino a diferencia del ovidiano es poco extenso y por lo tanto el análisis técnico es corto ya que el poema de Shakespeare es de un sólo género y tema, el erótico, mientras que el de Ovidio es muy amplio y variado.

El poema de Shakespeare pertenece a un género que los críticos modernos tienden a llamar verso de narración erótica o *epyllion* (épica corta o menor). Los críticos modernos utilizan la palabra *epyllion* deliberadamente y por conveniencia, para denominar el género del poema *Venus and Adonis* de Shakespeare. En el siglo XIX, la palabra llegó a ser utilizada para describir la breve narración erótica. Pero los isabelinos no la usaban, ni el mundo antiguo, para referirse a esta clase de poesía. Este tipo de narración se desarrolló en poemas como el *Scyllas's Metamorphoses* (1589), de Thomas Lodge, o el *Hero and Leander*, de Christopher Marlowe, que iniciaron una moda en la poesía erótica sobre temas clásicos.

Es importante aclarar que el anterior análisis del poema de Shakespeare es breve porque en los siguientes apartados, donde se desarrolla la influencia de Ovidio en Shakespeare, se retomarán varios de estos elementos con mayor amplitud, por lo cual no pueden ser revelados ciertos puntos como el amor, la naturaleza o el cambio.

### 3.4 PERSONAJES

El presente apartado gira alrededor de los principales personajes en el poema de *Venus and Adonis*: los dos amantes y el jabalí. Es necesario conocer, en primer lugar, los personajes de Shakespeare,

---

<sup>118</sup> Cf. Galinsky, K. En <http://www.texas.edu/depts/classics/faculty/Galinsky/ovid.html> (consultado el 6-22-2013).

para poder identificar cualidades específicas aportadas por algunos personajes de las *Metamorfosis* de Ovidio.

El poema *Venus and Adonis* de Shakespeare sólo tomó como título los nombres de Venus y Adonis del poema de Ovidio. Las características de estos dos personajes en ambos poemas son diferentes.

La figura de Venus tiene características de las diosas Rea y Diana. Como Rea, su papel se asocia al de la diosa frigia Cibele, la diosa Madre Tierra; personifica la fertilidad; diosa de la naturaleza y los animales. Es una deidad de vida, muerte y resurrección. Su carro es tirado por dos leones que encarnan la naturaleza salvaje.

Hay que resaltar que Venus toma el papel de protagonista masculino<sup>119</sup> sólo para mostrar la idea sobre el objetivo de la Naturaleza, es decir para seducir a Adonis y convencerlo de la procreación. Ya desde el comienzo del poema Shakespeare le da a Venus el papel de pretendiente “como un intrépido pretendiente se lanza a cortejarlo” (Shakes. V&A. v. 6). La mujer aprecia el amor y cree que la base del fluir del amor se encuentra en el incremento de la dinámica de la naturaleza, por tal Venus asume un papel masculino. Mientras que desde el principio del poema Adonis es un joven afeminado “de mejillas rosadas” (Shakes. V&A. v.3) e inmaduro igual que la “aurora llorosa” (Shakes. V&A. v.2). Otro ejemplo del papel masculino de Venus, es que ella debe hablarle a Adonis sobre el amor, para convencerlo, esto sucede desde el verso 7 hasta el 185.

Venus reconoce la femineidad de Adonis al decir que es “tres veces más bello que yo misma” (Shakes. V&A. v.7), que es “la flor principal del campo” (Shakes. V&A. v.8), o que es “más hermoso que un hombre” (Shakes. V&A. v.9), pues para la Naturaleza lo femenino es de mayor prioridad que lo masculino<sup>120</sup> lo que hace algo masculina a Venus.

---

<sup>119</sup> Pues una mujer debía ser sumisa y subordinada, también debía ser silenciosa. Cfr. Beltrán Lidó, M. Carmen. *La mujer en el renacimiento español. ss. XVI-XVII*. Universitat Jaume, 2012.; Simonnet, Dominique. *La más bella historia del amor*. Fondo de cultura económico. Buenos Aires, 2005, pp.67-82. Según Díaz José Roso, en la literatura del renacimiento “el amor surge por flechazo y entra por los ojos (amor per visum), el enamorado se entrega por completo a él y vive por y para el amor; pretende la correspondencia amorosa, a la que busca siguiendo la fuerza de su sentimiento conforme al tópico amor vincit omnia. No duda en tomar la iniciativa, crea situaciones que se resuelven mediante el duelo y corteja a la dama que, siempre idealizada, es culmen de belleza;... existe la presencia del erotismo y la sexualidad, hecho que se consigue por medio del galanteo.” Estas características coinciden con el comportamiento de Venus. Cfr. Díaz, Jose Roso. “La noche de San Juan”. Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica. 2010, vol. 28, p.270.; El modelo de la lírica renacentista inglesa fue la poesía petrarquista, que trajo consigo una profunda renovación en los temas y en las formas métricas. Cf. Johnson, Kristin. *Love, Lust and Literature. In the late sixteenth century*. Milligan College, Georgia, 2009, p.40.

<sup>120</sup> Peters, Roger, “Venus and Adonis”, The Quaternary Institute, Tranaky, 2000. En <http://www.quaternaryinstitute.com/playcommentvenusadonis.html> (consultado el 3-13-2017).

Venus es el símbolo del orden de la naturaleza y representa la figura femenina; como Diana toma las características de cazadora, mas no las de castidad; sin embargo, Diana, bajo el nombre de Cintia, de cierta forma está relacionada con Venus porque la ayuda a consumir su amor, pues al enamorarse también de Adonis ilumina menos la noche<sup>121</sup>, Venus cree que es el momento idóneo para seducir a Adonis.

Pero si caes, oh, entonces imagínate esto:/la tierra se enamora de ti y te tropiezas,/y todo es por robarte un beso./Los botines ricos transforman a los hombres honrados en ladrones;/a la casta Diana ensombrecen y entristecen,/no sea que robe un beso y muera al romper su voto de castidad./Ahora noto el motivo de esta noche oscura:/por vergüenza Cintia oscurece su brillo argénteo,/hasta que la falsificadora naturaleza es condenada por traición,/por robar los moldes del cielo, que eran divinos;/en los que te tendió una trampa, a pesar de los altos cielos,/para avergonzar al sol de día y a ella de noche./Entonces si ella hubiera sobornado a las deidades /para frustrar la tarea astuta de la naturaleza/para mezclar la belleza con las dolencias/y la perfección pura con impuras desfiguraciones,/quedando sujeta bajo la tiranía/de tristes infortunios y mucha desgracia:/con fiebres ardientes, escalofríos y desmayos,/pestilencia venenosa y locura incontrolable,/una enfermedad que cala los huesos /cuyos síntomas trastornan a las criaturas al calentar su sangre;/indigestión, abscesos, dolor y maldita desesperación,/que llevan a la naturaleza a su muerte por hacerte tan bello./Y no el menor de todos estos males/solamente con una mirada breve somete a la belleza;/tanto expresiones, sensaciones, matices, como cualidades,/con lo cual el observador indiferente realmente se maravilló,/son de pronto desaprovechadas, descongeladas, destruidas,/como la nieve en la montaña se derrite por el sol de mediodía./Por eso desafiando a la castidad estéril,/vestales sin amor y monjas egoístas,/que crea una escasez /y una penuria de hijos e hijas,/se prodigo; la lámpara que por la noche arde,/consume su aceite para prestar al mundo su luz.(Shakes. V&A. vv. 721-756)

En Ovidio, Venus es femenina, débil y sumisa. Por el contrario, la Venus de Shakespeare no entra dentro del prototipo femenino predominante durante el Renacimiento, momento influido por la poesía de Petrarca. La belleza de Venus es descrita como altamente sensual; el autor no habla del cabello, los dientes, los labios y el rostro de Venus, sino que prefiere mencionar sus “carnes

---

<sup>121</sup> Como ya había explicado en los anteriores párrafos, Adonis es más hermoso que Venus, por lo tanto es más hermoso que Cintia, lo que hace que su luz se opaque, y solo Adonis pueda brillar.

suaves” y sus “manos húmedas y suaves” (Shakes. V&A. vv.142-143). Además, Shakespeare presenta a Venus activa en el juego del amor, característica que suele asignarse al hombre; la personalidad femenina persuade a Adonis y desesperadamente trata de obtener su respuesta ante el amor, atrapándolo en su propio deseo y sentimientos amorosos.

En las *Metamorfosis*, Adonis es un joven varonil y habilidoso en el amor, que corteja a una doncella que aparenta no saber nada sobre el amor. Adonis es un joven fuerte, atlético, con decisión, hábil e inteligente. En Shakespeare, la espléndida belleza de Adonis, junto con su personalidad, confunde al lector. Pues no es la convencional imagen de un joven fuerte y agresivo, sino un amante suave y delicado, que tiene las características de una mujer que sufre por el acoso amoroso. La belleza de Adonis alcanza la perfección y supera las barreras naturales del género masculino: un ejemplo es cuando Venus dice que él es “más blanco de lo que son las palomas, más rojo que las rosas;” (Shakes. V&A. vv.10). Los colores rojo y blanco son los que le dan el afeminamiento, “Entre la vergüenza rojo y la furia pálido cenizo, estando rojo, ella lo ama más; y siendo blanco, su pasión se incrementa con más vivo deleite. (Shakes. V&A. vv. 76-78). Adonis es un símbolo de belleza y juventud, ambas efímeras, (Shakes. V&A. v.8). Adonis, el hombre inmaduro, no tiene miedo de la aterradora caza, sólo del amor.

Adonis tiene semejanza física con Cupido, ya que su belleza es antinatural. Esto se debe a la influencia de Ovidio, que compara a Cupido con los Amores: “incluso la Envidia habría alabado su belleza: pues, como se pintan en un cuadro los cuerpos de los desnudos Amores, así era, pero, para que su modo de vestir no haga distingos, añádele a éste o quítale a aquél las ligeras aljabas.”<sup>122</sup> Con el paso del tiempo la semejanza entre Adonis y Cupido se hace más explícita, hasta llegar a las traducciones y comentarios de la Edad Media y del Renacimiento: como el *Ovide moralisé* (una adaptación medieval francesa de las *Metamorfosis* de Ovidio, anónimo o quizá de Phillipe de Vitry), donde Adonis es “*le dieu d’amour ressemblant*”.<sup>123</sup>

Adonis también es un personaje semejante a Atis, el amante de Cibele, quien enloqueció a causa de ésta y se castró. Hay que recordar que Adonis era un dios sirio de la vegetación, como el dios Atis de Frigia, cuya muerte y resurrección eran veneradas en la religión de Asia occidental

---

<sup>122</sup> Ov. *Met.* 10. 515: *laudaret faciem Livor quoque; qualia namque/ corpora nudorum tabula pinguntur Amorum,/ talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus,/ aut huic adde leves, aut illis deme pharetras.* Traducción de Consuelo Álvarez y de Rosa Ma. Iglesias.

<sup>123</sup> Cf. Newman, Karen, “Myrrha’s Revenge: Ovid and Shakespeare’s Reluctant Adonis.”, *Essaying Shakespeare*, University of Minnesota Press, Minnesota, N.9, 2009, p.255.

antigua. Atis, al igual que Adonis, fue muerto por un jabalí, que mandó Cibeles para destruir las cosechas lidias. Hay otras versiones en donde muere al momento de su emasculación y renace en un pino.<sup>124</sup>

Shakespeare asimila a Adonis también con Narciso, que aparece en el libro III de las *Metamorfosis* (Shakes. V&A. vv.340-511); al final del poema, se presenta el narcisismo como una última característica de Adonis: “cuando él contemplaba su sombra en el arroyo” (Shakes. V&A. vv.1099).<sup>125</sup>

Otra de las características de los personajes Venus y Adonis es que Venus mira a Adonis como muchacha y es agresiva en el amor; un ejemplo es cuando Adonis es descrito como pájaro tímido enredado en un nido, como cautivo en la telaraña del tiempo, y es presa del águila, o sea, de Venus (Shakes. V&A. vv.54-60).<sup>126</sup> Hay que señalar que los términos léxicos de aves de presa, como *vulture*, *wild bird* o *falcon*, siempre se relacionan con Venus. Entonces, Adonis resulta ser el cazado, con lo cual se hace una alusión al mito de Acteón, contado en las *Metamorfosis* de Ovidio.<sup>127</sup> En la poesía tradicional amorosa todas las miradas furtivas y lujuriosas se dirigen a la mujer. Por el contrario, Shakespeare muestra a Adonis como objeto deseado y a Venus como la que se esconde y mira al joven, como si fuera su presa.

En cuanto al jabalí, hay que hacer notar que, en la cultura romana, al igual que en la celta, este animal es un símbolo de fuerza, valor, coraje y fecundidad; una fiera noble con valor que sólo podía ser vencido por héroes.<sup>128</sup> El jabalí es también símbolo de la independencia irreductible, de la intrepidez brutal<sup>129</sup> y de la virilidad. Sin duda, en la Antigüedad se asociaba con la iniciación del héroe, e indicaba el poder temporal y militar de los guerreros para reconocer su superioridad.<sup>130</sup>

---

<sup>124</sup> Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Basil Blackwell. Paris, 1986, s. v. Atis.

<sup>125</sup> Shakes. V&A. v. 1099: *When he beheld his shadow in the brook*.

<sup>126</sup> Shakes. V&A. vv. 54-60: Justo como un águila flaca, con agudo apetito por el ayuno,/Con su pico termina sobre las plumas, carne y hueso,/Agitando sus alas, devorando todo apresuradamente,/O se atraganta hasta estar lleno o acaba con su presa:/Aun así ella besó su frente, su mejilla, su mentón,/Y donde acaba, comienza de nuevo.

<sup>127</sup> En este fragmento, Diana, la cazadora, que llega a ser cazada cuando Acteón se esconde detrás de un arbusto y secretamente la mira mientras se baña. Cf. Ov. *Met.* III, 138-252.

<sup>128</sup> Esto puede verse en el relato de la caza del jabalí de Calidón; según Ateneo, era blanco y de origen divino; cae bajo los golpes de Atalanta y de Meleagro; otra versión es la de Ov. *Met.*, X, 560-706, o la de Eliano, *Varia Historia* xiii. 1; Call. H. Ártemis, 216. Asimismo se menciona en Apollod. *Hist.* iii.9.2. También existe el jabalí de Erimanto que fue presa viviente de Herácles. Cf. Robert Graves, *Los Mitos griegos, 1. Religión y mitología*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, pp.353-357.

<sup>129</sup> Cahrbonneau-Lassay, L., *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la antigüedad y en la Edad Media*, Traducción de Francesc Gutiérrez. Volumen I. Sophia Perennis, 2ª edición 1997, Barcelona, p.173.

<sup>130</sup> Cf. Wood, Juliette, *El libro celta de la vida y la muerte, La gran guía de la sabiduría celta*. Integral, Barcelona, 2002, pp.353-361.; A. T. Hatto “Venus and Adonis and the boar”, *Modern Language Notes* 414 (1946), pp.253-265.

En Ovidio, el jabalí es quien mata a Adonis. El relato de Venus y Adonis de Ovidio comienza cuando Orfeo se lamenta por la pérdida de Eurídice, y narra que Venus es herida por una flecha de Cupido. Por esto, se enamora desesperadamente del joven Adonis y olvida sus ocupaciones. Transformada por el amor, se viste como Diana y caza animales junto con Adonis. Preocupada por su amado, le advierte del terrible león y del jabalí y, cuando el joven le pregunta por qué, ella comienza una historia sobre Atalanta e Hipólito. Sin embargo, Adonis no le presta atención, va a cazar y muere por el jabalí. Venus no se resigna a perderlo y metamorfosea su sangre en una hermosa flor (anemona), la cual siempre le recordará su amor frustrado.

Parece ser que el jabalí es enviado por Ares que está celoso del amor de Adonis y Venus, esto no lo menciona Ovidio, pero es probable que algunas de las fuentes de Ovidio para el mito de Venus y Adonis hayan sido Virg., *Buc.*, X, 18; H. *Orph.* Iv, 10; Ptol. *Heph.*, i, 306. Por lo cual, tanto en Ovidio como en Shakespeare se puede pensar que el jabalí es un usurpador en el amor: se crea la apariencia de un triángulo amoroso en el que el jabalí representa a Ares, el dios de la guerra.

En Shakespeare, el jabalí tiene intenciones sexuales hacia Adonis, según se nota en el siguiente fragmento: “el jabalí pensó besarlo y así lo había matado” (Shakes. V&A. 1110) y “Sino que por un beso pensó persuadirlo para que se quedara; y al poner su hocico en su flanco, el amoroso puerco, ignorando, enfundó su colmillo en su suave ingle” (Shakes. V&A. 1114-1116). Adonis busca huir del amor sexual de Venus, pero lo encuentra en el jabalí, un personaje complicado dentro del mito.

Shakespeare no siguió fielmente la versión de Ovidio, sino que entremezcló en su poema otros pasajes de las *Metamorfosis*. Conservó los nombres de los personajes principales y el ambiente del libro X, pero, para crear la personalidad de Venus y de Adonis, utilizó la historia del libro IV, que cuenta el amor de Salmacis por el hermoso Hermafrodito. La Venus de Shakespeare muestra la misma desenfadada pasión que Salmacis; por el contrario, Adonis es un hábil cazador, reacio al amor, que se asemeja a Narciso, otra figura mitológica que está en el libro III de las *Metamorfosis*.<sup>131</sup>

El poema trata la ambigüedad sexual en relación con el papel que desempeñan Venus y Adonis durante el juego del amor, a raíz del cuento de Ifis, desarrollado en las *Metamorfosis* de

---

<sup>131</sup> Cf. Newman, Karen, *op. cit.*, p.253; Soubriet Velasco, Beatriz, “Ovid and Shakespeare’s Venus and Adonis. A study of sexual-role reversal.”, *SEDERI*, Spanish and Portuguese Society for Renaissance Studies, Tomelloso, N.7, 1996, p.298.

Ovidio.<sup>132</sup> En el poema, las personalidades convencionales están invertidas y, por lo tanto, las barreras desaparecen. No hay que olvidar que el mito de Venus y Adonis de Ovidio se encuentra dentro de la serie órfica que cuenta historias de pasión destructiva; la influencia de este pasaje órfico en Shakespeare hace que el relato de *Venus and Adonis* sea ambiguo.

### 3.5 TEMAS SECUNDARIOS EN OVIDIO Y SHAKESPEARE

Para comprender los temas secundarios de *Venus and Adonis* de Shakespeare, hay que recurrir también a las *Metamorfosis* de Ovidio, sobre todo al final del libro IX y al libro X. Según Karen Newman la venganza de Mirra<sup>133</sup> es un tema secundario tanto en Ovidio como en Shakespeare. En el poema de Ovidio, esa venganza consiste en que Venus sufra por amor. Se hace alusión a esto en *Met. X*, 519-528:

Secretamente la edad volátil se desliza y engaña,/ y nada es más veloz que los años: aquél, hijo de su hermana/ y de su abuelo, quien, hace poco escondido en el árbol,/ hace poco había sido engendrado;/ ahora el más bello niño ya joven, ya varón, ya más hermoso que él mismo,/ y ya agrada a Venus y venga los fuegos de su madre./ Pues, mientras el niño armado de aljaba da besos a su madre,/ sin saberlo, a la que está de pie le rozó el pecho con su caña;/ la diosa, herida, rechaza al hijo con su mano:/ la herida era más profunda que su aspecto y, al principio, a ella misma la había engañado.<sup>134</sup>

El párrafo anterior es el comienzo de la historia de Venus y Adonis de las *Metamorfosis*. Primero, Ovidio cuenta la genealogía de Adonis y resalta el incesto cometido por Mirra y Cíniras, pues dice que Adonis ha nacido de su hermana y de su abuelo; luego, el poeta menciona que Adonis, apenas recién nacido, tiene una belleza descomunal, lo cual hace que Venus se enamore del niño; justo en esta parte Ovidio hace alusión a la venganza de Mirra, pues menciona que el niño “ya agrada a Venus y venga los fuegos de la madre” (*Met. X*, 524).

La venganza se entiende porque fue Venus quien hizo que Mirra se enamorara de su padre, a pesar de que Ovidio no lo menciona; tal parece que el poeta se basó en versiones como la de

---

<sup>132</sup> Este relato cuenta sobre una princesa cretense educada como hombre, pues su madre para salvarla de la muerte, fingió que había dado a luz a un varón; el bebé recibió el nombre de Ifis, y al crecer, fue comprometida con Yante, una doncella de su misma edad; las dos se enamoraron pero, cuando Ifis supo que eran del mismo sexo, se decepcionó y pidió ayuda a la diosa Isis, quien la convirtió en un muchacho. Cf. *Ov. Met. IX*, 705-797.

<sup>133</sup> Acerca del estudio completo sobre la venganza de Mirra Cfr. Newman, Karen, *op. cit.*, pp.297-301.

<sup>134</sup> *Vid. Anexo.*

Apolodoro o la de Higino, donde Afrodita castiga a Mirra por ser muy hermosa, y por esto Mirra es vengada por su hijo Adonis, ya desde que es un niño.

Venus se enamora del niño Adonis antes de que sea un joven, lo que también se puede comprobar en los textos de Apolodoro. A continuación el niño Cupido se acerca a dar besos a su madre. En versiones anteriores a la de Ovidio, sólo hay referencia a este amor de madre en el fragmento del himno órfico a Adonis, de Hesiodo, y en el epitafio a Adonis 55. 8, escrito por Bion de Esmirna 55. 8 .

También es importante señalar que el fragmento de Ovidio es muy parecido a dos pasajes de Virgilio, donde Amor, bajo la figura de Ascanio, da besos a Dido, como si fuera una madre.<sup>135</sup> Asimismo, otros relatos que influyeron a Ovidio cuentan que Venus cuidó a Adonis como a un hijo, esto también se encuentra en Apolodoro III, 14. 4 , Higino (58) y Fulgencio mitología iii.8, donde Perséfone cuida una parte del año a Adonis, mientras que Afrodita lo cuida durante la otra parte del año, cuando Adonis debe decidir quién lo cuidará en otro momento del año, elige a Afrodita.

La venganza de Mirra también es un tema secundario en Shakespeare que está compuesto por los ciclos de amores antinaturales, que tratan sobre el amor hacia algún pariente (la historia de Cauno y Biblis, Mirra y Ciniras, Ifis y Iante, Pigmalión y la estatua); la procreación (incesto y maternidad); el fracaso de la venganza (Adonis se convierte en flor, la flor es el hijo de Adonis y la representación del amor de Venus y Adonis); el logro de la venganza (Adonis rechaza el amor, Adonis muere, sufrimiento de Venus por amor, amor desgraciado).

---

<sup>135</sup> Virg. *Aen.* I, 657-676: *At Cytherea nouas artes, noua pectore uersat/consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido/pro dulci Ascanio ueniat, donisque furem/incendat reginam, atque ossibus implicet ignem;/quippe domum timet ambiguum Tyriosque bilinguis;/urit atrox Iuno, et sub noctem cura recursat.*: Pero Citera da vueltas en su pecho a nuevas artes, nuevos/planes: que, cambiado en cuanto a su aspecto y rostro, Cupido/venga en lugar del dulce Ascanio y encienda con regalos a la reina,/enloqueciéndola de amor y le meta el fuego en los huesos;/ciertamente teme la casa ambigua y a los tirios hipócritas;/la atroz Juno la abrasa y al anochecer la preocupación vuelve. Virg. *Aen.* Liber I, 677-688: *Regius accitu cari genitoris ad urbem/Sidoniam puer ire parat, mea maxima cura,/dona ferens, pelago et flammis restantia Troiae:/hunc ego sopitum somno super alta Cythera/aut super Idalium sacrata sede recondam,/ne qua scire dolos mediusue occurrere possit./Tu faciem illius noctem non amplius unam/falle dolo, et notos pueri puer indue uoltus,/ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido/regalis inter mensas laticemque Lyaeum,/cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,/occultum inspires ignem fallasque ueneno.*: Por el llamamiento de su querido padre, el niño real,/mi máxima preocupación, se prepara a ir a la ciudad sidonia,/llevando los regalos que quedan del mar y de las llamas de Troya:/yo misma lo esconderé, adormecido en un sueño, en una sede sagrada sobre la alta Citera/o sobre el Idalio,para que de ninguna manera pueda saber los engaños o presentarse en medio./Tú finge con engaño su aspecto no más de una noche/y, como niño que eres, adopta el rostro conocido del niño,/para que, cuando Dido te acoja en su regazo contentísima/entre las mesas reales y el licor de Baco,/cuando te dé abrazos y estampe dulce besos,/le inspire un fuego oculto y la engañes con tu veneno." Traducción de Miguel Querol.



La venganza de Mirra en *Venus and Adonis* consiste en hacer sufrir a Venus por amor, lo que es una influencia de Ovidio. El mensaje del poema de Shakespeare muestra que el amor no correspondido de Venus es similar al de Mirra; asimismo el sufrimiento de Venus por la muerte de Adonis es análogo al sufrimiento de Mirra por la muerte de Cíniras. Hay que destacar que Shakespeare escribió el poema con el fin de divertir a la corte colocando la venganza de Mirra como un mensaje implícito, astuto e irónico a través de todo el poema. La idea de la venganza de Mirra en el poema de Shakespeare se debe a las líneas del poema de las *Metamorfosis* X, 519-528, anteriormente mencionadas.<sup>136</sup>

Shakespeare trata otro tema secundario como el del incesto y el del amor antinatural que —provocado por la libido de la mujer— causa situaciones que sólo se pueden resolver a través de la muerte y la metamorfosis. El relato comienza con la historia de Biblis y llega a la culminación con la de Mirra. El tema del incesto y del amor frustrado se desarrolla en la historia de Cauno y su hermana Biblis y resalta la advertencia “de que las niñas no deben amar lo que está prohibido” (*ut ament concessa puellae, Met. IX. 454*).<sup>137</sup> Biblis ama a su hermano, pero su amor es antinatural. Ella le escribe para confesarle su amor; Cauno rechaza su propuesta y huye. Ella enloquece y sus lágrimas de dolor la metamorfosean en una fuente que lleva su nombre. La historia de Biblis, en la que el amor antinatural no se consuma, ocupa el lugar central en el libro IX de Ovidio y es paralelo al mito de Mirra en el libro X, donde el amor incestuoso sí se logra.

Podemos ver que Shakespeare fue influido por el libro X que comienza con la historia de Orfeo y Eurídice, donde Orfeo muestra la siguiente idea “los jóvenes amados por los dioses y las doncellas presas de ilícitos fuegos, merecieron un castigo por su pasión.” (*dilectos superis inconcessique puellas/ ignibus attonitas meruisse libidine poenam, Met. X. 154-155*).<sup>138</sup> Sin embargo, el tema central del libro es la historia de la pasión ilícita de Mirra por su padre, quien es engañado para yacer con su hija. Cuando éste descubre el engaño, Mirra huye asustada, y le pide a una diosa que la convierta en un árbol<sup>139</sup> del que nace Adonis. El cuento termina con una breve

---

<sup>136</sup> Vid. *supra* p.61.

<sup>137</sup> Cf. Hatto, A.T., “Venus and Adonis: and the boar” *The Modern Language Review*, Cambridge, Vol. 41, nº4 (Oct. 1946), pp.353-361.

<sup>138</sup> Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

<sup>139</sup> Esta historia describe el origen del árbol de la mirra, que es una sustancia resinosa aromática, muy apreciada en la antigüedad como incienso y como medicina.

genealogía: Adonis nació de su hermana y de su abuelo (*ille sorore/ natus avoque suo, Met. X. 520-521*).<sup>140</sup>

Otro ejemplo de unión antinatural en el poema de Shakespeare se encuentra en una alusión a la historia contada por Ovidio sobre Pigmalión, quien fue el bisabuelo del padre de Mirra. Pigmalión fue un rey de Chipre que había esculpido en marfil una estatua muy hermosa y se enamoró de ella. Esa estatua era tan real que el rey quería tocarla para comprobar si era “de carne y hueso o de marfil”;<sup>141</sup> Pigmalión trataba a la estatua “como si tuviera sensibilidad”.<sup>142</sup> Para poder unirse a su creación, el rey pidió a la diosa Venus que le diera vida y, cuando Pigmalión regresó al lecho y tocó la estatua, la sintió “tibia”; ahora “el marfil se reblandece” y “pierde la rigidez”, ahora tiene vida, es “de carne y hueso” y “laten las venas”.<sup>143</sup> El rey “oprime con su propia boca una boca que por fin está viva; la joven, al darse cuenta de que le daban besos, se cubrió el rubor y, levantando sus tímidos ojos en dirección a la luz, a la misma vez que al cielo contempló a su enamorado”.<sup>144</sup>

Shakespeare hace que Venus describa a Adonis también como a una estatua, como “una imagen sin vida”, una “piedra fría” que sólo si fuera humana cedería al amor. A diferencia de la estatua de Pigmalión, Adonis no es un hombre, aunque tenga la apariencia de uno, pues no posee el impulso de querer besar, como los seres vivos, así que aún sigue siendo una estatua.

En este fragmento se hace alusión a la descendencia antinatural de los ancestros de Adonis. Por lo que este joven hereda características de la estatua, pues su belleza es antinatural como la de

---

<sup>140</sup> Vid. Anexo.

<sup>141</sup> Ov. *Met. X. 254-255: ...saepe manus operi temptantes admovet, an sit/corpus an illud ebur*, Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

<sup>142</sup> Ov. *Met. X. 257,269: et credit tactis digitos insidere membris/ tamquam sensura*, Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

<sup>143</sup> Ov. *Met. X. 280-289: ut rediit, simulacra suae petit ille puellae incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est; admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat: temptatum mollescit ebur positoque rigore subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole cera remollescit tractataque pollice multas flectitur in facies ipsoque fit utilis usu. dum stupet et dubie gaudet fallique veretur, rursus amans rursusque manu sua vota retractat. corpus erat! saliunt temptatae pollice venae.*: Cuando regresó, buscó aquél la estatua de su amada y, recostándose en el lecho, la besó; le pareció que estaba tibia; acerca de nuevo la boca, también palpa el pecho con sus manos: el marfil palpado se reblandece y, perdiendo su rigidez, se amolda a los dedos y cede, como se ablanda la cera del Himeto bajo el sol y, ablandada por el pulgar, se adapta a muchas formas y se hace útil por su propio uso. Mientras se queda atónito y se alegra con dudas y teme engañarse, una y otra vez el enamorado vuelve a tocar con la mano el objeto de su deseo; era de carne y hueso: laten las venas al contacto del pulgar. Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

<sup>144</sup> Ov. *Met. X. 291-294: verba, quibus Veneri grates agat, oraque tandem/ore suo non falsa premit, dataque oscula virgo/sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen/attollens pariter cum caelo vidit amantem*. Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias.

ésta; pareciera que esto se debe a su nacimiento antinatural causado por la unión de su bisabuelo con una estatua, así como la unión de su madre con su abuelo. Todo esto se puede notar en las siguientes líneas (Shakes. V&A. vv. 211-216) de Shakespeare:

¡Basta, imagen sin vida, piedra fría e insensible,/ídolo bien pintado,  
imagen pálida y muerta,/ estatua despreciable excepto para al  
ojo,/¡Cosa cual un hombre, pero no lo engendró la mujer!/Tú no eres  
un hombre, aunque con apariencia de hombre,/pues los hombres  
desean besar aun por su propio instinto.

Otra alusión acerca de la procreación antinatural se encuentra en el momento en que Venus narra las circunstancias extrañas de la concepción y del nacimiento de Adonis. Ella le recalca que “las plantas llenas de savia son hechas para dar a luz” (Shakes. V&A. v 165) como “Las antorchas están hechas para alumbrar” (Shakes. V&A. v 163), esto nos recuerda el mito etiológico de Ovidio que explica el nacimiento de Adonis a través del tronco de un árbol de mirra que secreta resina, “el árbol da gemidos y con las lágrimas que caen se moja” (*dat gemitus arbor lacrimisque cadentibus umet*, *Met. X*, 509).<sup>145</sup> La *stanza* termina con una orden de Venus hacia Adonis acerca de la procreación “Tú fuiste engendrado, conseguirlo es tu deber.” (Shakes. V&A. v 168).

La mezcla de la maternidad de Venus y el hijo Adonis es otro tema secundario importante tanto en el poema de Ovidio como en el de Shakespeare. Primero lo veremos en el poema de Ovidio. En las *Metamorfosis X*, 544-552, se puede ver la necesidad de Venus por cuidar a Adonis y el miedo que siente hacia los animales salvajes.

“se valiente con los que tienden a huir./ Abstente, joven, de ser  
temerario a causa de mi peligro/ y no irrites a las fieras, a las que la  
naturaleza les ha dado armas,/ para que tu gloria no me cueste  
mucho. Ni tu edad,/ ni tu cara, ni las cosas que conmovieron a  
Venus, conmueven a los leones/ ni a los jabalíes cerdosos/ y ni los  
ánimos de las fieras./ Los bravos jabalíes tienen un rayo en sus  
dientes curvados./ Impulso y enorme ira tienen los leones rojizos/ y  
son una odiosa raza para mí.”

---

<sup>145</sup> *Vid. Anexo.*

A continuación, en el *Venus and Adonis* de Shakespeare, podemos ver también el carácter maternal que muestra Venus cuando cuida a Adonis. Después de que la diosa lo seduce,<sup>146</sup> lo baja de su caballo y lo pone bajo su brazo; esta escena simula a una madre que lleva y carga a su pequeño hijo, que se resiste al amor maternal y también a la seducción. Shakespeare describe a Adonis como un *tender boy*; por lo tanto, nos lo muestra como un niño: “Sobre un brazo la rienda fuerte del corcel, Bajo el otro estaba el tierno muchacho, quien se sonrojó e hizo pucheros en un tonto desdén,” (Shakes. V&A. vv. 31-33). Otro fragmento donde Adonis es descrito como un niño es el siguiente:

Ardiente, débil y cansado por su cerrado abrazo,/al igual que un pájaro salvaje siendo domado con disciplina,/o un corzo de pie veloz que se cansa por cazar,/o como niño irritable que se tranquiliza con mecerlo:/ahora él obedece, y ahora no se resistió más,/mientras ella toma todo lo que puede, y no todo lo que desea. (Shakes. V&A. vv. 559-564).

Adonis parece adoptar una actitud de niño con la diosa; otro ejemplo es cuando ella se desmaya porque Adonis no la quiere, pero él, al verla tendida en el pasto, se preocupa como un niño por su madre. Cabe mencionar que Adonis adopta una personalidad contradictoria, como explicaré más adelante, en el apartado del tema principal del poema de Shakespeare. Abajo cito otro ejemplo de la personalidad de Adonis niño:

Y ante su mirada ella cayó sin más ni más,/pues las miradas matan al amor, y el amor por miradas revivió:/una sonrisa cura la herida de un mal entrecejo./Pero bendice a la bancarrota, que por perder prospera!/El tonto muchacho, creyendo que ella está muerta,/golpea sus pálidas mejillas, golpeando hasta enrojecerlas./Y asombrado frena su anterior intento,/pues pensó regañarla severamente,/lo que el amor astuto ingeniosamente impidió;/¡Buena suerte al caer, el ingenio que puede defenderla tan bien!/Pues ella yace en el pasto como si fuera asesinada,/hasta que su aliento respiró vida en ella otra vez./Él le retuerce la nariz, le acaricia sus mejillas,/le dobla sus dedos, toma sus muñecas fuertes,/roza sus labios; él busca mil

---

<sup>146</sup> Es importante mencionar que Venus posee características de orador, al igual que el Orfeo de Ovidio. La persuasión convencional y los argumentos lingüísticos, que utilizan los oradores, son muy importantes para la conquista en el amor. Esto lo podemos ver en la poesía amorosa tradicional del Renacimiento, donde el hombre toma el papel más activo y persuade a la mujer por medio de la palabra. Sin embargo, como ya hemos mencionado antes, Shakespeare intercambia los papeles tradicionales en la poesía de amor, dándole el papel activo a Venus.

camino/para reparar la herida que su crueldad causó./la besa, y ella alegremente/nunca se levantaría, si él siguiera besándola. (Shakes. V&A. vv.463-480)

Otro ejemplo de maternidad es cuando Adonis le da un beso de buenas noches a Venus, ella se aprovecha de la situación, y se lanza sobre él.

“Ahora dime buenas noches, y también te diré;/y si lo dijeras así, obtendrías un beso.”/“Buenas noches”, dice ella, y antes de decir adiós,/el dulce pago de la separación es ofrecido:/los brazos de ella ciñen su cuello con un dulce abrazo,/y parecen mezclarse los cuerpos, unidos ambos rostros; (Shakes. V&A. 523-540)

Más tarde, ella es descrita como una gema con leche: “Ella se separa rápido de su apretado abrazo, como una gema lechera, cuyas hinchadas ubres duelen, se apresura a alimentar a su cervatillo, escondido.” (Shakes. V&A. vv.874-876), buscando alimento para su cervatillo y como un “parque” que atrae a Adonis para que se alimente donde quiera:

Dentro de este circuito de esta cerca de marfil,/yo seré el parque, y tu serás mi venado:/aliméntate donde quieras, en la montaña o en el valle;/pasa en mis labios, y si estas colinas se secan,/descárrate más abajo, donde las fuentes del placer permanecen./En este límite se pasta bastante,/dulce valle de pasto y delicia plena/montecillos redondeados crecientes, bosquecillos oscuros y bastos,/para protegerte de la tempestad y de la lluvia:/entonces se mi venado, ya que soy como un parque./Un perro no te cazaré, por medio de mil ladridos. (Shakes. V&A. vv.229-240)

A continuación mencionaré los logros de la venganza de Mirra en Shakespeare. El logro de la venganza se muestra cuando Adonis rechaza a Venus y al amor sexual en general, por esto la diosa lo regaña y le señala que su madre Mirra era distinta pues no huía del amor. La actitud de Adonis causa frustración a Venus.

¿Eres tú insensible, de pedernal, fuerte como el acero?/Peor que una piedra, porque a esa la ablanda la lluvia./¿Eres tú un hijo de mujer y no puedes sentir/lo que es amar, cómo quieres atormentar al amor?/

Si tu madre hubiese tenido una mente mala,/ella no te habría engendrado, sino que hubiera muerto estéril. (Shakes. V&A. vv.201-204)

En las últimas *stanzas*, resalta también la venganza de Mirra, cuando Venus corta el tallo de Adonis convertido en flor; hay que recordar que, en el momento en que Adonis muere, se metamorfosea en una flor (anémoma), ésta es su hija porque se parece a él (Shakes. V&A. vv.1168-9), así Adonis cumple su deseo de crecer en sí mismo (Shakes. V&A. vv.1180) y logra que la flor herede sus cualidades físicas. Finalmente, la flor representa el amor de Adonis y Venus, quien siempre la llevará en el pecho, o sea en su corazón, y nunca podrá olvidar el amor con Adonis.

Tras esto el muchacho que a su lado yace muerto/Se disipó como vapor ante su vista,/y de su sangre que en el suelo permanece derramada,/una flor púrpura floreció, salpicada de blanco,/pareciéndose a sus pálidas mejillas y a su sangre/la cual en gotas redondas estuvo sobre su blancura./Ella inclina su cabeza para oler a la nueva flor,/comparándolo con el aliento de Adonis,/y dice que en su pecho vivirá,/desde que le fue arrebatado por la muerte./Ella quiebra el tallo de la flor, y en el corte aparecen/gotas de verde savia, a las cuales ella compara con lágrimas. (Shakes. V&A. 1165-1176)

Otro ejemplo del logro de la Venganza de Mirra se da en el siguiente fragmento, donde una vez más se hace referencia a la descendencia de Adonis, cuando Venus dice “Dulce descendencia de un señor con el más dulce aroma” (Shakes. V&A. vv.1178). La palabra aroma hace referencia a la madre de Adonis, representa el incienso de mirra. Se puede interpretar que Adonis cumplió con la venganza de su madre Mirra, pues no hubo reproducción, sino un crecimiento dentro de él mismo. Posteriormente la flor, representante de Adonis, se marchita en el corazón de Venus.

“Pobre flor”, ella dice, “ésta fue la costumbre de tu padre, —/dulce descendencia de un señor con el más dulce aroma—/pues cada pequeño dolor humedece los ojos de ella;/crecer dentro de sí mismo fue su deseo,/y también el tuyo; pero ahora, es como un dios/al marchitarse en mi seno como en su sangre. (Shakes. V&A. vv.1177-1182)

En *Venus and Adonis* de Shakespeare existe un fracaso de la Venganza de Mirra porque, a diferencia de ésta, Venus ha decidido no perder al hijo (la flor), a pesar de que perdió al padre (Adonis). Ella decide regresar a su vida de diosa en compañía de la flor para cuidarla día y noche.

Aquí fue el lecho de tu padre, aquí en mi seno;/tú eres el sucesor de sangre, y es tu derecho./Lento en esta hueca cuna toma tu descanso;/el latido de mi corazón te mecerá día y noche:/no habrá ningún minuto de una hora/en el que yo no besaré a la flor de mi dulce amor. (Shakes. V&A. vv.1183-1188)

Sin embargo este fracaso no se puede apreciar en la sección dedicada a Venus y Adonis por Ovidio.

### 3.6 NATURALEZA

Además de los temas secundarios antes mencionados, existe un tema principal que es la Naturaleza, conformado por algunos subtemas como: la procreación, el tiempo, la belleza y el amor, la inmortalidad y la muerte. Éstos se desarrollaron inicialmente en las *Metamorfosis* de Ovidio y fueron acogidos por Shakespeare, de ahí que la visión acerca de la vida que tiene Shakespeare sea similar a la de Ovidio, quien pone énfasis en estos temas y los desarrolla particularmente en los libros I, V, X y XV.

#### 3.6.1 PROCREACIÓN (AMOR Y BELLEZA)

La procreación es un tema muy importante para el poema, pues sólo por medio de ésta se puede lograr la eternidad, vencer al tiempo y dejar algo de uno mismo en la tierra; así el ser humano no desaparecerá. La procreación está ligada al amor y al acto sexual. A continuación daré una breve introducción sobre las dos posturas que existen acerca la procreación para después hacer un análisis del tema.

Por un lado se tiene la postura de Venus, quien cree que el acto sexual debe hacerse con amor, para que lleve a la procreación, lo cual indica algo verdadero, que a través del poema se relaciona con el color blanco (vv.148, 149, 153, 156-157, 162-167, 202-203, 327, 329, 396-397, 408-425, 574-575, 631, 648-659). Por otro lado se tiene la postura de Adonis, quien es contradictorio al dar su teoría sobre el amor, pues niega conocerlo y a la vez dice conocerlo; para Adonis la procreación no se da por medio del amor, sino por medio de la lujuria y esto indica que

la lujuria es algo mentiroso, falso, lo que equivale al color rojo (Shakes. V&A. vv. 775-786, 787-803). El siguiente fragmento (Shakes. V&A. vv.337-354) da ejemplos de cambio de temperatura, de colores, de ambientes e implícitamente de emociones:

Un horno que está cerrado arde con más calor,/o un río que permanece hinchado con más furia: /igual podría decirse del dolor oculto/soltar las palabras calma el fuego del amor;/pero cuando el abogado del corazón se calla una vez,/el cliente quiebra, como desesperado por su pleito./el ve que ella viene, y comienza a arder vivamente,/como un carbón que se apaga y revive con el viento;/y con el gorro esconde su frente enojada,/mira a la apagada tierra con trastornado ánimo,/sin poner atención de que ella está muy cerca,/pues de reojo él la mira./¡Oh, que espectáculo era mirarla tan atenta/cómo ella furtivamente llega al joven voluntarioso!;/¡Al observar la batalla entre las tonalidades,/como el blanco y el rojo uno al otro se destruyen!/Pero ahora sus mejillas están pálidas y poco a poco/destellaban fuego como un relámpago./En cuanto él se sentó, inmediatamente ella frente a él,/y como una amante lentamente ella se arrodilla;/con la hermosa mano le levanta el sombrero,/con la otra tierna mano le toca los cachetes:/la tierna mejilla recibe la huella suave de la mano,/tan oportuna como la nieve que acaba de caer, que se marca y se imprime. (Shakes. V&A. vv. 331-354)

Shakespeare coloca a la Naturaleza desde la segunda *stanza* de la entrada del discurso de Venus, “la Naturaleza, que te hizo consigo misma en conflicto, dijo que el mundo acabaría al mismo tiempo que tu vida” (Shakes. V&A. v.10-11). La Naturaleza es la que le da sentido al poema pues es el asunto central, al igual que el elemento principal en todas las obras shakespereanas, y algo muy importante en las *Metamorfosis* de Ovidio.<sup>147</sup>

Dentro del tema de la procreación cabe destacar que los colores son manejados por Shakespeare durante todo el relato: el blanco indica la delicadeza de Adonis, su piel blanca como la de una doncella y sus mejillas rojas que muestran la vergüenza hacia el amor, que es la lujuria para Adonis.<sup>148</sup>

Asimismo, el color va ligado a las flores, como es el caso de la rosa. Un ejemplo es la descripción de Venus acerca de su encuentro amoroso con Marte, donde el “fuerte cuello” del dios

---

<sup>147</sup> Bate, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Claredon Paperbacks, Londres, 1994.

<sup>148</sup> *Vid. supra* p.60.



“en batalla nunca se dobló” (Shakes. V&A. vv.99), pero sucumbió ante el poder de “la cadena de rosas rojas”, o sea ante el amor y la belleza (Shakes. V&A. vv.110, 115-120).

También existen elementos de la naturaleza que indican los distintos periodos del amor. Al comienzo del poema de Shakespeare “Justo cuando el sol de rostro púrpura había dado su último adiós a la aurora llorosa” (Shakes. V&A. vv.1-2), se puede apreciar una vez más el color claro (blanco) del amanecer, momento en el que se acerca Venus a Adonis, momento de juventud o inmadurez. Adonis se asocia con la aurora, lo cual anticipa el final del poema donde su irremediable inmadurez lo lleva a una muerte segura, ya que el jabalí lo mata y no puede seguir con su idealismo porque va en contra del sentido natural de la vida.

Venus da una introducción acerca de la naturaleza de la belleza y la verdad, quiere mostrarle a Adonis su prioridad como hombre, Venus habla primero, a partir del verso 7. Durante 28 *stanzas* lanza un discurso que poco a poco va creciendo, y sólo tiempo después (en la línea 185) Adonis da una breve respuesta. Es hasta el verso 409 cuando Adonis realmente habla para defender su postura contra el amor.

Adonis, un inmaduro joven, se sonroja como el despertar del día, ama cazar pero detesta el amor. Él se burla del rostro galante de Venus que se enamora de la juventud, de la belleza, y por lo tanto de la inmadurez del muchacho. De modo que la mujer es quien aprecia el amor y hace que los pensamientos tomen sentido a la vez que la dinámica en el amor se vaya incrementando, y sobre todo asume su prioridad como mujer ya que conoce su obligación con la naturaleza por engendrar.

Venus, la diosa del amor, es el símbolo del orden de la naturaleza y personifica lo que da sentido a la “vida”, también representa a la figura femenina, Venus sólo toma el papel del protagonista masculino para ayudar a mostrar la idea sobre el objetivo de la naturaleza. Así el poema continúa, ella sube el tono del discurso y el sentido de la relación entre naturaleza y belleza. Adonis no teme cazar al jabalí, sino al amor. Y el tono de Venus aumenta sobre todo en las tres últimas *stanzas* de su discurso (Shakes. V&A.vv.157-174). Cuando lo femenino y lo masculino se repartieron en la Naturaleza (la cual es evidentemente femenina), les dio la obligación de engendrar para perpetuar la especie y por lo tanto la belleza, así que Adonis debe madurar y no debe despreciar al amor de la mujer.

¿Tu corazón se enamora de tu rostro?/¿Tu mano derecha puede apoderarse del amor encima de tu izquierda?/Entonces cortéjate tú mismo, y recházate a ti mismo;/roba tu propia libertad y quéjate de ti./Así Narciso a si mismo se abandonó,/y murió por besar su sombra en el arroyo. (Shakes. V&A. vv.157-162).

Venus ciertamente representa el amor y Adonis la belleza. Venus es muy humana y desea ser la campeona en el amor, le insiste a Adonis que propague su belleza antes de que sea muy tarde.

En 24 *stanzas*, a partir del verso 13 hasta el 156, Venus persiste en su intento por convencer o atrapar a Adonis para que complazca sus súplicas, al hacerle saber que la prioridad del amor sexual se encuentra encima del gusto y de los beneficios de cazar (Shakes. V&A. vv.25-70). Sólo después de que Venus menciona las condiciones lógicas, o la ley natural, para la persistencia humana, Adonis comienza a hablar, por eso responde cada vez más molesto, un ejemplo es cuando exalta su castidad y condena la pasión de Venus como mera lujuria (Shakes. V&A. vv.793-798).<sup>149</sup>

El uso de la palabra *increase* (169) se refuerza en las concluyentes *stanzas* de Venus cuando dice: “Por ley de la naturaleza se te obliga a engendrar,” (Shakes. V&A. vv.171).

¿Por qué debes alimentarte de lo que crece en la tierra,/a menos que la tierra con tu crecimiento se nutra?/Por ley de la naturaleza se te obliga a engendrar,/que los tuyos vivirán cuando tú mismo estés muerto;/y así a pesar de la muerte tu sobrevivirás,/en lo que tu imagen todavía permanece con vida. (Shakes. V&A. vv.169-174)

Hay predilección de Shakespeare por el orden que da la naturaleza, pues sin ella la raza humana y la posibilidad de verdad y belleza llegarían a extinguirse. La última vez que Venus insiste para conseguir el amor, la Naturaleza y la procreación le dan un destino fatal a Adonis por su actitud ante la vida. Shakespeare demuestra las consecuencias de seguir un ideal de juventud, ya que no puede madurar si no sigue el lógico sentido de la vida. Cuando Adonis habla por segunda vez en el poema, reitera su deseo de ser libre de la procreación y del cortejo:

“¡Devuélveme mi mano!”, dice él, “¿Por qué la tocas?”/“Devuélveme mi corazón”, dijo ella, “y la tendrás./¡Oh dámelo, para que tu duro corazón no lo haga de acero,/y siendo acerado, los suaves suspiros nunca puedan tallarlo/grabarlo./Entonces los quejidos profundos del amor yo nunca tomaré en cuenta,/porque el corazón de Adonis

---

<sup>149</sup> Vid. *supra* p.84.

había/habría hecho duro al mío./“¿Qué vergüenza!” , él grita, “vete, y déjame ir:/mi deleite del día es pasado, mi caballo se va,/y es tu culpa que yo me privara de él./Por lo tanto voy a pagarte, déjame aquí solo;/pues mi voluntad, mi ánimo, mi afán,/es capturar a mi palafrén a causa de la yegua. (Shakes. V&A. vv.375-384)

Luego, cuando habla otra vez, introduce al jabalí, y Adonis revela algo de su argumento racional para rechazar el amor. Él únicamente lo ve como una “deshonra”, porque ha escuchado que el amor es parte del ciclo de la muerte:

“¿No conozco el amor!” , dice él, “ni quiero conocerlo,/a no ser que sea un jabalí, y entonces cazarlo./es mucho prestar y no quiero endeudarme:/mi amor para el amor es amar pero para deshonrarlo,/pues he escuchado, que es una vida en muerte,/que se ríe y llora, todo en un mismo aliento. (Shakes. V&A. vv.409-14)

Shakespeare plantea que el amor se encuentra cuando uno acepta la continuidad de la vida humana a través de la procreación. Pero Adonis sólo muestra rechazo, por lo tanto, refuta el argumento de Venus acerca del amor. Él por aprendizaje se ha convencido de que hay otra forma de amor, lo que involucra otra forma de vida después de la muerte y favorece su juventud. De modo que prefiere cazar al jabalí, el más brutal de los animales, lo que es proporcional a su idealismo.

Luego, Venus le da una lección a Adonis acerca de la relación entre los sentidos<sup>150</sup> y el amor:

“¿Cómo! ¿puedes hablar?” dice ella, “¿tienes una lengua?/¿Oh, ojalá no tuvieras o yo no tuviera oído!/Tu voz de sirena me ha hecho doble daño;/ya antes iba cargada, ahora pesa mucho la carga:/discordia melodiosa, tonada celestial sonando fuerte,/del oído música muy dulce, y del corazón herida muy dolorosa./No tuve ojos sino oídos, mis oídos amarían/esa belleza interior e invisible;/o si fuera sorda, tus miembros conmovrían/cada miembro en mí (cada uno de mis miembros) que era/fuera sensible:/aunque sin ojos ni oídos, para escuchar o ver,/aun me enamoraría tocándote./Supongamos que el sentido del tacto me fuera despojado,/y que no pudiera ver, escuchar, ni tocar,/y nada me fuera dejado mas que el olfato,/aun mi amor por ti se detendría mucho;/pues desde la destilería tu rostro sorprendentemente hermoso/llega un aliento perfumado, que reproduce amor para oler./¿Pero, ay, que banquete serías tu para el sentido del gusto,/siendo

---

<sup>150</sup> La necedad de Adonis por no comprender el objetivo del discurso de Venus continúa con el deseo de averiguar sus verdaderos sentimientos y sentidos; evocando los cinco sentidos básicos para percibir la belleza en el soneto.

vianda y alimento para los otros cuatro!/¿Ellos no desearían que el festín dure por siempre,/ y la sospecha ordena cerrar la puerta,/para que los celos, que el invitado amargo e importuno,/no pudieran turbar el festín por su robo? (Shakes. V&A. vv.428-50)

A causa de la incompreensión de Adonis acerca del amor y la vida, Venus aparentemente cae muerta; y Adonis automáticamente intenta reavivarla, besándole los labios “Para reparar la herida que su crueldad causó, la besa, y ella alegremente, nunca se levantaría, si él siguiera besándola.” (Shakes. V&A. vv.478-480). Su deseo de salvarla contrasta con sus rechazos; el beso le hace admitir, de cierto modo, la procreación. Cuando ella despierta hace referencia, sarcásticamente, a la relación entre vida y muerte, burlándose de la semejanza entre muerte y amor planteada por Adonis.

“¿Oh, dónde estoy?” dice ella, “¿En la tierra o en el cielo?/¿O sumergida en el océano o en el fuego?/¿Qué hora es ésta, la del amanecer o la del descansar?/¿Me deleita morir, o deseo vivir?/Pero ahora viví, y la vida fue un tormento de muerte;/pero ahora muero, y la muerte fue alegría viviente. (Shakes. V&A. 493-498)

Una vez más Adonis, para justificar sus acciones, habla a favor de la inmadurez. Lo irónico es que Venus intenta darle un antídoto contra este idealismo:

“Bella reina”, dice él, “si algún amor me tienes,/mide mi frialdad con mis años de inmadurez./no busques conocerme antes que yo a mí mismo:/ningún pescador sólo el novato se abstiene de peces jóvenes;/la ciruela madura cae, la verde soporta,/o siendo arrancada tempranamente, es agria al gusto. (Shakes. V&A. vv.523-8).

En el poema *Venus and Adonis* hay una historia sobre el enamoramiento de una yegua y un caballo (Shakes. V&A. vv.259-324), este relato es una alegoría de las características que deben poseer los amantes humanos. El corcel representa un símbolo sexual y una pasión como la que siente Venus por Adonis. Esta escena es un interludio alegórico con el objetivo amoroso de la diosa, que se da por medio del corcel de Adonis y una yegua en celo. Al introducir una alegoría a su poema, Shakespeare relaciona la figura retórica con el significado de procreación. Los caballos en la alegoría no poseen la facilidad humana del lenguaje, por lo tanto se puede malinterpretar el significado del mito si se toma literalmente. La yegua seduce al caballo al principio “muestra

indiferencia, parece cruel” (Shakes. V&A. vv.310) pero después se vuelve amable cuando el corcel responde con “insatisfecha melancolía” (Shakes. V&A. vv.313). Gracias al ejemplo de la reconciliación de los caballos y el apareamiento, Adonis se da cuenta de su deber como hombre.

Hay que recalcar que la mitología celta compartía similitudes con la romana y reverenciaba a los animales por su fuerza, rapidez, y fertilidad, entre otras características. Por esto aparecen varias criaturas salvajes o domésticas en la literatura de Shakespeare. Varios son los animales mencionados en la cultura celta, como el oso, el jabalí, el ciervo, el gamo, el caballo; este último es un símbolo de prestigio y admirado por su rapidez, bravura y vigor sexual. Por ello todos estos animales se convirtieron en símbolos de los guerreros de la aristocracia.<sup>151</sup>

En la alegoría de los caballos, Adonis largo rato sostiene las riendas, o sea, las razones con el fin de mantener en control su naturaleza animal. Pero pierde el mando y los caballos corren lejos, demostrando que la pasión debe correr salvajemente y que la pasión no es totalmente condenada ni la castidad alabada, por lo tanto hay una línea entre el hombre lujurioso que intenta justificarse con la ley de la naturaleza (el discurso de Venus) y la naturaleza animal del hombre disfrazada con cortesías para darle un lugar en el mundo a la lujuria (Shakes. V&A. vv.273-276).

Esta inusual visión del caballo es causa de la mente del amante enloquecido y de la materialización del deseo. Hay una gran ambigüedad entre la extrema sensualidad en la historia del caballo y la aversión de Adonis hacia el amor. Por lo tanto, la experiencia del amor genera momentos de locura y excitación irracional, malinterpreta la realidad y llega a ser salvaje y violenta.

En cuanto a Ovidio, durante el Renacimiento, fue una de las fuentes más importantes ya que la mitología era un tema amplio para los escritores isabelinos, por lo tanto las *Metamorfosis* llegó a ser el libro más conocido entre los escritores ingleses de la época y el principal trasmisor del mundo mitológico, al igual que la fuente más importante sobre todo para la poesía.

En las *Metamorfosis* de Ovidio se cuentan historias acerca de dioses o mortales enamorados que a menudo no podían seguir a su amado, por lo cual sufrían una terrible experiencia que les ocasionaba una transformación. Éstas fascinaban a los isabelinos pues eran el medio para expresar el proceso de los sentimientos humanos, en especial el amor. Además planteaban que el cambio era una de las primeras opciones de cada experiencia de la vida, en nuestros sentimientos, en la

---

<sup>151</sup> Cf. *Enciclopedia de Mitología universal*, Barcelona, Compilador Arthur Cotterell, 2004, p.88.

sociedad, en las reglas y en el poder que gobierna, y que de algún modo todo va hacia direcciones desconocidas. Esta teoría propone que la realidad es mutable y que el poeta debe encontrar la manera de expresarlo.

Ovidio llegó a ser la mayor influencia para los poetas isabelinos gracias a que el cardenal Wosley introdujo las *Metamorfosis* al temario de las escuelas inglesas; así Shakespeare conoció el texto latino, pero prefirió la traducción de Arthur Golding, publicada en 1567. A pesar del moralismo de Golding contra la sexualidad en las *Metamorfosis*, los poetas se interesaron más en los asuntos amorosos que en los morales, y la mitología fue el medio para plasmar el amor erótico en los poemas de finales del siglo XVI.

Shakespeare destruyó por completo el mundo del amor cortés y el idealismo neoplatónico, ya que anuncia la lujuria en la *Lucrecia* y en los *Sonetos*. A pesar de que se suele buscar una intención moralizante al poema, no se encuentra, puesto que revela una actitud irónica hacia el amor pasional.

La historia de Shakespeare no sólo se basa en el amor y la lujuria, o la castidad y la sensualidad; sino que Venus y Adonis comparten lo efímero de la belleza y una ciega sumisión por ésta que poco a poco el tiempo destruirá, mostrando que ni el amor ni la pasión protegen contra el tiempo y la muerte.

Shakespeare muestra una lujuria exagerada en la historia, tornando la simpatía que sentíamos por Adonis por un sentimiento de desencanto, enfado o aburrimiento. Adonis es contradictorio al expresar su idea sobre el amor, a causa de su doble negación. Tres veces menciona la palabra amor, para burlarse. Hay que resaltar que, en el fragmento se nota el oxímoron y la paradoja, tanto de los conceptos expuestos como del personaje. Algunos ejemplos son los siguientes: considera a la caza como un buen deporte a pesar de arriesgar la vida, mientras que desacredita al amor; desde el principio es contradictorio porque al afirmar que no conoce el amor, rehusa algo desconocido, y más adelante aumentara la contradicción (Shakes. V&A. v.525) pues creerá que ya sabe qué es el amor. Asimismo, plantea que sólo aceptaría el amor si éste se pareciera al jabalí, una broma muy arriesgada que le causará la muerte. Además, muestra otra contradicción porque el jabalí es un animal imposible de amar, ya que es una criatura iracunda, al ser comparada con el amor, lo convierte en repulsivo e imposible (Shakes. V&A. vv.409-414).<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Vid. *supra* p.74.

Después de que Adonis parte a cazar al jabalí, el narrador y por lo tanto el lector poco a poco van teniendo más simpatía por Venus y sus sentimientos. Este cambio hace que la Venus del final sea más apreciada por el lector que la Venus del principio. No obstante, Adonis menciona al final de su discurso, justo antes de ir a cazar al jabalí, la idea de Shakespeare a cerca del amor (Shakes. V&A. vv.787-804).<sup>153</sup>

En estas líneas podemos notar que el concepto de amor que maneja Adonis es diferente al de Venus. Por un lado Adonis tiene una idea parcial del amor, pues cree sólo en el amor divino; mientras que Venus cree en un amor global (carnal, mental, celestial).

El amor significa verdad, la lujuria y la belleza significan mentiras, estos dos términos son subjetivos, porque depende de los ojos con los que mires la belleza para que derive o no en lujuria. Lo cual muestra que Adonis tiene una falta de visión acerca del concepto de amor y belleza, pues la lujuria no es la mentirosa sino la belleza, porque es un término subjetivo que no es eterno, únicamente el amor como el que siente Venus puede eternizar la belleza del individuo por medio de la procreación. Esto mismo revela que la visión de Adonis acerca de belleza es contradictoria, ya que está interesado en cuidar su belleza, pero no nota que ésta es temporal y si no es parte del amor, su belleza terminará cuando él muera.

Finalmente, Venus, decepcionada por la pérdida amorosa, profetiza un final lleno de violencia para el amor que castigará a los hombres, por no comprenderlo y desaprobalo; éste es el castigo:

A partir de ahora la melancolía asistirá al amor:/lo estará esperando junto con los celos,/el principio encontrará lo dulce, pero el final lo desagradable;/nunca se equilibrarán, sino alto o bajo,/así que todo el placer del amor no se emparejará con su dolor/Será caprichoso, falso y totalmente engañoso:/y será maldito en un suspiro;/el veneno en el fondo lo derramará en la cima/con dulzura que seducirá a la vista más aguda;/al cuerpo más fuerte lo hará más débil,/hará enmudecer al sabio, y enseñará a hablar al tonto./Será parco y también muy alborotado,/Enseñará a los ancianos a danzar;/al rufián truculento se mantendrá quieto,/desplumará al rico, enriquecerá al pobre con tesoros;/será un loco rabioso y apacible bobo,/hará al joven viejo, al viejo un niño./Sospechará donde no hay causa de miedo,/no temerá donde debería desconfiar;/será misericordioso y muy severo,/y engañará más cuando le parezca más justo;/será perverso donde parezca más dócil;/dará miedo al valeroso, coraje al cobarde./Será causa de

---

<sup>153</sup> Vid. *supra* p.84.

guerra y eventos terribles,/y pondrá desacuerdos entre el hijo y el padre;/súbdito y siervo para todos los descontentos,/como el combustible seco es importante para el fuego./Ya que en el primer momento de su muerte destruyó al amor/los mejores amantes no disfrutaban su amor. (Shakes. V&A. vv.1135-1169)

La pérdida de la realidad que sufre Venus durante la persecución de los sabuesos la aísla y le produce terribles efectos, como los comportamientos casi salvajes que tiene, cuando ve que la vida de Adonis es amenazada por el jabalí. El evento de la caza del jabalí es otro asunto sobre la distorsión de la realidad, pues ocurre como un sueño, una terrible visión. Venus experimenta cómo se detienen todos sus sentidos, excepto el del oído. Sólo escucha al jabalí y los ladridos de los perros, y siente angustia porque sabe que perderá a Adonis. Aun siendo una diosa, Venus se comporta como mortal y no salva al joven, esto demuestra que, a pesar de que Venus tiene el papel de conquistador, al igual que un varón, no ha dejado de ser mujer y por lo tanto no puede raptar a un hombre, lo que provoca frustración. Como Ifis, Venus no puede completar su relación con Adonis, puesto que los papeles entre los amantes están invertidos. El deseo de Venus hacia Adonis se expresa mediante distintas características del pasaje: el silencio, el aislamiento, la aflicción, y el cuerpo de Adonis muerto. Pero todo termina cuando Adonis es metamorfoseado.

Sin duda, la pasión destruirá a Adonis. No podrá evitar el encuentro con el jabalí, aunque Venus desee impedirlo, de modo que ya está condenado. Su belleza es una presa para la muerte, por lo tanto es una belleza mortal, cautiva de las fuerzas destructivas de la pasión y del inevitable ciclo del tiempo; por esto, Venus y Adonis no son un ideal de amor y belleza.

### 3.6.2 EL TIEMPO

#### 3.6.2.1 CAMBIO

En *Venus and Adonis*, la belleza y la inocencia están bajo el régimen del tiempo y la decadencia. El poema muestra el interés de Shakespeare por el presente, la realidad y la existencia del hombre. El autor señala cómo el amor real es afectado por el tiempo, el cambio y la muerte. Una y otra vez los efectos del tiempo aparecen, pero Adonis siempre se resiste. Todo ocurre con ayuda de las metáforas, que a veces son inestables pero nunca pierden contacto con el mundo natural, o sea que hay una guerra entre el mundo del hombre contra el tiempo.

Hay que hacer notar que en este poema el amor romántico o ideal no tiene lugar y se vuelve tedioso y estático, contrario a las obras más melodramáticas del autor, como *Romeo and Juliet* o



*A summer night's dream*. Aun así el poeta integró ciertos elementos en su poesía para dar más acción, como los sabuesos que anuncian el destino mortal de Adonis por el jabalí. Hay pequeños momentos fugaces que envuelven a los personajes y a las acciones al mismo tiempo, dándole más velocidad a los hechos, otro ejemplo es cuando Shakespeare se burla de los amantes titubeantes porque no pueden evitar el destino que les impone la naturaleza. Los poemas muestran el interés de Shakespeare por el presente, la realidad y la existencia del hombre, distinto a Spenser que propuso un futuro en el cual el hombre escaparía del cambio constante del tiempo; fija sus esperanzas en un plano especulativo donde el hombre intercambia lo real por lo ideal. Todavía afirma que la castidad puede existir en el amor sensual y lo idealiza, “*eterne in mutabilitie*”. Todo lo contrario en Shakespeare, pues el ideal y lo apocalíptico no tienen lugar en el *Venus and Adonis*, el autor revisa el amor real como si fuera afectado por el tiempo, el cambio, y la muerte.

La naturaleza toma propiedades humanas, convirtiendo al invierno y al verano, al día y a la noche, al sol y a la luna en personajes secundarios. El drama humano se refleja en el drama universal de la naturaleza. Sirven como ejemplo los versos siguientes:

La tierna primavera sobre tu tentador labio/te muestra inmaduro; sin embargo deberías ser probado. (Shakes. *V&A*. vv. 127-128).  
Ves al confortador del mundo con paso cansado/su ardiente tarea diaria había terminado en el oeste;/el búho, heraldo de la noche, chilla, es muy tarde;/las ovejas se van al redil, los pájaros a su nido,/y las nubes negras como el carbón que ensombrecen la luz del cielo/por una parte nos dan la bienvenida y por otra nos dan las buenas noches. (Shakes. *V&A*. vv. 529-534)

Otro ejemplo sobre tiempo es el siguiente:

Y aun no empalagues tus labios con saciedad hartante/sino que en medio de su abundancia están hambrientos,/haciéndolos rojos y pálidos con fresca variedad:/diez besos breves como uno, uno largo como veinte./Un día de verano parecerá una hora breve/Siendo desperdiciada en tal ejercicio de tiempo seductor. (Shakes. *V&A*. vv. 22-24)

La siguiente stanza, 649-654, es un ejemplo de la destrucción del tiempo en el amor. Se compara al amor con el fuego y a los celos con el aire y el agua.

Pues donde el amor reina, los inquietos celos/ellos mismos se llaman centinelas del afecto;/y dan falsas alarmas, incitan motines,/y en una hora de paz gritan “¡Muerte, muerte!”/Perturbando al amor tierno con su deseo/como el aire y el agua anulan el fuego. (Shakes. V&A. vv. 649-654)

En el siguiente fragmento se hace una comparación entre tristezas y elementos de la naturaleza (la lluvia, el viento y la tormenta representantes del dolor y las penas), estos demuestran que nada es eterno y que por medio del cambio todo tiene un final.

¡Oh cómo sus ojos y lágrimas se intercambiaron!/El ojo de ella visto en las lágrimas, las lágrimas en sus ojos:/ambos cristales en donde ellos vieron cada una de sus penas,/dolor que con suspiros amigables trata de secar;/sino como un día de tormenta, hora viento, ahora lluvia,/el suspiro seca el rostro de ella, las lágrimas lo humedecen de nuevo./Volubles emociones llenan la aflicción constante de ella,/como compitiendo lo que debería ser el mayor dolor de ella;/todas admitieron, cada emoción señala/que cada dolor en el presente parece el principal./Pero ninguno es el mayor; entonces se juntan,/como varias nubes tramando un horrible tiempo. (Shakes. V&A. vv. 961-972)

Existe una conexión entre la naturaleza y las edades del hombre. Durante la juventud se tiene fuerza, belleza y se puede tener descendencia; mientras que en la vejez se presenta la decadencia. Estas etapas del hombre son parte del orden de la naturaleza. Como ejemplo se presenta el fragmento Shakes. V&A. vv. 523-528.<sup>154</sup>

Otra forma de resaltar la decadencia en el hombre es por medio de la comparación entre el día y la noche, y la vida de las flores. El día es valiente porque reta a lo que precede a la noche, además de que es bello; como el joven es valiente para soportar el tiempo, además de ser hermoso. Las flores tienen un principio y un declive, como el hombre. El tiempo es un cruel cosechador y sólo el pasar de los años resaltará su cosecha. Como ejemplo cito las siguientes líneas:

---

<sup>154</sup> Vid. *supra* p.74.

Flores hermosas que no se recogen al principio/se pudren, y se consumen ellas mismas en poco tiempo. (Shakes. *V&A*. vv. 131-132)

Los hombres, las plantas y todas las criaturas del universo son parte de un orden que constantemente está en cambio, y la madurez sólo se encuentra por un breve tiempo al final del camino. La apariencia y la realidad son completamente efímeras. El joven Adonis se encuentra en el mayor peligro de la vida y toma una mala decisión para su futuro, porque será presa del tiempo como cualquier otro ser vivo, su aparente belleza de repente sucumbirá ante la decadencia. Por tal motivo Venus le recuerda a Adonis las obligaciones de la procreación. Shakespeare conoce el sentido natural de la vida y es consciente de la relación que hay entre el cuerpo y la mente. Él cree que la mente actúa según lo que quiere el cuerpo. Esto se expresa elocuentemente cuando Venus continua hablando, ya que utiliza a su cuerpo como argumento, en el fragmento Shakes. *V&A*. vv.229-40.<sup>155</sup>

Pero Adonis vuelve a rechazar a Venus, esta actitud de negarse a la reproducción hiere a la diosa e incrementa su dolor. No obstante, lo más importante de la procreación, la existencia de lo masculino y femenino para que continúe la humanidad, seguirá siendo el objetivo de Venus y con sus argumentos mostrará que Adonis es un problema para el amor y para la naturaleza, por lo cual debe morir.

### 3.6.2.2 LA RELACIÓN ENTRE AMOR, BELLEZA Y MUERTE

La belleza y el amor, como se muestra en los ejemplos anteriores, son destruidos por el tiempo, hasta llegar al momento de su muerte. Este apartado trata sobre el amor y la belleza de los personajes en relación con la muerte de Adonis dentro del poema de Shakespeare.<sup>156</sup>

La relación entre amor y muerte en el *Venus and Adonis* se da cuando Adonis se resiste a la decadencia por medio del control que ejerce sobre su destino y, de cierta forma, Venus lo salva

---

<sup>155</sup> *Vid. supra* p.67.

<sup>156</sup> Hay que hacer notar que mencionar que el soneto 126 de Shakespeare en opinión de Gerber es más parecido al pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio que el propio poema de *Venus and Adonis*, que en él, la naturaleza femenina corresponde a Venus y la del *lovely boy* a Adonis; el hermoso mortal no puede ser salvado de la muerte por nadie; no hay símbolo del eterno cambio, pues Adonis es una víctima del tiempo y muere. Estas mismas características se presentan en el poema de Ovidio; sin embargo, no hay intentos por evitar ser presa del tiempo como sucede en el poema de Shakespeare que se analiza en esta tesis. Gerber, Jean Miriam. *Time, death and mutability: a study of themes in some poetry of the renaissance. Spenser, Shakespeare and Donne*. Pennsylvania, tesis de maestría de artes en el departamento de inglés de la Universidad de Pennsylvania, 1961, p.44.

de tal decadencia, al hacer que la belleza del joven perdure en forma de una flor. También la Naturaleza contribuye a que se resista del tiempo, ya que ésta se enamora del muchacho y desordena el ciclo de la vida, para retardar la llegada de la muerte. No obstante, el tiempo hará que el muchacho muera. En el siguiente fragmento se puede observar el amor de la Naturaleza hacia el joven:

Pero si caes, oh, entonces imagínate esto:/la tierra se enamora de ti y coloca tu pie en ella,/y todo es por arrebatarte un beso./Los botines ricos hacen del honrado un ladrón; así tus labios/a la casta Diana ensombrecen y entristecen,/no sea que robe un beso y muera al romper su voto de castidad./Ahora noto el motivo de esta noche oscura:/por vergüenza Cintia oscurece su brillo argénteo,/hasta que la falsificadora naturaleza es condenada de traición,/pues robando del cielo moldes, que eran divinos;/en los que te armó, a pesar de (estar) en lo alto del cielo,/para avergonzar al sol de día y a ella de noche./Y por lo tanto ella había sobornado a las deidades/para frustrar la astuta tarea de la naturaleza/para mezclar la belleza con las dolencias/y la perfección pura con impuras desfiguraciones,/haciéndola sumisa bajo la tiranía de tristes infortunios y mucha desgracia:/con fiebres ardientes, escalofríos y desmayos/pestilencia venenosa y locura incontrolable una enfermedad que cala los huesos/cuyos síntomas trastornan a las criaturas al calentar su sangre./Indigestión, abscesos, dolor y maldita desesperación/que llevan a la naturaleza a su muerte, por hacerte tan bello./Y el menor de todos estos males/solamente en una mirada de un minuto somete a la belleza;/tanto expresiones, sensaciones, matices, como cualidades,/con lo cual el observador indiferente se maravilló últimamente,/son de pronto desaprovechadas, descongeladas, destruidas,/como la nieve en la montaña se derrite por el sol de medio día./¿Qué es tu cuerpo sino una tumba tragadora/simulando enterrar esa posteridad,/que por las leyes del tiempo necesitas y debes tener/si no la destruyes en la negra oscuridad?/Si es así, el mundo te tendrá con desprecio,/desde que una esperanza muy hermosa es asesinada por tu orgullo./Así en ti mismo tú mismo te escapas;/peor jugarreta que un conflicto civil entre paisanos,/o con cuyas desesperadas manos a sí mismos se asesinan,/o el padre carnicero que priva a su hijo de la vida./El orín ulceroso y sucio carcomen al tesoro escondido,/pero el oro que se usa, engendra más oro. (Shakes. V&A. vv.722-768)

Otro ejemplo de la relación entre el amor y la muerte es cuando Venus, loca de amor, intenta tener una relación sexual con Adonis; sin embargo, la razón de la locura no sólo es la lujuria, sino el sentido de la creación y de la madurez. Ella no sólo busca la gratificación sexual de Adonis sino concientizarlo de la base natural de la vida, explicándole la razón por la que existe el amor. Por lo tanto, su amor es el más profundo que existe porque se basa en una completa comprensión de la vida: “Ella es Amor, ella ama, pero no es amada” (Shakes. V&A. vv.610). Este hecho es similar al del discurso de Orfeo en el libro X, 19-40, donde el vate, con la razón del amor, intenta persuadir a las divinidades del Tártaro de que dejen vivir a su esposa Eurídice, para que concluya sus años de vida junto a él. Su argumento se basa en el amor, pues es el que hace que todo suceda en la vida humana, y al parecer también en el Tártaro. Así que, al igual que Venus, está a favor del amor y de la procreación para que la especie humana perdure:

Oh divinidades del mundo que está colocado bajo tierra, al que caemos todos los que somos creados mortales, si es lícito y permitís que, dejando de lado los rodeos de una boca engañosa, diga la verdad, no he bajado aquí para contemplar el oscuro Tártaro ni para encadenar la triple garganta, que tiene culebras por cabellos, del monstruo Meduseo; la causa de mi viaje es mi esposa, en la que inoculó su veneno una víbora al ser pisada y le arrebató sus años en crecimiento. Pues mi empeño en poder soportarlo y no diré que no lo he intentado: ha vencido al amor. Este es un dios bien conocido en las regiones de arriba; dudo si también lo es aquí. Pero con todo conjeturo que aquí también lo es y, si no es inventado el rumor de un antiguo raptó, a vosotros también os unió el amor, ¡por estos lugares llenos de temor, por este enorme caos y el silencio del extenso reino, os pido, tejed de nuevo el apresurado destino de Eurídice! Todas las cosas os son debidas a vosotros y, demorándonos un poquito, más tarde o más pronto nos apresuramos a una única sede. Hacia aquí nos dirigimos todos, ésta es la última morada, y vosotros gobernáis los más altos reinos del género humano. También ella, cuando en su madurez haya vivido los años que por derecho le correspondan, estará vuestra jurisdicción; como un regalo os pido su disfrute. Pues si los hados niegan su permiso a mi esposa, tengo la certeza de que no quiero volver: gozaos con la muerte de los dos.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> Ov. Met. X, 19-40: *o positi sub terra numina mundi, / in quem reccidimus, quicquid mortale creamur, / si licet et falsi positus ambagibus oris / vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem / Tartara, descendi, nec uti villosa colubris / terna Medusaei vincirem guttura monstri: / causa viae est coniunx, in quam calcata venenum / vipera diffudit crescentesque*

En las siguientes líneas del *Venus and Adonis* se muestra una serie de discusiones entre ambos personajes acerca del amor y de la procreación, y se nota continuamente el rechazo de Adonis a Venus quien insiste en conquistarlo. Venus vuelve a tratar el tema de la procreación, ante lo cual Adonis da tontas objeciones: llama al argumento a favor de la procreación “ocioso y superado tema”; denigra el argumento de la procreación, que da Venus, como algo carnal; denigra al amor, mostrándolo como algo irresponsable; descubre su concepto del amor como un amor incorpóreo; planea darle una base fuerte al amor.

“Entonces,” dice Adonis, “has vuelto a caer otra vez/en tu ocioso y oportuno/sostenido/tratado tema./El beso que te di se otorgó en vano,/y totalmente en vano luchas contra la corriente;/pues por esta negra noche, vil ama del deseo,/tu discurso hace que me gustes cada vez menos./Si el amor te había prestado veinte mil lenguas,/y cada lengua más movida que la tuya,/Hechiceras como cantos lascivos de sirenas,/el viento se llevaría tu tentadora tonada de mi corazón;/pues sabes que mi corazón permanece en armas en mi oído,/y no dejará que entre ningún falso sonido;/la engañosa armonía debe correr/en el tranquilo recinto de mi pecho,/y luego mi pequeño corazón estaba completamente deshecho,/en su recámara guardó descanso./No, señora, no; mi corazón no anhela gemir,/sino que duerme profundamente, mientras que ahora duerme solo./¿Qué me habías discutido que yo no puedo refutar?/El camino es tranquilo que conduce al peligro./No odio el amor sino tus estrategias en el amor/que da abrazos a cada desconocido./Lo haces por procrear: ¡Oh, extraña excusa,/cuando la razón es la ramera que abusa de la lujuria!/No llames a eso amor, pues el amor huyó al cielo,/desde entonces la sudorosa lujuria en la tierra usurpó su nombre;/bajo su inocente aspecto se había nutrido/sobre la fresca belleza, machándola con culpa;/quién ardiente déspota la mancha y pronto se la lleva,/como hacen las orugas con las hojas más tiernas./El amor reconforta como el sol tras la lluvia,/pero el efecto de la lujuria es la tempestad después del sol;/la gentil primavera del amor siempre permanece fresca,/el invierno de la lujuria llega a medio verano;/el amor no se harta, la lujuria como un glotón muere;/el amor está lleno de verdad; la lujuria de mentiras./Más podría decir, pero no me atrevo a decir más:/el texto es

---

*abstulit annos./posse pati volui nec me temptasse negabo:/vicit Amor. supera deus hic bene notus in ora est;/an sit et hic, dubito: sed et hic tamen auguror esse./famaque si veteris non est mentita rapinae,/vos quoque iunxit Amor. per ego haec loca plena timoris,/per Chaos hoc ingens vastique silentia regni,/Eurydices, oro, properata retexite fata./omnia debemur vobis, paulumque morati/serius aut citius sedem properamus ad unam./tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque/humani generis longissima regna tenetis./haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,/iuris erit vestri: pro munere poscimus usum;/quodsi fata negant veniam pro coniuge, certum est/nolle redire mihi: leto gaudete duorum.* Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias.

viejo, el orador muy inmaduro./Por lo tanto en serio, ahora me apartaré;/mi rostro está lleno de vergüenza, mi corazón de pena,/mis oídos que atendieron a tu conversación sin sentido/pues sintiéndose tan ofendidos ellos mismos se queman. (Shakes. V&A. 769-804)

Pero todos los argumentos de Adonis para salvarse de la procreación lo llevan a las peores consecuencias, pues está a punto de sufrir un ataque del jabalí.

Al analizar la relación entre belleza y muerte se nota que el poema habla de la belleza física y de su destrucción. Venus sigue a Adonis hasta que “avista al jabalí atormentado: cuya boca espumosa está pintada toda de rojo, como leche y sangre siendo mezcladas ambas juntas” (vv.900-2). La mezcla del rojo y blanco muestra la confusión de la verdad y la belleza, porque el rojo representa la lujuria, la belleza y la mentira; mientras que el blanco representa el amor, la razón y la verdad, como ya antes Adonis lo dijo en el verso 804.<sup>158</sup>

Adonis muere por la herida que le causa el colmillo del jabalí. Hay que recordar que el cuerno en las civilizaciones antiguas representaba lo viril, por lo tanto el ataque del jabalí es erótico.

Cuando Venus mira la herida, alucina tres heridas y dos Adonis, la razón de tales confusiones es que los ojos son engañados por la belleza (que representa la mentira y la lujuria) que confunde al cerebro (que representa la verdad y el amor): “pues a menudo el ojo se equivoca, el cerebro entra en conflicto” (Shakes. V&A. v.1068).

Después de la muerte de Adonis, Venus observa que la belleza del joven se ha ido. “Las flores son dulces, sus colores frescos y nítidos, Pero la verdadera y dulce belleza vivió y murió con él” (Shakes. V&A. vv.1079-80). En este momento se puede considerar la belleza como efímera porque tiende a desaparecer con el paso del tiempo.

A continuación, Venus describe cómo será el amor a partir de ahora, justo como Adonis le hizo sentir: “el principio será dulce, pero el final desagradable;” (Shakes. V&A. vv.1138) y “será caprichoso, falso y totalmente engañoso” (Shakes. V&A. vv.1141), “Hará enmudecer al sabio, y enseñará a hablar al tonto” (Shakes. V&A. vv.1146) y otras esperanzas falsas y desacuerdos, en donde “los mejores amantes no disfrutarán del amor.” (Shakes. V&A. vv.1164).

Es importante mencionar que la relación entre Shakespeare y Ovidio se puede observar en el momento en que Venus metamorfosea a Adonis en flor (Shakes. V&A. vv.1165-1176).<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> *Vid. supra* p.84.

<sup>159</sup> *Vid. supra* p.68.

Lo que sigue es esencial para comprender todo el poema (Shakes. V&A. vv.1177-82). La flor es Adonis reencarnado; después, la flor puede ser identificada como el hijo o sucesor de Adonis y no como una reencarnación de él mismo (Shakes. V&A. vv.1183-1188).<sup>160</sup>

Adonis regresará a la naturaleza sin descendencia y volverá a ser absorbido dentro del ciclo de la vida, del cual nació como ser humano; mientras que Venus regresa a su estado original de diosa, pues también forma parte de la naturaleza. Por un lado, Venus asegura la flor (al hijo) en su pecho y, por otro, la naturaleza se queda con la sangre de Adonis (el padre) en la tierra. Tanto Venus como la Naturaleza se vuelven una misma, pues ambas consiguen que el ciclo de la vida siga su curso.

Finalmente Shakespeare da la idea de que Venus ha estado alejada de su lugar de origen a causa de Adonis y de que por fin regresa a su hogar.

De esta manera agotada del mundo ella vuela lejos,/y une a sus plateadas palomas, por cuya veloz ayuda/la amante montada atravesó los vacíos cielos,/en su ligero carro velozmente es transportada,/esperando su camino a Pafos, donde su reina/piensa encerrarse y no ser vista. (Shakes. V&A. vv.1189-1194)

---

<sup>160</sup> *Vid. supra* p.68.



## CONCLUSIÓN

A lo largo de la tesis fue posible constatar que la influencia de Ovidio en Shakespeare no se dio sólo por medio del fragmento de Venus y Adonis de las *Metamorfosis*, sino que la obra ovidiana tuvo gran peso en el poeta isabelino, tanto para el poema analizado como para otras de sus obras.

Es importante mencionar que se pudo corroborar la importancia de los clásicos en el pensamiento de Shakespeare y se pudo comprobar que éste fue influido por Ovidio.

Hay que resaltar que en el contexto histórico social de Shakespeare, Venus era más sensual, distinta a la de la época romana de Ovidio, en la que era menos voluptuosa, a pesar de ser la diosa del amor, la belleza, el deseo y la reproducción.

El papel desempeñado por Venus en la obra de Shakespeare es distinto al de las *Metamorfosis* de Ovidio porque Shakespeare vivió una época en la que gobernaba una mujer. Por esta razón el poeta inglés da a Venus diferentes características que no eran propias de las mujeres inglesas, a excepción de las de Londres, ni de las de la época de Ovidio. Venus es la principal protagonista, pues tiene iniciativas propias a favor del amor y de la procreación, mientras que Adonis es el títere del sistema religioso de la época, y a veces parece tonto, contrario al ciudadano isabelino que era parte de un sector especial de la sociedad, formado por ciertos intelectuales y artistas que veneraban a su reina.

Cabe señalar que curiosamente la época isabelina se asemeja a la época de Ovidio, ya que Roma era la ciudad del amor y Londres tenía similares características coyunturales. En ese tiempo, tanto en Roma como en Londres se vivía holgadamente, lejos de las guerras expansionistas de ambos imperios y dando prioridad al placer en todas sus formas. En Roma, surgieron poetas dedicados al amor, como Catulo y los denominados elegiacos, Tibulo, Lígdamo, Sulpicia, Propercio y, el último, Ovidio.

Otra similitud de las épocas se encuentra entre los gobernantes, Augusto y Elizabeth I, que fomentaron la literatura en beneficio propio y del Estado; apoyaron económicamente y protegieron a los poetas, y en el caso de Elizabeth, también, a los artistas. Entre los poetas ingleses apoyados por la reina se encuentran Christopher Marlowe, Robert Greene, Thomas Nashe, John Lyly, Thomas Lodge, George Peele, Thomas Kyd, John Donne, Spenser y Shakespeare.

*Venus and Adonis* de Shakespeare conserva el ambiente idílico y el nombre de los personajes del mito ovidiano de Venus y Adonis, ya que las personalidades se forman a partir de

distintos personajes de las *Metamorfosis*. Por un lado, Venus posee la voluptuosidad, la sensualidad y la pasión arrebatadora de Salmacis a veces es una cazadora como Diana o Atalanta, que asecha con lujuria a la presa; otras, es protectora, cariñosa y tierna, ya que es la encarnación de la Naturaleza, y por tanto de Rea, o Cibele; también, tiene una afinidad con Mirra, el sufrimiento por un amor frustrado. Por otro lado, Adonis es un personaje andrógino como Hermafrodito; afeminado y vanidoso como Narciso; excesivamente hermoso, más que la diosa del amor, como Cupido; y desgraciado al morir desangrado por el jabalí, como Atis. Ambos personajes juegan papeles opuestos, ella es la que corteja como un hombre, mientras que él es la doncella que se niega al amor. Esta ambigüedad sexual se plantea en el mito ovidiano, pues en la historia de Atalanta, Venus enfatiza la belleza de la joven corredora diciendo que ella es igual de bella que Venus, o *Adonis if he were a woman*.

En cuanto al jabalí, la bestia que mata a Adonis, aunque muestra ser salvaje, la belleza de Adonis lo transforma en un animal apacible, que, enamorado del muchacho, quiere besarlo pero lo mata accidentalmente. Este comportamiento no sólo sucede en el jabalí sino en todos los animales y los dioses que actúan contrarios a su naturaleza por causa de Adonis: las bestias salvajes se domestican cuando ven la belleza del joven y Venus se transforma de un objeto de deseo en un agresor. Frecuentemente, la diosa se comporta cómo una bestia de caza, he aquí, una parodia de la descripción ovidiana de Venus como cazadora. Desde el comienzo, la belleza de Adonis es antinatural, lo cual reta al orden cosmológico, pues lo amenaza y lo pone en peligro ya que altera las diferencias sexuales, naturales, familiares y culturales de las que depende la paz, el orden y la fertilidad, elementos necesarios para lograr la eternidad de los seres vivos.

Respecto al rechazo de Adonis hacia el amor se comprende mejor si se considera los libros IX y X de las *Metamorfosis* como principal fuente. Ovidio es tanto una fuente para la trama del poema y de la psicología de los personajes de Shakespeare, como también un apoyo para las características estilísticas, la antítesis o la paradoja. Estas dos figuras retóricas frecuentemente se dan en Adonis; aunque son usuales en la literatura de ese tiempo, también, pueden entenderse mejor si se considera que el mito busca representar mediante el lenguaje múltiples contradicciones y oposiciones del deseo humano.

Otro aspecto a resaltar es que *Venus and Adonis* representa el primer intento de Shakespeare por enseñar sistemáticamente sus primeros puntos de vista acerca del sentido de la naturaleza de la vida humana.

La Naturaleza aparece desde el principio del poema, y plantea un argumento a favor de la procreación dándole a cada quien su papel sexual y situando la procreación en un lugar primordial, si la raza humana quiere sobrevivir.

Shakespeare da a entender que la belleza se puede percibir por medio de cualquier sentido, generando ideas particulares para cada quien, o sea, que convierte a la belleza en una visión subjetiva. Por lo cual existe un conflicto entre los puntos de vista de cada personaje, específicamente en el tema de la procreación, pues Adonis posee un concepto erróneo sobre la Naturaleza, no percibe la relación entre verdad (amor) y belleza (falsedad), y la dinámica sexual le resulta repugnante, por lo que se arriesga a morir sin perpetuar la especie.

En las últimas *stanzas* del discurso de Adonis, justo antes de ir a cazar al jabalí, se nota la idea que tiene Shakespeare acerca del amor, ligado a la Naturaleza, muestra que sólo por medio del amor que manifiesta Venus se llega a la procreación, manera por la que se eterniza la especie.

Shakespeare utilizó las *Metamorfosis* porque es un libro que crea preguntas sobre la naturaleza del amor. Ovidio había sido moralizado desde los tiempos medievales; sin embargo, Shakespeare prefirió utilizar la obra ovidiana para explorar el origen de los sentimientos amorosos y la experiencia del amor. El papel sexual invertido en el poema forma una nueva percepción de las normas convencionales que rigen a la poesía amorosa y a su concepción en la tradición renacentista, sobre todo en la naturaleza del deseo femenino. El amor es la fuerza para procrear y eternizar; la belleza es la víctima del tiempo. En este poema no existe el amor romántico o ideal.

El pensamiento de Shakespeare, por primera vez desarrollado en *Venus and Adonis*, es expuesto minuciosamente a través de los sonetos, en los que muestra la razón para utilizar temas de mitología grecolatina a través de toda su carrera como poeta y dramaturgo.

Se puede notar que Shakespeare introdujo el tema de la inmortalidad de sus versos al igual que Ovidio u Horacio, por tanto sabía que la única forma de inmortalizar la belleza era mediante la poesía, como Adonis pudo haberlo hecho a través de la procreación.

Shakespeare muestra variados ejemplos en el poema que van contra las marcas del tiempo y la muerte. Erróneamente uno piensa que intentó preservar el amor y la belleza a través de su poesía; su intención, más bien, parece ser que las cosas no tienen una perpetua permanencia en el mundo.

En algún momento del poema, Shakespeare confronta la relación basada en un amor profundo contra la relación que se enfoca sólo en la belleza física, planteando que la primera es

mejor. Pero asume que el tiempo y el cambio son inevitables, y únicamente el arte puede preservar a las víctimas de la naturaleza y del tiempo.

Algunos elementos del cambio como el crecimiento, la madurez del hombre y el decaimiento son parte de un gran flujo y reflujo de las fuerzas de la naturaleza. El poeta trató el tema acerca del paso efímero de la belleza y del amor, tanto en la naturaleza como en las experiencias humanas, pero sin plantear soluciones para lograr la eternidad. Dentro del orden natural se encuentran el amor y la belleza, su último propósito, el de perdurar por siempre, es destruido por este mismo orden, pues aquí nada aspira a la perfección: todas las cosas crecen y decaen a causa de la disposición del tiempo.

Lamentablemente, para desviar al tiempo, el hombre posee pocas armas, por lo cual el amor de la mujer, tanto por parte de Adonis como de Venus, o el culto a Dios no ayudan. El amor no presenta perfección ni un futuro dichoso y, en el peor de los casos, el hombre es presa de la lujuria destructora. Mientras que en el mejor de los casos, el hombre puede adaptarse a su propia pasión, pero siempre arriesgando su alma y dando la espalda a su ideal de amor cortés. Por tanto, Shakespeare eligió como última arma el matiz dramático de su poema donde las relaciones personales ejemplifican al amor en el tiempo. Sólo este amor, desarrollado y preservado a través del arte, soporta la devastación del tiempo y la disolución física. Es así como Shakespeare evita el fin del ciclo impuesto por el tiempo.

Cuando Shakespeare escribió *Venus and Adonis* apenas tenía 29 años, pero reflejó en este poema los principales elementos de su pensamiento mítico. Sin embargo, su forma definitiva de la mitología se da en los sonetos, posteriores al poema, pues ya en edad madura desarrolla una coherencia y comprensión de sus ideas.

Hay que hacer notar que *Venus and Adonis* es un precursor de los sonetos, por lo que se puede hacer una comparación entre ambas obras. En 1609 Shakespeare logró apreciar con madurez la lógica del mito aprovechando las referencias míticas de los dioses clásicos, típicas en los trabajos de Ovidio, hasta lograr un magnífico nivel de comprensión del mito ovidiano.

En *Venus and Adonis* Shakespeare hace más claro el entendimiento de los mitos de Ovidio. El poeta inglés utiliza una historia mitológica muy común para demostrar la consistencia y forma de su pensamiento mítico, y en consecuencia el de Ovidio. También recupera la expresión natural del mito.

La apreciación de Shakespeare sobre la razón y el sentido del mito muestra que está consciente de que un poema es sólo un poema, al igual que una obra es sólo una obra. Ningún poema ni obra es superior a la naturaleza y ninguna historia puede sustituir a la procreación.

Gracias a la multiplicidad de las palabras y de las frases se logra la descripción de lo erótico por medio de la dinámica sexual en la Naturaleza. Como consecuencia, Shakespeare nunca sube indirectamente de tono ni es vulgar sino que es totalmente consciente del sentido lógico del lenguaje. Su uso de juego de palabras con constantes propósitos míticos, por momentos, hace referencia al erotismo condenado por el pensamiento ortodoxo. Al añadir una base erótica al poema, el lector ve reflejados algunos aspectos naturales de su vida.

En suma, el pensamiento de Shakespeare, con respecto al amor, es completamente latino. En el poema de *Venus and Adonis*, se muestra un debate entre Venus, que representa la visión de Shakespeare sobre el amor, y Adonis, que representa al mundo religioso (anglicano, católico y cristiano); cada uno defiende su postura; sin embargo, Venus es más coherente y convincente, similar a Orfeo cuando canta para recuperar a su esposa; mientras que Adonis da argumentos tontos en contra de la procreación y el amor, a favor de la religión.

Para Shakespeare, al igual que para Ovidio, no existe el pecado, la procreación viene del acto sexual, ni malo ni bueno, pero con la utilidad de perpetuar la estirpe, para que el ser humano se eternice. Este asunto puede darse en la poesía a través de los versos, y es que para entender los poemas largos se deben conocer los sonetos, que están organizados coherentemente con el fin de expresar la visión shakespeariana acerca de la vida y la naturaleza. También en el soneto 19 de Shakespeare se nota la idea de tiempo y muerte:

Tiempo voraz: gasta al león las garras/Y urge a la tierra a devorar sus hijos;/Arranca el colmillo al fiero tigre/Y abrasa al viejo fénix en su sangre./ Siembra dicha y penurias mientras corres/ Y trata a tu capricho, Tiempo alado,/Al mundo y sus lisonjas pasajeras,/Más un crimen horrendo te prohíbo:/No talles en la frente de mi amado/Los surcos de tus horas con tu pluma,/Preserva su belleza de tu oprobio/Para ejemplo de hombres venideros./Mas ultrájalo, Tiempo. A tu despecho/En mis versos mi amor vivirá joven.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Shakes. Soneto 19: *Devouring Time, blunt thou the lion's paws,/And make the earth devour her own sweet brood;/Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,/And burn the long-lived phoenix in her blood;/Make glad and sorry seasons as thou fleet'st,/And do whate'er thou wilt, swift-footed Time,/To the wide world and all her fading sweets;/But I forbid thee one most heinous crime:/O, carve not with thy hours my love's fair brow,/Nor draw no lines there with thine antique pen;/Him in thy course untainted do allow/For beauty's pattern to succeeding men./Yet, do thy worst, old Time: despite thy wrong,/My love shall in my verse ever live young.*

Y en Ovidio también,

Y ya he completado la obra, que ni la cólera de Júpiter ni el fuego/ ni el hierro ni el voraz tiempo podrá destruir./ Que cuando quiera aquel día, que no tiene ningún derecho a no ser sobre este cuerpo,/ ponga fin al transcurso de mi insegura vida;/ sin embargo, en la mejor parte de mí seré llevado eterno/ por encima de los elevado astros, y mi nombre será imborrable y,/ por donde se extiende el poderío romano sobre las domeñadas tierras,/ seré leído por la boca del pueblo, y a lo largo de todos los siglos, gracias a la fama,/ si algo de verdad tienen los vaticinios de los poetas, viviré.<sup>162</sup>

Finalmente, el poema nos hace reconocer que la vida del hombre está a disposición del tiempo, de la decadencia y de la muerte. Una y otra vez los efectos del tiempo aparecen, pero Adonis siempre se resiste. Con la ayuda de las metáforas —a veces inestables e impenetrables, pero nunca alejadas del mundo natural, que refleja la guerra del hombre contra el tiempo— Shakespeare refleja variedad, pasión e invención. El clímax se rige por metáforas que, por medio de la experiencia y de la perspicacia, ilumina nuevos mundos. De este modo Shakespeare insiste en la validez de la realidad, en vez de lo ideal. Aunque no trató sobre tradiciones complejas y diversas, ni con encrucijadas intelectuales en su poesía; sí trató temas reales, de la vida cotidiana, que explican cómo soportar el tiempo y el cambio. A pesar de todo, Shakespeare y Ovidio trascienden ante el cambio y la muerte.

---

<sup>162</sup> Ov. *Met.* XV.871-879: *lamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis/nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas./cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius/ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:/parte tamen meliore mei super alta perennis/astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,/quaque patet domitis Romana potentia terris,/ore legar populi, perque omnia saecula fama,/siquid habent veri vatum praesagia, vivam.* Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias.

## FUENTES DE CONSULTA

### BIBLIOGRAFÍA

Aers, David, *Culture and History. 1350-1600. Essays and English Communities, Identities and Writing*, Harvester, Wheatsheaf, 1992.

Aldis, H.G., “The Book-trade, 1557-1625. Pirates; The Shakespeare Stationers”, *The Cambridge history of English and American literature*, New York, vol. IV, cap. XVIII, 13, 2000.

Audem, W. H. and Holmes Norman Pearson, *Elizabethan and Jacobean Poets, Marlowe to Marvell*, Pinguin Books, London, 1947.

Bate, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Claredon Paperbacks, Oxford, 1994.

Bell, Iona, *Elizabethan women and the Poetry of Courtship*, Cambridge University Press, London, 1998.

Bernage, M. S., *Étude sur Robert Garnier*, Dedalain Frères editeurs, Paris, 1962.

Bouttell, Laura, “‘Venus and Adonis’ reworked transformations of Ovid’s *Metamorphoses* in William Shakespeare’s ‘Venus and Adonis’ and J.M. Turner’s ‘Adonis Departing for the chase’” p. 195-X.

Bullen, Arthur Henry, *The Complete Works of William Shakespeare*, Collector’s Library Edition in Colour, Gloucestershire, London, 2007.

Catulo, Tibulo, Lígdamo, Sulpicia, Propercio, *Poesía de amor en Roma*, Edición de Antonio Alvar Ezquerro, Akal/clásica, Madrid, 1993.

Charbonneau-Lassay, L., *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la antigüedad y en la Edad Media*, Traducción de Francesc Gutiérrez, Volumen I, 2ª edición, Sophia Perennis, Barcelona, 1997.

Chiari, Sophie, *Hermaphroditus and Salmacis, Theseus and Ariadne, Ceyx and Alcione*, Cambridge Scholar publishing, London, 2009.

- Chute, Marchette, *Shakespeare of London*, Gaylard. E. P. Dutton, New York, 1944.
- Chris, Baldick, *The concise oxford of Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- Cotterell, Arthur (comp.), *Enciclopedia de Mitología universal*, Editorial Parragon, Barcelona 1999.
- Emerson, Ralph Waldo (1803–1882), *The Complete Works. Shakespeare or the poet, Representative Men: Seven Lectures*, Vol. IV, New York, 1904.
- De Grazia, Margreta, Stanley Wells, *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge University Press, London, 2010.
- Drabble, Margaret, Stringer, Jenny y Hahn, Daniel, *Concis Oxford Companion to English Literature*, 3ª ed., Oxford University Press, Oxford, 2007.
- Fraschetti, Augusto, *Augusto*, Alianza, Madrid, 1999.
- Galinsky, G.K., *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, University of California, Los Angeles, 1975.
- Gerber, Jean Miriam, *Time, Death and Mutability: a study of themes in some poetry of the renaissance-spenser, Shakespeare and Donne*, Pennsylvania State University, Pennsylvania, 1961.
- Geoffrey, Miles, *Classical Mithology in English Literature, a critical anthology*, Routledge, Taylor and Francis Group, London and New York, 1999.
- Gómez García, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Akal, Madrid, 1998.
- Gómez Pallarés, Juan, *Studiosa Roma: los géneros literarios en la cultura romana*, Bellaterra, Universidad Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2003.
- Graves, Robert, *Los Mitos griegos, I. Religión y mitología*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- Grimal, Pierre, *Historia de Roma*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.
- , *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidos, Barcelona, 2008.
- , *El amor en la Antigua Roma*, Paidós, Barcelona, 2011.



- Guillén, Andrés Eduardo, *Sinopsis de historia romana*, La ley, Buenos Aires, 2004.
- Haddon, John, *Teaching reading Shakespeare*, Routledge, Taylor and Francis group, New York, 2009.
- Hardie, Philip, *The Cambridge companion to Ovid*, Cambridge University Press, Fifth printing, New York, 2008.
- Haynes, Alan, *Untamed Desire: sex in the Elizabethan England*, Stackpole Books, Indiana, 1997.
- Henderson, Diana E., *Passion made public: Elizabethan lyric, gender and performance*, University of Illinois Press, Illinois, 1995.
- Hoffman, C., *The murder of the man who was Shakespeare*, New York, 1955.
- Hungerford, Dorothy Anne, *Shakespeare's love Mythology in Venus and Adonis, A midsummer-night's dream and Antony and Cleopatra*, Simon Fraser University, Thesis for the degree of masters arts, Vancouver, 1975.
- Johnson, Kristin, *Love, Lust and Literature. In the late sixteenth century*, Milligan Colledge, Georgia, 2009.
- Kahn, Coppélia, *Man's Estate: masculine identity in Shakespeare*, University of California Press, California, 1981.
- Kenney, E.J., *Introduction and Notes to Melville. Ovid: Metamorphoses*, World's classics, Oxford, 1987.
- Kolin, Philip C., *Venus and Adonis: Critical Essays (Shakespeare criticism)*, Routledger, Psychology Press, London, 1997.
- Laurance, Anne, *Women in England, 1500-1760: a social history*, Phoenix Press, London, 1994.
- Lévi-Strauss, *Antropología structural*, Paidós, Barcelona, 1995.
- , *Mitologías, Siglo XXI*, México, 1981.
- Montanelli, Indro, *Storia di Roma*, Debolsillo, México, 2005.

- Olivar, Salvador, *Introducción a Shakespeare*, Península/Ficciones, Barcelona, 2001.
- Ovidio, *Amores, Arte de amar*, Edición de Juan Antonio González Iglesias, Cátedra Letras Universales, 5° ed. Madrid, 2006.
- Ovidio, *Cartas a las heroínas*, Traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal, Alianza Editorial (Clásicos de Grecia y Roma), Madrid, 2008.
- Ovidio, *Epístolas desde el Ponto*, Versión de José Quiñones Melgoza, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), México, 1978.
- Ovidio, *Las Metamorfosis*, Traducción de Ana Pérez Vega, Editorial Bruguera, Barcelona, 1983.
- Ovidio, *Las Metamorfosis*, Traducción y notas de A. Ruiz de Elvira, Gredos, Madrid, 1975.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Edición de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Catedra, 11° edición, Madrid, 2012.
- Ovid, *Methamorphoses*, Trad. Kenney, E.J. World's classic, Oxford, 1987.
- Ovid, *Ovid's Metamorphoses*, Translated by Arthur Golding, 1567, editor John Frederick Nims, New York, 1965.
- Pahlow Edwin W. and Stearns Raymond P., *An Introduction to World History, Man's Great Adventure*, Ginn and Company, EUA, 1947.
- Pujals, Esteban, *Historia de la literatura inglesa*, Gredos, Madrid, 1978.
- Publio Virgilio Marón, *La Eneida, Bucólicas y Geórgicas*, Editora Nacional, Edinal, México, 1956.
- Quinn, Kenneth, "Literatura Universal. La poesía individualista de la época clásica", *Literatura romana*, Gredos, Madrid, 1985.
- Richardson, Patricia, *The Monstrous in Shakespeare*, A thesis submitted to the University of Birmingham for the Degree of Master Letters, The Shakespeare Institute, Birmingham, 2003.

Russell Reaske, Christopher, *How to Analyze Poetry. A critical Guide to appreciation of form, structure and meaning*, Department of English Harvard University, Monarch Press, New York, 1996.

Saintsbury, George, "Shakespeare: Life and Plays. Poems." *The Cambridge History of English and American literature*, Cambridge, vol.V, parte 1, Cap. VIII, 2000.

Shakespeare, William, *The Poems*, Compilador Prince, F. T.. The Arden edition of the works of William Shakespeare, London, 2000.

Shakespeare, William, *Shakespeare's songs and Poems*, Editor Edward Hubler. McGrawhill, New York, 1966.

Shakespeare, William, *Venus and Adonis*. Trad. Jesús Munárriz, Norma, Bogotá, 2004.

Shakespeare, William, *Venus and Adonis*, Traducción y prólogo de Gustavo Falaquera, Edición Bilingüe, Poesía Hiperión, Madrid, 2003.

Shakespeare, William, *Comedias*, Edición de Alfonso Reyes, Estudio preliminar Ezequiel Martínez Estrada, Editorial Cumbre, México, 1978.

Simonet, Dominique, *La más bella historia del amor*, FCE, Buenos Aires, 2005.

Solodow, J.B., *The World of Ovid's Metamorphoses*, (Chapel Hill), 197, Texas University, Texas, 1997.

Spear, Josephine, *Adventures in English Literature*, University of Chicago, New York, 1949.

Stanley, Diane, Vennema Peter, *Good Queen Bess: the Story of Elizabethan I of England*, Harper Collins, New York, 1990.

Stanley Wells y Gary Taylor, William Shakespeare, *The Complete Works*, 2ªed., Clarendon Press, Wallingford, 2005.

Taylor, Gary y Egan, Gabriel, *The New Oxford Shakespeare Authorship Companion*, Oxford University Press, Oxford, 2017.

Usher, Kerry, *Emperadores, dioses y héroes de la mitología romana*, Anaya, Madrid, 1991.

Val Baker, Denys, *London Aphrodite: Stories from the new Elizabethan Era*, Bridgehead Books, 1995.

Villaseñor Cuspinera, Patricia, *Lectiones, Textos clásicos para aprender latín II*, UNAM, México, 2009.

Virgilio, *La Eneida, Bucólicas y Georgicas*, Traducción de Miguel Querol, Edinal, México, 1956.

Wagner, John A., *Voices of Shakespeare's England: Contemporary accounts of Elizabethan daily life*, Greenwood Publishing Group, Santa Bárbara California, 2010.

Wood, Juliette, *El libro celta de la vida y la muerte. La gran guía de la sabiduría celta*, Integral, Barcelona, 2002.

#### HEMEROGRAFÍA

Acera, Fernando Martín, “canciones de amor y muerte en la poesía latina del renacimiento”, *Minerva: Revista de filología clásica*, N°3, 1989, pp. 267-288.

A.T. Hatto, “Venus and Adonis and the boar”, *Modern Language Review*, Cambridge, vol.41 n°4, (Octubre 1946), pp. 253-265.

Beltrán Lidó, M. Carmen, “La mujer en el renacimiento español. SS.XVI-XVII”, Universitat Jaume, Castellón, 2012.

Bietenholz Peter G., “*Historia and Fabula. Myths and Legends in Historical thought from Antiquity*” *The Journal of Modern History*, Chicago, Vol.69, N°2 (June 1997), pp. 320-321.

Díaz, José Roso, “La noche de San Juan”, *Dicenda*, Cuadernos de filología hispánica, 2010, vol.28, pp. 267-288.

Gregory, David E., “*The Late Victorian Folksong Revival: the Persistence of English Melody, 1878-1903*”. *Special Issue: Papers and Reponses from the Ninth Conference of the North American Victorian Studies Association*, Vol. 54, no. 3, (Spring 2012), pp. 543-545.

Hulse, S. Clark, “*Shakespeare Myth of Venus and Adonis*”, PMLA, Modern Language Association, Vol. 93. No. 1 pp. 95-105, (Jan, 1998).

Miller, Robert P., “Venus, Adonis and the Horses”, The Johns Hopkins University Press, Vol. 19, No. 4, (Diciembre 1952), pp. 249-264.

Nagle, B.R., “Erotic Pursuit and Narrative Seduction on Ovid’s *Metamorphoses*”, *Ramus, Critical Studies in Greek and roman literatura*, Cambridge University, n° 17, 32-51, 1988.

Newman, Karen, “Essay Shakespeare. Myrra’s Revenge: Ovid and Shakespeare”, University of Minnesota Press, Minnesota, n°9, 2009, pp. 252-265.

Shiner, Larry E., “The Darker Side of Hellas: Sexuality and Violence in Ancient Greece”, *The Psychohistory Review*, Illinois, Vol. 9 No. 2, 1980.

Soubriet Velasco, Beatriz, “Ovid and Shakespeare’s Venus and Adonis. A study of sexual-role reversal”, *Spanish and Portuguese society for Renaissance studies*, SEDERI, 1996, pp. 297-300.

[s.a.]. “Shakespeare Matters. The Voice of Shakespeare Fellowship”, Shakespeare Oxford Fellowship, Oxford. Vol.4, n°1, 2004.

#### SITIOS WEB

*Anthology of English Literature*. En [www.luminarium.org](http://www.luminarium.org) (consultado el 9-9-2014).

*Biblioteca Gutenberg*. En [www.gutenberg.org/ebooks/](http://www.gutenberg.org/ebooks/) (consultado el 8-12-2014).

*Bodleian Libraries University of Oxford* “Sprint of Shakespeare”. En <http://bodleian.ox.ac.uk> (consultado el 9-1-2014).

Boss Terry, *Oxfordian Myths: "First Heir of My Invention"*. En <http://shakespeareauthorship.com/heir.html> (consultado el 10-9-2014).

Callaghan, Dymna. *(Un)natural Loving: Swine, Pets, and Flowers in Venus and Adonis*. En <http://emc.eserver.org/1-3/callaghan.html> (consultado el 10-1-2015).

Castro Libia, Brenda, “El amor como concepto filosófico y práctica de vida”, Entrevista con Edgar Morales *Revista UNAM, revista digital universitaria*, México, vol.9, nº11 (Noviembre 2008). En <http://www.revista.unam.mx/> (consultado el 5-6-2014).

Cummings, M. J., *The sonnet a study guide, the Shakespearean sonnet*, 200. En <http://cummingsstudyguides.net/xSonnets.html> (consultado el 5-10-2015).

*Elizabethan marriages and weddings*. En <http://www.elizabethan-era.org.uk/elizabethan-marriages-and-weddings.htm> (consultado el 4-15-2015).

*Elizabethan love and marriage*. En <http://elizabethan.org/compendium/10.html> (consultado 4-12-2015).

*Elizabethan England life*. En <http://www.elizabethanenglandlife.com/elizabethan-england-marriage.html> (consultado el 4-22-2015).

*Elizabethan music*. En [www.noblesandcourties.org/Elizabethan-music.htm](http://www.noblesandcourties.org/Elizabethan-music.htm) (consultado el 3-15-2014).

*Illinois Ideas*. En [www.ideals.illinois.edu](http://www.ideals.illinois.edu) (consultado el 14-5-2014).

Johnston, Ian, “*The influence of Ovid’s Metamorphoses*”, Liberal Studies. Malaspina College, Vancouver, Noviembre de 1997. En <http://records.viu.ca/~johnstoi/ovid/ovidtofc.htm> (consultado el 11-18-2014).

*Glossary of Shakespeare*. En <http://absoluteshakespeare.com/glossary/a.htm> (consultado el 30-5-2014).

*Jstore*. En [www.jstore.org](http://www.jstore.org) (consultado 9-9-2013).

Kuchar, Gary, “Narrative and the Forms of Desire in Shakespeare's Venus and Adonis”, *Early Modern Literary Studies*, Mc Master University. En <http://extra.shu.ac.uk/emls/05-2/kuchvenu.htm> (consultado el 2-28-2015).

Kiernan, Pauline, “Venus and Adonis Essay-Death by Rethorical Trope. Poetry Metamorphosed in Venus and Adonis and the Sonnets.” En <http://www.enotes.com/topics/venus-adonis/critical-essays/death-by-rhetorical-trope-poetry-metamorphosed> (consultado 6-28-2015).

*Life in Elizabethan England*. En [www.elizabethan.org](http://www.elizabethan.org) (consultado el 4-15-2014).

*Literary Devices, Definitions and examples of Literary terms. Stanza*. En <http://literarydevices.net/stanza/> (consultado el 2-15-2015).

L.K. Alchin, *Elizabethan era*. En <http://www.elizabethan-era.org.uk/elizabethan-marriages-and-weddings.htm> (consultado el 13-1-2017).

Loeb Classical Library, Harvard University Press. En <http://www.hup.harvard.edu/collection.php?cpk=1031> (consultado el 9-10-2016).

Meres, Francis, *Palladis Tamia: Wit's Treasury a comparative discourse of our English poets, with the greek, latin and Italian poets*. 1598. En <http://www.elizabethanauthors.org/palladis.htm> (consultado el 1-20-2015).

Marlowe, Christopher, *Tamburlaine the Great*, in two parts. This is Part 1, Editado por Alexander Dyce. En <http://www.gutenberg.org/files/1094/1094-h/1094-h.htm> (consultado el 20-10-2013).

*Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 2017. En [www.oed.com](http://www.oed.com) (consultado el 4-15-2014).

Ovid, *Metamorphoses*, University of Virginia. En <http://ovid.lib.virginia.edu/> (consultado el 23-2-2014).

Ovidio. *Latin Library*. En <http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html> (consultado el 5-16-2014).

*Oxford Dictionary*. En [www.oxforddictionaries.com](http://www.oxforddictionaries.com) (consultado el 2-10-2014).

Peters, Roger, "Venus and Adonis" *The Quaternary Institute*, Tranaky, 2000. En <http://www.quaternaryinstitute.com/playcommentvenusandadonis.html> (consultado el 3-13-2017).

*Poetry Foundation*. En <http://www.poetryfoundation.org/> (consultado el 3-9-2014).

*Poetry Harvard beta edition*. En [http://poetry.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k40344&pageid=icb.page189812&pageContentId=icb.pagecontent371397&view=view.do&viewParam\\_name=forms.html](http://poetry.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k40344&pageid=icb.page189812&pageContentId=icb.pagecontent371397&view=view.do&viewParam_name=forms.html) (consultado el 3-9-2014).

*Real Academia Española*. En <http://www.rae.es/rae.html> (consultado el 10-6-2014).

Ridgway, Claire, *The Elizabeth files*, En [www.theelizabethfiles.com](http://www.theelizabethfiles.com) (consultado el 4-15-2014).

Shakespeare, William, *Venus and Adonis*, Editado por Bárbara A. Mowat and Paul Werstine, Folger Shakespeare Library, London, [s.f.]. En <http://www.folgerdigitaltexts.org/html/Ven.html#dedication> (consultado el 1-17-2015).

*Shakespeare online. Folio, quarto meanings Shakespeare*. En <http://www.shakespeare-online.com/biography/shakespeareinprint.html> (consultado el 1-17-2015).

*Shakespeare's First Folio and Quartos: Printing in Shakespearean England*. En <http://www.shakespeare-online.com/biography/shakespeareinprint.html> (consultado el 9-1-2014).

Solodow, Joseph B., *The World of Ovid's Metamorphoses*, The University of North Carolina Press, London, 1988. En <http://muse.jhu.edu/book/27394> (consultado el 14-4-2017).

Taylor, A. B., *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*. En [http://poetry.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k40344&pageid=icb.page189812&pageContentId=icb.pagecontent371397&view=view.do&viewParam\\_name=forms.html](http://poetry.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k40344&pageid=icb.page189812&pageContentId=icb.pagecontent371397&view=view.do&viewParam_name=forms.html) (consultado el 26-9-2013).

*The Ambiguity in Shakespeare's Dedication of Venus & Adonis*. En <http://www.realshakespeare.com/hidden-life/double-dealing> (consultado el 5-8-2014).

*The MLA Style Center writing resources from the Modern Language Association*. En <http://style.mla.org> (consultado el 15-4-2016).

*The Official website of British Monarchy*. En [www.royal.gov.uk](http://www.royal.gov.uk) (consultado el 3-14-2014).

*The Shakespeare Quartos or archive*, En [www.quartos.org](http://www.quartos.org) (consultado el 9-1-2014).

*The Shakespeare Oxford Society*. En [www.shakespeare-oxford.com](http://www.shakespeare-oxford.com) (consultado el 5-10-2014).

*Shakespeare Society*. En [www.shakespearesociety.org](http://www.shakespearesociety.org) (consultado el 3-10-2014).

*The Stationers Company*. En [www.stationers.org](http://www.stationers.org) (consultado el 3-14-2014).



*The Shakespeare Authorship Coalition*. En <http://doubtaboutwill.org/> (consultado el 3-14-2017).

*The Quaternary Institute*. En [www.quaternaryinstitute.com](http://www.quaternaryinstitute.com) (consultado el 3-4-2014).

*University of Virginia*. En <http://ovid.lib.virginia.edu/> (consultado el 7-23-2014).

*University of Vancouver. Ovid's Metamorphoses (selections): internet Shakespeare Editions*. En <http://internetshakespeare.uvic.ca/doc/ovid-metamorphoses/complete/> (consultado el 20-1-2014).

*William Shakespeare Dictionary*. En <http://www.william-shakespeare.info/william-shakespeare-dictionary.htm> (consultado el 30-5-2014).

Harwood, Ellen April, *Venus and Adonis: Shakespeare's critique of Spenser*, Rutgers University Libraries, New Jersey, vol.39, n°.1 (1997). En <http://jrul.libraries.rutgers.edu/index.php/jrul/issue/view/205> (consultado el 9-06-2015).

“William Shakespeare: The Life and Legacy of England's Bard”, BBC. En <http://www.bbc.co.uk/timelines/28k2p39> (consultado el 5-10-2014).

“William Shakespeare”, Poets Graves, serious about poets and poetry. En <http://www.poetsgraves.co.uk/shakespeare.htm> (consultado el 5-10-2014).

Wodd, Michael, “The Shakespeare paper. The later years”, BBC, 2011. En [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk) (consultado el 10-10-2014).

Zenoba Fulford, Halley, *Ovid and Ignorance: gender, sexuality and alterity in Metamorphoses and the Heroides*. En <http://journals.uvic.ca/index.php/albatross/article/view/1179813821> (consultado el 20-1-2014).

Zissos, Andrew, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Texas University. En <http://uts.cc.utexas.edu/cgi-bin/cgiwrap/silver/frame.cgi?ovid,influ> (consultado el 15-9-2013).





## ANEXO

FRAGMENTOS DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO

X, 519-559, 708-739

'Labitur occulte fallitque volatilis aetas,  
 et nihil est annis velocius: ille sorore 520  
 natus avoque suo, qui conditus arbore nuper,  
 nuper erat genitus, modo formosissimus infans,  
 iam iuuenis, iam vir, iam se formosior ipso est,  
 iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes.  
 namque pharetratus dum dat puer oscula matri, 525  
 inscius exstanti destrinxit harundine pectus;  
 laesa manu natum dea reppulit: altius actum  
 vulnus erat specie primoque fefellerat ipsam.  
 capta viri forma non iam Cythereia curat  
 litora, non alto repetit Paphon aequore cinctam 530  
 piscosamque Cnidon gravidamve Amathunta metallis;  
 abstinet et caelo: caelo praefertur Adonis.  
 hunc tenet, huic comes est adsuetaque semper in umbra  
 indulgere sibi formamque augere colendo  
 per iuga, per silvas dumosaque saxa vagatur 535  
 fine genus vestem ritu succincta Dianae  
 hortaturque canes tutaeque animalia praedae,  
 aut pronos lepores aut celsum in cornua cervum  
 aut agitat dammas; a fortibus abstinet apris  
 raptoresque lupos armatosque unguibus ursos 540  
 vitat et armenti saturatos caede leones.  
 te quoque, ut hos timeas, siquid prodesse monendo  
 possit, Adoni, monet, "fortis" que "fugacibus esto"  
 inquit; "in audaces non est audacia tuta.  
 parce meo, iuuenis, temerarius esse periculo, 545

X, 519-559, 708-739.

“Secretamente la edad volátil se desliza y engaña,  
y nada es más veloz que los años: aquél, nacido de su hermana 520  
y de su abuelo, quien, hace poco escondido en el árbol,  
hace poco había sido engendrado; es éste el más bello  
ya joven, ya varón, ya más hermoso que él mismo,  
y ya agrada a Venus y venga los fuegos de su madre.  
Pues, mientras el niño armado de aljaba da besos a su madre, 525  
sin saberlo, a la madre que está de pie le rozó el pecho con su caña;  
la diosa, herida, rechaza al hijo con su mano:  
la herida era más profunda que su aspecto y, al principio, a ella misma la había engañado.  
Cautivada por la belleza del varón ya no se ocupa de las playas citereas,  
ni vuelve a Pafos ceñida por un profundo mar, 530  
y no a Cnido rica en peces, y ni a Amatunte preñada de minas,  
y se abstiene del cielo: y Adonis es preferido en vez del cielo.  
A éste lo retiene, de éste ella es compañera y siempre acostumbrada  
a consentirse en la sombra y a aumentar su belleza protegiéndose,  
vaga por las cimas, por los bosques y por las rocas cubiertas de maleza, 535  
levantado el vestido a la manera de Diana,  
e incita a los perros y agita a los animales de presa segura:  
o a las lanzadas liebres o al ciervo que se eleva hasta los cuernos  
o agita a los gamos; se aparta de los valientes jabalíes  
y de los lobos raptores y evita a los osos armados con garras 540  
y a los leones saciados de matanza del rebaño.  
A ti, te aconseja, Adonis que temas a éstos,  
si es que en algo puede advertirte,  
y dijo: se valiente con los que tienden a huir.  
Abstente, joven, de ser temerario poniéndote yo en peligro 545

neve feras, quibus arma dedit natura, lacesse,  
 stet mihi ne magno tua gloria. non movet aetas  
 nec facies nec quae Venerem movere, leones  
 saetigerosque sues oculosque animosque ferarum.  
 fulmen habent acres in aduncis dentibus apri, 550  
 impetus est fulvis et vasta leonibus ira,  
 invisumque mihi genus est." quae causa, roganti  
 "dicam," ait "et veteris monstrum mirabere culpae.  
 sed labor insolitus iam me lassavit, et, ecce,  
 opportuna sua blanditur populus umbra, 555  
 datque torum caespes: libet hac requiescere tecum"  
 (et requievit) "humo" pressitque et gramen et ipsum  
 inque sinu iuvenis posita cervice reclinis  
 sic ait ac mediis interserit oscula verbis:  
 'Illa quidem monuit iunctisque per aera cycnis  
 carpit iter, sed stat monitis contraria virtus.  
 forte suem latebris vestigia certa secuti 710  
 excivere canes, silvisque exire parantem  
 fixerat obliquo iuvenis Cinyreius ictu:  
 protinus excussit pando venabula rostro  
 sanguine tincta suo trepidumque et tuta petentem  
 trux aper insequitur tososque sub inguine dentes 715  
 abdidit et fulva moribundum stravit harena.  
 vecta levi curru medias Cytherea per auras  
 Cypron olorinis nondum pervenerat alis:  
 agnovit longe gemitum morientis et albas  
 flexit aves illuc, utque aethere vidit ab alto 720

y no irrites a las fieras, a las cuales la naturaleza les ha dado armas,  
para que tu gloria no me cueste mucho. Ni tu edad,  
ni tu cara, ni las cosas que conmovieron a Venus, conmueven a los leones  
ni a los jabalíes cerdosos y ni los ánimos de las fieras.  
Los bravos jabalíes tienen un rayo en sus dientes curvados. 550  
Impulso y enorme ira tienen los leones rojizos  
y son una odiosa raza para mí.” Al que pregunta cuál es la causa,  
dice: “la diré y también te sorprenderás del prodigio de la antigua culpa,  
pero el esfuerzo inusitado ya me cansó, y, he aquí  
que un oportuno álamo persuade con su sombra 555  
y el césped da un lecho: me gusta acostarme contigo en este suelo.”  
(se acostó) y apretó el pasto y a él mismo  
y reclinada colocando su cuello en el pecho del joven  
y entremezclando besos en medio de las palabras, dijo...  
“en verdad ella lo aconsejó y emprende el camino a través de  
los aires junto con los cisnes, pero el valor persiste en contra de los consejos.  
Casualmente los perros habiendo seguido certeras huellas, 710  
hicieron salir de su escondite a un puerco  
y el joven de Ciniras con un golpe indirecto había atravesado al que se preparaba a salir del bosque:  
inmediatamente sacudió su curvo hocico los venablos  
teñidos de sangre  
y el salvaje jabalí sigue al que está tembloroso y busca seguridad 715  
y hundió todos los dientes bajo la ingle, y lo dejó tendido moribundo en la dorada arena.  
Citerea llevada en el ligero carro por la mitad de la brisa  
con alas de cisne todavía no había llegado a Chipre:  
a lo lejos reconoció el gemido del que moría y hacia allí dio vuelta,  
a las aves blancas y cuando desde el éter alto vio 720

exanimem inque suo iactantem sanguine corpus,  
desiluit pariterque sinum pariterque capillos  
rupit et indignis percussit pectora palmis  
questaque cum fatis "at non tamen omnia vestri  
iuris erunt" dixit. "luctus monumenta manebunt  
semper, Adoni, mei, repetitaque mortis imago  
annua plangoris peraget simulamina nostri;  
at cruor in florem mutabitur. an tibi quondam  
femineos artus in olentes vertere mentas,  
Persephone, licuit: nobis Cinyreius heros  
invidiae mutatus erit?" sic fata cruorem  
nectare odorato sparsit, qui tinctus ab illo  
intumuit sic, ut fulvo perlucida caeno  
surgere bulla solet, nec plena longior hora  
facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus,  
qualem, quae lento celant sub cortice granum,  
punica ferre solent; brevis est tamen usus in illo;  
namque male haerentem et nimia levitate caducum  
excutiunt idem, qui praestant nomina, venti.'

725

730

735



exánime y agitando el cuerpo en su sangre  
bajó de un salto y a la vez su seno y a la vez  
sus cabellos rompió y golpeó sus pechos que no lo merecían con sus palmas  
y habiéndose quejado con los hados dijo:  
“sin embargo no todo será de ustedes, 725  
siempre permanecerá, Adonis, el recuerdo de mi llanto  
y la imagen repetida de tu muerte  
celebrará la representación anual de nuestro lamento;  
por otra parte tu sangre será cambiada en flor. ¿Si a ti, Persefone,  
alguna vez te fue permitido cambiar los miembros femeninos en olorosas mentas: 730  
y para mi será odio la metamorfosis del héroe de Ciniras ?” Así esparció  
con oloroso néctar la sangre que impregnada por aquél se hinchó así,  
como una burbuja transparente suele levantarse en el rojizo  
y la tardanza no se hizo más larga de una hora entera.  
Cuando salió una flor del color de la sangre, 735  
como suelen llevar las granadas. que ocultan un grano bajo su  
pegajosa corteza; pero es breve su disfrute;  
pues los mismos vientos, que proporcionan el nombre golpean a la que  
está mal pegada y la que cae por exceso de ligereza.”

IV, 285-388

'Unde sit infamis, quare male fortibus undis 285  
Salmacis enervet tactosque remolliat artus,  
discite. causa latet, vis est notissima fontis.  
Mercurio puerum diva Cythereide natum  
naides Idaeis enutrivere sub antris,  
cuius erat facies, in qua materque paterque 290  
cognosci possent; nomen quoque traxit ab illis.  
is tria cum primum fecit quinquennia, montes  
deseruit patrios Idaque altrice relictas  
ignotis errare locis, ignota videre  
flumina gaudebat, studio minuente laborem. 295  
ille etiam Lycias urbes Lyciaeque propinquos  
Caras adit: videt hic stagnum lucentis ad imum  
usque solum lymphae; non illic canna palustris  
nec steriles ulvae nec acuta cuspide iunci;  
perspicuus liquor est; stagni tamen ultima vivo 300  
caespite cinguntur semperque virentibus herbis.  
nympha colit, sed nec venatibus apta nec arcus  
flectere quae soleat nec quae contendere cursu,  
solaque naiadum celeri non nota Dianae.  
saepe suas illi fama est dixisse sórores 305  
"Salmaci, vel iaculum vel pictas sume pharetras  
et tua cum duris venatibus otia misce!"  
nec iaculum sumit nec pictas illa pharetras,  
nec sua cum duris venatibus otia miscet,  
sed modo fonte suo formosos perluit artus, 310

IV, 285-388.

“Ustedes aprendan de donde lo infame, por qué 285  
Salmacis con sus olas malamente fuertes  
debilita y ablanda enteramente los miembros que ha tocado.  
La causa está escondida, la fuerza de la fuente es muy conocida.  
En las cavernas del Ida las náyades alimentaron al niño nacido de Mercurio y de la  
diosa Citerea, tenía un rostro, en el cual la madre y el padre 290  
podrían reconocerse; también el nombre lo sacó de ellos.  
Tan pronto como éste tuvo quince años abandonó  
los montes patrios y la Ida nutricia dejada  
se alegraba de errar por lugares desconocidos, de ver ríos desconocidos,  
con una dedicación que disminuía su esfuerzo. 295  
Aquél también se acercó a las ciudades licias y a los carios  
vecinos de Licia: aquí ve una laguna de agua brillante  
hasta el mismo fondo; allí no hay caña pantanosa  
ni estériles pastos, ni juncos de aguda punta;  
el agua es clara; sin embargo las orillas de la laguna están rodeadas por vivo césped 300  
y por hierbas siempre verdes.  
Una ninfa la habita, pero no apta para la caza,  
ni una que suele doblar arcos, ni una que suele rivalizar en la carrera,  
y la única de las náyades no conocida por la veloz Diana.  
Hay el rumor de que a menudo sus hermanas le decían: 305  
“¡Salmacis, toma la jabalina o las aljabas pintadas  
y mezcla tu ocio con la dura caza!”  
ella no toma la jabalina ni las pintadas aljabas  
ni mezcla su ocio con la dura caza,  
sino que algunas veces en su fuente lava sus hermosos miembros, 310

saepe Cytoriaco deducit pectine crines  
et, quid se deceat, spectatas consulit undas;  
nunc perlucenti circumdata corpus amictu  
mollibus aut foliis aut mollibus incubat herbis,  
saepe legit flores. et tum quoque forte legebat, 315  
cum puerum vidit visumque optavit habere.  
'Nec tamen ante adiit, etsi properabat adire,  
quam se composuit, quam circumspexit amictus  
et finxit vultum et meruit formosa videri.  
tunc sic orsa loqui: "puer o dignissime credi 320  
esse deus, seu tu deus es, potes esse Cupido,  
sive es mortalis, qui te genuere, beati,  
et frater felix, et fortunata profecto,  
si qua tibi soror est, et quae dedit ubera nutrix;  
sed longe cunctis longeque beatior illa, 325  
si qua tibi sponsa est, si quam dignabere taeda.  
haec tibi sive aliqua est, mea sit furtiva voluptas,  
seu nulla est, ego sim, thalamumque ineamus eundem."  
nais ab his tacuit. pueri rubor ora notavit;  
nescit, enim, quid amor; sed et erubuisse decebat: 330  
hic color aprica pendentibus arbore pomis  
aut ebori tincto est aut sub candore rubenti,  
cum frustra resonant aera auxiliaria, lunae.  
poscenti nympphae sine fine sororia saltem  
oscula iamque manus ad eburnea colla ferenti 335  
"desinis, an fugio tecumque" ait "ista relinquo?"  
Salmacis extimuit "loca" que "haec tibi libera trado,

a menudo alisa su cabello con el peine citario  
y consulta qué le va bien a las aguas en las que se ha mirado:  
ora ella habiendo envuelto su cuerpo con un vestido transparente  
se acuesta en las hojas suaves o en las hierbas suaves,  
a menudo recoge flores. Por casualidad 315  
las cogía cuando vio al muchacho y, tras haberlo visto, deseó tenerlo.  
“Sin embargo no se acercó, aunque se apresuraba a acercarse,  
antes de haberse compuesto, antes de haber revisado sus vestidos y antes de haber arreglado su  
rostro  
y de haber juzgado que se veía hermosa.  
Entonces comenzó a hablar así: “¡oh muchacho dignísimo de que se crea que eres un dios, 320  
si es que tú eres un dios puedes ser Cupido,  
o si es que eres un mortal, dichosos, quienes te engendraron,  
y feliz tu hermano y afortunada, sin duda, si tienes alguna hermana,  
y la nodriza que te dio sus ubres;  
pero mucho mucho más dichosa que todos juntos aquella, si tienes alguna prometida, 325  
si alguna consideradas digna de la antorcha nupcial.  
O si tienes alguna para ti, que mi placer sea furtivo,  
o si no tienes ninguna que lo sea yo y vayamos al mismo Tálamo.  
Con esto la náyade cayó. El rubor marcó el rostro del joven;  
ignora pues qué es el amor; pero le quedaba bien haber enrojecido: 330  
los frutos que cuelgan del árbol asoleado tienen este color  
o el marfil teñido o la luna que enrojece bajo su blancura,  
cuando resuenan en vano los bronce auxiliares.  
A la ninfa que desea sin fin besos al menos de hermana  
y que ya lleva sus manos al cuello de marfil, dice: 335  
“¿Desistes, o acaso huyo y junto contigo dejo estas lugares?”  
Salmacis se espantó y dijo: “ a ti entrego estos lugares libres,

hospes" ait simulatque gradu discedere verso,  
 tum quoque respiciens, fruticumque recondita silva  
 delituit flexuque genu submitit; at ille, 340  
 scilicet ut vacuis et inobservatus in herbis,  
 huc it et hinc illuc et in adludentibus undis  
 summa pedum taloque tenuis vestigia tinguit;  
 nec mora, temperie blandarum captus aquarum  
 mollia de tenero velamina corpore ponit. 345  
 tum vero placuit, nudaque cupidine formae  
 Salmacis exarsit; flagrant quoque lumina nymphae,  
 non aliter quam cum puro nitidissimus orbe  
 opposita speculi referitur imagine Phoebus;  
 vixque moram patitur, vix iam sua gaudia differt, 350  
 iam cupit amplecti, iam se male continet amens.  
 ille cavis velox adplauso corpore palmis  
 desilit in latices alternaque bracchia ducens  
 in liquidis translucet aquis, ut eburnea si quis  
 signa tegat claro vel candida lilia vitro. 355  
 "vicinus et meus est" exclamat nais, et omni  
 veste procul iacta mediis inmittitur undis,  
 pugnantemque tenet, luctantiaque oscula carpit,  
 subiectatque manus, invitaque pectora tangit,  
 et nunc hac iuveni, nunc circumfunditur illac; 360  
 denique nitentem contra elabique volentem  
 implicat ut serpens, quam regia sustinet ales  
 sublimemque rapit: pendens caput illa pedesque  
 adligat et cauda spatiantes implicat alas;

huésped” y finge alejarse y finge que voltea con un paso,  
 en ese momento voltea la mirada hacia atrás y habiéndose metido  
 en el bosque de arbustos se ocultó y con la rodilla doblada 340  
 se agachó, pero él como si no fuera observado en las hierbas vacías,  
 va de aquí para allá y en las aguas juguetonas moja sus pies;  
 moja la punta del pie y hasta el talón;  
 sin tardanza, cautivado por la temperatura de las cariñosas aguas  
 se quita sus vestidos ligeros de su tierno cuerpo. 345  
 Entonces en verdad le gustó y Salmacis ardió por el deseo  
 de la forma desnuda; también los ojos de la ninfa brillan  
 no de otro modo que cuando Febo, muy nítido por su disco puro  
 se refleja en la imagen opuesta de un espejo;  
 y apenas soporta la tardanza, apenas ya dilata sus gozos, 350  
 ya desea abrazar, ya malamente se contiene ella demente.  
 Aquél habiendo golpeado con las manos huecas su cuerpo,  
 veloz baja de un salto a las aguas y moviendo alternadamente sus brazos  
 brilla en las aguas transparentes, como si alguien  
 cubriera estatuas de marfil o cándidos lirios con vidrio claro. 355  
 “Hemos vencido y es mío” exclama la náyade  
 y habiendo lanzado a lo lejos el vestido se mete en medio de las aguas  
 y retiene al que pelea y arranca besos que luchan  
 y lanza por abajo su mano, y toca los pechos que no quieren,  
 ahora por aquí y ahora por allá y rodea al joven. 360  
 Finalmente al que se esfuerza en contra y al que quiere escapar,  
 como una serpiente, a la que el ave real levanta  
 y arrebatada hacia lo alto, ella colgándose ata la cabeza  
 y los pies y con la cola envuelve las alas que se extienden;

utve solent hederæ longos intexere truncos, 365  
 utque sub æquoribus deprensus polypus hostem  
 continet ex omni dimissis parte flagellis.  
 perstat Atlantiades sperataque gaudia nymphae  
 denegat; illa premit commissaque corpore toto  
 sicut inhaerebat, "pugnes licet, inprobe," dixit, 370  
 "non tamen effugies. ita, di, iubeatis, et istum  
 nulla dies a me nec me deducat ab isto."  
 vota suos habuere deos; nam mixta duorum  
 corpora iunguntur, faciesque inducitur illis  
 una. velut, si quis conducat cortice ramos, 375  
 crescendo iungi pariterque adolescere cernit,  
 sic ubi complexu coierunt membra tenaci,  
 nec duo sunt et forma duplex, nec femina dici  
 nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videntur.  
 'Ergo ubi se liquidas, quo vir descenderat, undas 380  
 semimarem fecisse videt mollitaque in illis  
 membra, manus tendens, sed iam non voce virili  
 Hermaphroditus ait: "nato date munera vestro,  
 et pater et genetrix, amborum nomen habenti:  
 quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde 385  
 semivir et tactis subito mollescat in undis!"  
 motus uterque parens nati rata verba biformis  
 fecit et incesto fontem medicamine tinxit.'



o como suelen las hiedras entretejerse en los largos troncos, 365  
o como un pulpo que retiene al enemigo apresado bajo las aguas  
enviando sus látigos por todas partes.  
El Atlántida persiste y niega a la ninfa los esperados gozos,  
ella lo aprieta y como se adhería unida con todo su cuerpo, mientras  
dijo, “a pesar de que luches malvado, no escaparás. 370  
Que así lo ordenen, ustedes dioses  
y que ningún día aleje a éste de mí, ni a mí de éste.”  
Los votos tuvieron sus propios dioses; pues los cuerpos mezclados  
de los dos se juntan, y una sola cara los cubre.  
Como si alguien clavara en la corteza ramas 375  
mira que se unen al crecer y que juntamente maduran.  
Así cuando los miembros se juntaron en un abrazo tenaz,  
no son dos ni una doble forma y no puede decirse mujer  
ni joven y parecen ninguno de los dos y los dos.  
Tan pronto como Hermafrodito se había hecho medio hombre, 380  
Ahí donde había bajado como hombre,  
ve que sus miembros se habían suavizado en aquellas aguas,  
levantando las manos dice pero ya no con voz viril;  
“ustedes padre y madre den presentes a vuestro hijo,  
el que tiene el nombre de ambos: ¡cualquiera que haya llegado a éstas fuentes como hombre 385  
que salga semihombre de allí y se suavice repentinamente en las aguas tocadas!”  
los dos padres conmovidos ratificaron las palabras del hijo biforme  
y tiñeron la fuente con una impura droga.”

*Venus and Adonis*

Even as the sun with purple-colour'd face  
had ta'en his last leave of the weeping morn,  
rose-cheek'd Adonis hied him to the chase;  
hunting the lov'd, but love he laugh'd to scorn.  
Sick-thought'd Venus makes amain unto him, 5  
and, like a bold-fac'd suitor gins to woo him.

“Thrice fairer than myself,” thus she began,  
“the field's chief flower, sweet above compare;  
stain to all nymphs, more lovely than a man,  
more white and red than doves or roses are; 10  
nature that made thee, with herself at strife,  
saith that the world hath ending with thy life.

Vouchsafe, thou wonder, to alight thy steed,  
and rein his proud head to the saddle-bow;  
if thou wilt deign this favor, for thy meed 15  
a thousand honey secrets shalt thou know.  
Here come and sit, where never serpent hisses,  
and being set, I'll smother thee with kisses,

And yet not cloy thy lips with loath'd satiety,  
but rather famish them amid their plenty, 20  
making them red, and pale, with fresh variety;  
ten kisses short as one, one long as twenty.  
A summer's day will seem an hour but short,  
being wasted in such time-beguiling sport.”

## *Venus y Adonis*

Justo cuando el sol de rostro púrpura  
había dado su último adiós a la aurora llorosa,  
Adonis de mejillas rosadas se apresuraba a la caza;  
él amaba cazar, pero se burló del amor para despreciarlo  
Venus, enferma de amor, se apresura hacia él, 5  
y cómo un intrépido pretendiente se lanza a cortejarlo.

“Tres veces más bello que yo misma”, comenzó ella,  
“la flor principal del campo, de incomparable dulzura,  
mancha a todas las ninfas, más hermoso que un hombre,  
más blanco que lo que son las palomas, más rojo que las rosas; 10  
la Naturaleza, que te hizo mientras se encontraba en conflicto consigo misma,  
dijo que el mundo acabaría al mismo tiempo que tu vida.

Dígnate, tú maravilla, bajar de tú corcel,  
y pon riendas a su honorable cabeza;  
si te debilitaras a este favor, para tu recompensa 15  
mil dulces secretos te mostraré.

Ven y siéntate, donde nunca la serpiente sisea,  
y, estando sentado, yo te asfixiaré con besos;

y aun no empalagues tus labios con saciedad odiosa,  
sino que en medio de su abundancia están hambrientos, 20  
haciéndolos rojos y pálidos con fresca variedad:  
diez besos breves como uno, uno largo como veinte.  
Un día de verano parecerá una hora breve pero  
que se desperdicia en el deporte de tiempo seducción.”

With this she seizeth on his sweating palm, 25  
the precedent of pith and livelihood,  
and, trembling in her passion, calls it balm,  
earth's sovereign salve to do a goddess good:  
being so enrag'd, desire doth lend her forcé  
courageously to pluck him from his horse.<sup>30</sup>

Over one arm the lusty courser's rein,  
under her other was the tender boy,  
who blush'd and pout'd in a dull disdain,  
with leaden appetite, unapt to toy:  
she red and hot as coals of glowing fire, 35  
he red for shame, but frosty in desire.

The studded bridle on a ragged bough  
nimble she fastens—O, how quick is love!—  
the steed is stalled up, and even now  
to tie the rider she begins to prove: 40  
backward she push'd him as she would be thrust,  
and govern'd him in strength, though not in lust.

So soon was she along as he was down,  
each leaning on their elbows and their hips;  
now doth she stroke his cheek, now doth he frown, 45  
and 'gins to chide, but soon she stops his lips,  
and kissing speaks, with lustful language broken,  
“if thou wilt chide, thy lips shall never open.”

Con esto ella le toma la palma húmeda, 25  
señal de fuerza y vitalidad,  
y temblando de pasión, lo llama bálsamo,  
bálsamo soberano de la tierra haz una buena diosa:  
Siendo una diosa que enfurecida el deseo le presta fuerza  
para tirarlo con coraje del caballo. 30

Sobre un brazo la rienda fuerte del corcel,  
bajo el otro estaba el tierno muchacho,  
quien se sonrojó e hizo pucheros en un tonto desdén,  
con pesado apetito, poco apto para el juego:  
Ella roja y caliente como carbones de incandescente fuego, 35  
él rojo por vergüenza, pero helado en deseo.

La tachonada brida sobre una rama tosca  
ágilmente ella la sujeta –¡oh, qué rápido es el amor!—  
el corcel está atado al redil, y ahora mismo  
ella comienza a intentar amarrar al jinete: 40  
Lo empujó hacia atrás, como ella quisiera ser embestida,  
y con fuerza lo gobierna, aunque no con lujuria.

Tan pronto como él cayó, ella fue con él,  
cada uno inclinándose sobre sus hombros y sus caderas;  
ahora ella le golpeó el cachete, ahora él frunce el entrecejo, 45  
y comienza a regañarla, pero pronto ella para sus labios,  
y habla besándolo con un lenguaje lujuriosamente cortado,  
“si tú vas a regañarme, tus labios nunca se abrirán.”

He burns with bashful shame; she with her tears  
doth quench the maiden burning of his cheeks; 50  
then with her windy sighs and golden hairs  
to fan and blow them dry again she seeks.  
he saith she is immodest, blames her miss;  
what follows more, she murders with a kiss.

Even as an empty eagle, sharp by fast, 55  
tires with her beak on feathers, flesh, and bone,  
shaking her wings, devouring all in haste,  
till either gorge be stuff'd or prey be gone:  
even so she kiss'd his brow, his cheek, his chin,  
and where she ends she doth anew begin. 60

Forc'd to content, but never to obey,  
panting he lies and breatheth in her face.  
She feedeth on the steam as on a prey,  
and calls it heavenly moisture, air of grace,  
wishing her cheeks were gardens full of flowers, 65  
so they were dew'd with such distilling showers.

Look how a bird lies tangled in a net,  
so fasten'd in her arms Adonis lies;  
pure shame and aw'd resistance made him fret,  
which bred more beauty in his angry eyes: 70  
rain added to a river that is Rank  
perforce will force it overflow the bank.

Él arde con vergüenza tímida; ella, con sus lágrimas  
ahora apaga el ardor y las mejillas de la doncella; 50  
entonces con su suspiro profundo y sus cabellos dorados  
ella otra vez busca abanicarlo y soplarle para secarlo.  
Él dijo que ella es poco impúdica, la culpa;  
lo que sigue después ella mata con un beso.

Incluso como un águila flaca, con agudo apetito por el ayuno, 55  
con su pico termina sobre las plumas, carne y hueso,  
agitando sus alas, devorando todo apresuradamente,  
o se atraganta hasta estar lleno o acaba con su presa:  
aun así ella besó su frente, su mejilla, su mentón,  
y donde acaba, comienza de nuevo. 60

Forzado a la obediencia, pero nunca a obedecer  
jadeante el yace y respira en su cara.  
Ella se alimenta del vapor, como si fuera su presa  
y lo llama humedad celestial, aire de gracia,  
deseando que sus mejillas fueran jardines llenos de flores, 65  
para que sean rociados con riegos destilados.

Mira cómo un pájaro enredado en un nido,  
aprisionado entre sus brazos a Adonis;  
vergüenza pura y resistencia miedosa le hacen quejarse,  
lo cual le crea más belleza en sus ojos enojados: 70  
la lluvia se añade a un río apunto del desborde  
a la fuerza lo forzaré a desbordarse sobre la orilla.

Still she entreats, and prettily entreats,  
for to a pretty ear she tunes her tale.  
still is he sullen, still he lours and frets, 75  
'twixt crimson shame and anger ashy pale;  
being red, she loves him best, and being white,  
her best is better'd with a more delight.

Look how he can, she cannot choose but love;  
and by her fair immortal hand she swears, 80  
from his soft bosom never to remove  
till he take truce with her contending tears,  
which long have rain'd, making her cheeks all wet:  
and one sweet kiss shall pay this countless debt.

Upon this promise did he raise his chin, 85  
like a dive-dapper peering through a wave,  
who being look'd on, ducks as quickly in:  
so offers he to give what she did crave,  
but when her lips were ready for his pay,  
he winks, and turns his lips another way. 90

Never did passenger in summer's heat  
more thirst for drink than she for this good turn.  
her help she sees, but help she cannot get;  
she bathes in water, yet her fire must burn.  
"Oh pity," 'gan she cry, "flint-hearted boy, 95  
'tis but a kiss I beg, why art thou coy?"



Todavía ella suplica, y provocativamente suplica,  
pues a un lindo oído ella cuenta su historia.  
Él aún está enojado, aún frunce el seño y se queja, 75  
entre la vergüenza rojo y la furia palidamente ceniza  
estando rojo, ella lo ama más; y siendo blanco,  
su pasión se incrementa con mayor deleite.

Mira cómo él puede escoger, ella no puede más que amar;  
y por su mano bella e inmortal ella jura, 80  
que nunca se distanciará de su suave pecho  
hasta que él haga tregua con las lágrimas de ella en conflicto,  
las cuales han llovido por mucho tiempo, mojando sus mejillas:  
y un dulce beso pagará esta deuda incontable.

Sobre esta promesa él alzó la barbilla, 85  
como un somormujo que se asoma a través de una ola,  
quien al ser descubierto, se zambulle rápidamente:  
así él ofrece dar lo que ella ansía;  
pero cuando los labios de ella estaban listos para su pago,  
el pestañea, y voltea sus labios a otro lado. 90

nunca hubo un viajero en el calor del verano  
con tanta sed por beber que ella por un buen cambio  
ella mira su ayuda, pero la ayuda no la puede arder;  
ella se baña en el agua, su fuego debe quemar.  
“Oh piedad,” ella comenzó a gritar, “muchacho de corazón de piedra, 95  
sólo un beso te pido, ¿por qué eres evasivo?”

“I have been woo’d as I entreat thee now,  
even by the stern and direful god of war,  
whose sinewy neck in battle ne’er did bow,  
who conquers where he comes in every jar; 100  
yet hath he been my captive and my slave,  
and begg’d for that which thou unask’d shalt have.

Over my altars hath he hung his lance,  
his batter’d shield, his uncontrolled crest;  
and for my sake hath learn’d to sport and dance, 105  
to toy, to wanton, dally, smile, and jest,  
scorning his churlish drum and ensign red,  
making my arms his field, his tent my bed.

Thus he that overrul’d I oversway’d,  
leading him prisoner in a red-rose chain: 110  
strong-temper’d steel his stronger strength obey’d,  
yet was he servile to my coy disdain.  
O, be not proud, nor brag not of thy might,  
for mast’ring her that foil’d the god of fight!

Touch but my lips with those fair lips of thine— 115  
though mine be not so fair, yet are they red—  
the kiss shall be thine own as well as mine.  
What see’st thou in the ground? hold up thy head.  
look in mine eye-balls, there thy beauty lies:  
then why not lips on lips, since eyes in eyes? 120

Yo he sido cortejada como yo te trato ahora,  
aun por el implacable y terrible dios de la guerra,  
cuyo fuerte cuello en batalla nunca se dobló,  
quien conquista en cada batalla a donde va: 100  
aun él ha sido mi cautivo y mi esclavo,  
y suplicó por aquello que tú no pides pero tendrás.

Encima de mis altares él había colgado su lanza,  
su estropeado escudo, su incontrolable cimera;  
y por mí había aprendido a hacer deporte y a danzar, 105  
a jugar, a ser sensual, a coquetear, a sonreír y a bromear,  
despreciando a su maleducado tambor y su enseña roja,  
haciendo de mis brazos su campo, de su tienda mi cama.

Así él anuló aquello, yo influencí,  
llevándolo prisionero en una cadena de rosas rojas: 110  
Su fortaleza más fuerte obedeció al acero fuerte y templado,  
aún él fue amable ante mi coqueto desdén.  
¡Oh, no seas orgulloso, ni presumas de tu poder,  
Por dominar a aquella que venció al dios de la guerra!

Sólo toca mis labios con tus hermosos labios 115  
— aunque los míos no sean tan hermosos, aún son rojos —  
el beso será tuyo al igual que mío.  
¿Qué miras en el suelo? levanta tu cabeza:  
mira adentro de mis ojos, ahí se encuentra tu belleza;  
¿Entonces por qué no los labios sobre los labios, ya que los ojos en los ojos? 120

Art thou asham'd to kiss? Then wink again,  
and I will wink; so shall the day seem night.  
love keeps his revels where there are but twain;  
be bold to play, our sport is not in sight.  
these blue-vein'd violets whereon we lean 125  
never can blab, nor know not what we mean.

“The tender spring upon thy tempting lip  
shows thee unripe; yet mayst thou well be tasted.  
make use of time, let not advantage slip;  
beauty within itself should not be wasted. 130  
Fair flowers that are not gather'd in their prime  
rot, and consume themselves in little time.

Were I hard-favor'd, foul, or wrinkled old,  
ill-nurtur'd, crooked, churlish, harsh in voice,  
o'erworn, despised, rheumatic, and cold, 135  
thick-sighted, barren, lean, and lacking juice.  
Then mightst thou pause, for then I were not for thee;  
but having no defects, why dost abhor me?

Thou canst not see one wrinkle in my brow,  
mine eyes are gray and bright and quick in turning. 140  
my beauty as the spring doth yearly grow,  
my flesh is soft and plump, my marrow burning.  
My smooth, moist hand, were it with thy hand felt,  
would in thy palm dissolve, or seem to melt.

¿Te avergüenza besar? entonces pestañea otra vez,  
y yo también; así el día parecerá noche.  
El amor guarda sus juergas donde solo hay dos;  
se intrépido para jugar, nuestro deporte no está a la vista.  
Estas violetas beteadas de azul en donde nos recostamos  
nunca nos traicionan, ni sabrán lo que queremos decir.

125

La tierna primavera sobre tu tentador labio  
te muestra inmaduro; sin embargo deberías ser probado.  
Usa el tiempo, no dejes escapar la oportunidad;  
la belleza en sí misma no puede ser desperdiciada.  
Las flores hermosas que no se recogen al principio  
se pudren, y se consumen ellas mismas en poco tiempo.

130

Si yo fuera difícil de agradar, fea, o arrugada,  
malcriada, encorvada, maleducada, de voz chillona,  
desgastada, despreciada, reumática y fría,  
de mala mirada, estéril, flaca, desustanciada,  
entonces podrías vacilar, pues yo no sería para ti;  
pero no teniendo defectos, ¿por qué me aborreces?

135

No puedes ver una arruga en mi frente,  
mis ojos son grises, brillosos y rápidos al voltear.  
Mi belleza como la primavera cada año crece,  
mi carne es suave y rechoncha, mi médula ardiente.  
Mi mano suave y húmeda, ella con la tuya se sienten,  
en tu palma se disolvería o se fundiría.

140

Bid me discourse, I will enchant thine ear, 145  
or like a fairy trip upon the green,  
or like a nymph, with long dishevell'd hair,  
dance on the sands, and yet no footing seen.  
Love is a spirit all compact of fire,  
not gross to sink, but light, and will aspire. 150

Witness this primrose bank whereon I lie:  
these forceless flowers like sturdy trees support me.  
Two strengthless doves will draw me through the sky  
from morn till night, even where I list to sport me.  
Is love so light, sweet boy, and may it be 155  
that thou should think it heavy unto thee?

“Is thine own heart to thine own face affected?  
Can thy right hand seize love upon thy left?  
Then woo thyself, be of thyself rejected;  
steal thine own freedom, and complain on theft. 160  
Narcissus so himself himself forsook,  
and died to kiss his shadow in the brook.

Torches are made to light, jewels to wear,  
dainties to taste, fresh beauty for the use,  
herbs for their smell, and sappy plants to bear: 165  
things growing to themselves are growth's abuse.  
Seeds spring from seeds, and beauty breedeth beauty;  
thou wast begot; to get it is thy duty.

Pídeme un discurso, encantaré tu oído, 145  
o como un hada ando con paso ligero sobre el pasto,  
o como una ninfa, con largo cabello desaliñado,  
bailo sobre la arena y sin dejar huellas:  
amor es un espíritu compuesto de fuego,  
no pesado, sino ligero, y ascenderá. 150

Testigo de primulas este banco donde yazgo:  
estas frágiles flores al igual que estos robustos árboles me sostienen.  
Dos débiles palomas me llevarán a través del cielo,  
desde la mañana hasta la noche, a donde yo deseo pasármela bien:  
quizá tú, dulce joven, pienses que el amor es muy ligero, 155  
¿Cómo es que para ti tiene que ser pesado?

¿Tu corazón se enamora de tu rostro?  
¿Tu mano derecha puede apoderarse del amor encima de tu izquierda?  
entonces cortéjate tú mismo, y recházate a ti mismo;  
roba tu propia libertad y quéjate de ti. 160  
Así Narciso a si mismo se abandonó,  
y murió por besar su sombra en el arroyo.

Las antorchas están hechas para alumbrar, las joyas para lucir,  
lo exquisito para probar, la belleza fresca para usar,  
las hierbas para olerlas y las plantas llenas de savia para dar a luz: 165  
Las cosas cultivadas por sí mismas abusan del crecimiento.  
Las semillas de primavera engendran semillas y la belleza, belleza;  
Tú fuiste engendrado, conseguirlo es tu deber.

Upon the earth's increase why shouldst thou feed,  
unless the earth with thy increase be fed? 170  
by law of nature thou art bound to breed,  
that thine may live when thou thyself art dead;  
and so in spite of death thou dost survive,  
in that thy likeness still is left alive."

By this the love-sick queen began to sweat, 175  
for where they lay, the shadow had forsook them;  
and Titan, tired in the mid-day heat,  
with burning eye did hotly overlook them,  
wishing Adonis had his team to guide,  
so he were like him and by Venus' side. 180

And now Adonis, with a lazy sprite,  
and with a heavy, dark, disliking eye,  
his louring brows o'erwhelming his fair sight,  
like misty vapors when they blot the sky:  
souring his cheeks, cries, "fie, no more of love! 185  
The sun doth burn my face; I must remove."

"Ay, me," quoth Venus, "young and so unkind!  
what bare excuses mak'st thou to be gone!  
I'll sigh celestial breath, whose gentle wind  
shall cool the heat of this descending sun 190  
I'll make a shadow for thee of my hairs;  
if they burn too, I'll quench them with my tears.



¿Por qué debes alimentarte de lo que crece en la tierra,  
a menos que la tierra con tu crecimiento se nutra? 170

Por ley de la naturaleza se te obliga a engendrar,  
para que los tuyos vivan cuando estés muerto;  
Y así a pesar de la muerte tú sobrevivirás,  
en lo que tu imagen todavía permanece con vida.

En esto, la reina enferma de amor comenzó a sudar, 175  
por donde ellos yacen, la sombra los había dejado;  
y el titán, cansado del calor de medio día,  
con ojo ardiente los contemplaba ardientemente,  
deseando que Adonis tuviera su equipo para conducir,  
así él estaba como él quería y a un lado de Venus. 180

Y ahora Adonis con un ánimo perezoso,  
y con ojo pesado, oscuro, desaprobatorio,  
y sus cejas fruncidas abatiendo su hermosa mirada,  
como nebulosos vapores cuando ellos manchan el cielo:  
agriando sus cachetes, grita, “¡Basta, no más de amor! 185  
El sol quema mi rostro, debo quitarme.”

“¡Ay, de mí!” dice Venus, “¡Tan joven y muy poco amable!  
¡Qué excusas inadecuadas das para irte!  
Suspiraré un celestial aliento, cuyo gentil viento  
enfriará el corazón de éste sol ascendente, 190  
haré una sombra para ti con mis cabellos;  
si también te queman, los apagaré con mis lágrimas.

The sun that shines from heaven shines but warm,  
and lo I lie between that sun and thee:  
the heat I have from thence doth little harm, 195  
thine eye darts forth the fire that burneth me;  
and were I not immortal, life were done  
between this heavenly and earthly sun.

Art thou obdurate, flinty, hard as steel?  
Nay, more than flint, for stone at rain relenteth; 200  
art thou a woman's son and canst not feel  
what 'tis to love, how want of love tormenteth?  
O, had thy mother borne so hard a mind,  
she had not brought forth thee, but died unkind.

What am I that thou shouldst contemn me this, 205  
Or what great danger dwells upon my suit?  
What were thy lips the worse for one poor kiss?  
Speak, fair, but speak fair words, or else be mute.  
Give me one kiss, I'll give it thee again,  
and one for int'rest, if thou wilt have twain. 210

Fie, lifeless picture, cold and senseless stone,  
well-painted idol, image dull and dead,  
statue contenting but the eye alone,  
thing like a man, but of no woman bred!  
Thou art no man, though of a man's complexion, 215  
for men will kiss even by their own direction."

El sol que brilla desde el cielo brilla y calienta,  
¡Mirad! Yazco entre ese sol y tú:  
el calor que tengo de ti hace poco daño, 195  
tu ojo da fuerza al fuego que me quema;  
y si no fuera inmortal, la vida estaría hecha  
entre este sol celestial y terrenal.

¿Eres tú insensible, de pedernal, fuerte como el acero?  
No más que un pedernal, ya que la piedra se ablanda en la lluvia. 200  
¿Eres tú un hijo de mujer y no puedes sentir  
lo que es amar, ni sentir el desamor?  
Si tu madre hubiese tenido una mente mala,  
ella no te habría engendrado, sino que hubiera muerto estéril.

¿Qué soy que debes despreciarme así, 205  
o qué gran peligro mora en mi petición?  
¿Qué es tan malo para tus labios un pobre beso?  
Habla, hermoso, pero di hermosas palabras o quédate callado  
dame un beso, yo te lo daré otra vez,  
y uno por interés, si tú deseas tener dos. 210

¡Basta, imagen sin vida, piedra fría e insensible,  
ídolo bien pintado, imagen pálida y muerta,  
estatua despreciable excepto para al ojo,  
¡Cosa cual un hombre, pero no lo engendró la mujer!  
Tú no eres un hombre, aunque con apariencia de hombre, 215  
pues los hombres desean besar aún por su propio instinto.

This said, impatience chokes her pleading tongue,  
and swelling passion doth provoke a pause.  
Red cheeks and fiery eyes blaze forth her wrong;  
being judge in love, she cannot right her cause. 220  
And now she weeps, and now she fain would speak,  
and now her sobs do her intendments break.

Sometimes she shakes her head, and then his hand,  
now gazeth she on him, now on the ground.  
Sometime her arms enfold him like a band: 225  
she would, he will not in her arms be bound.  
And when from thence he struggles to be gone,  
she locks her lily fingers one in one.

“Fondling,” she saith, “since I have hemm’d thee here  
within the circuit of this ivory pale, 230  
I’ll be a park, and thou shalt be my deer:  
feed where thou wilt, on mountain or in dale;  
graze on my lips, and if those hills be dry,  
stray lower, where the pleasant fountains lie.

Within this limit is relief enough, 235  
sweet bottom grass and high delightful plain,  
round rising hillocks, brakes obscure and rough,  
to shelter thee from tempest and from rain.  
Then be my deer, since I am such a park,  
no dog shall rouse thee, though a thousand bark.” 240

Dicho esto, la impaciencia ahoga a su lengua suplicante,  
y la hinchada pasión provoca una pausa.  
Mejillas rojas y ojos ardientes señalan su mal;  
siendo juez en el amor, ella no puede enderezar su causa 220  
ahora ella desmaya, y ahora quisiera hablar,  
y ahora sus sollozos interrumpen sus intentos.

Algunas veces ella sacude su cabeza, y luego la mano de él,  
ahora ella lo mira fijamente, ahora mira fijamente el suelo.  
Algunas veces sus brazos lo envuelven como una cinta: 225  
ella quisiera, el no quiere ser atado a sus brazos.  
Y cuando desde allí él lucha por irse,  
ella cierra sus dedos de lirio uno por uno.

“Insensato,” ella dijo, “desde que yo te he encerrado aquí,  
dentro de este circuito de esta cerca de marfil, 230  
yo seré el parque, y tú serás mi venado:  
aliméntate donde quieras, en la montaña o en el valle;  
pasta en mis labios, y si estas colinas se secan,  
descarríate más abajo, donde las fuentes del placer permanecen.

En este límite se pasta bastante, 235  
dulce valle de pasto y delicia plena  
montecillos redondeados crecientes, bosquecillos oscuros y bastos,  
para protegerte de la tempestad y de la lluvia:  
entonces se mi venado, ya que soy como un parque.  
Ningún perro te cazaré, aunque mil ladridos ladre.” 240

At this Adonis smiles as in disdain,  
that in each cheek appears a pretty dimple;  
love made those hollows, if himself were slain,  
he might be buried in a tomb so simple,  
foreknowing well, if there he came to lie, 245  
why there Love liv'd, and there he could not die.

These lovely caves, these round enchanting pits,  
open'd their mouths to swallow Venus' liking.  
Being mad before, how doth she now for wits?  
Struck dead at first, what needs a second striking? 250  
Poor queen of love, in thine own law forlorn,  
To love a cheek that smiles at thee in scorn!

Now which way shall she turn? What shall she say?  
Her words are done, her woes the more increasing;  
the time is spent; her object will away, 255  
and from her twining arms doth urge releasing.  
"Pity," she cries, "some favor, some remorse!"  
Away he springs, and hasteth to his horse.

But lo from forth a copse that neighbors by,  
a breeding jennet, lusty, young, and proud, 260  
Adonis' trampling courser doth espy,  
and forth she rushes, snorts, and neighs aloud:  
the strong-neck'd steed being tied unto a tree,  
breaketh his rein, and to her straight goes he.

Ante esto Adonis sonr e como con desdén,  
así que en cada mejilla aparece un lindo hoyuelo;  
el amor hace esos huecos, si él fuera asesinado,  
 l estar a enterrado en una tumba tan simple,  
para prevenir que él llegar a a yacer, 245  
por qué aquí el amor vivió, y aquí no podr a morir.

Estas hermosas cuevas, estos pozos redondos y encantadores,  
abrieron sus bocas para tragar el deseo de Venus:  
 Estando loca antes, qué hace para ser justa?  
 Ya herido de muerte, por qué necesitas un segundo golpe? 250  
 Pobre reina del amor, infeliz en tu propia ley,  
amar una mejilla que te sonríe con desdén!

 Ahora cuál camino tomar ?  Qu  diremos?  
sus palabras están dichas, su dolor en aumento;  
el tiempo se acaba, su objetivo se irá 255  
de sus brazos entrelazados el pide ser liberado.  
“ Piedad!” ella grita, “ alg n favor, alguna clemencia!”  
 l salta y se apresura para ir a su caballo.

Pero he aquí desde adelante un bosquecillo que permanece cerca,  
Una yegua criada, fuerte, joven y altiva, 260  
al inquieto corcel de Adonis espía,  
y adelante ella corre con prisa, resopla y relincha en alto:  
el corcel de fuerte cuello, estando atado a un árbol,  
rompió su rienda, y va derecho a ella.

Imperiously he leaps, he neighs, he bounds, 265  
and now his woven girths he breaks asunder;  
the bearing earth with his hard hoof he wounds,  
whose hollow womb resounds like heaven's thunder;  
the iron bit he crusheth 'tween his teeth,  
controlling what he was controlled with. 270

His ears up-prick'd, his braided hanging mane  
upon his compass'd crest now stand on end;  
his nostrils drink the air, and forth again  
as from a furnace, vapors doth he send;  
his eye, which scornfully glisters like fire 275  
shows his hot courage and his high desire.

Sometime he trots, as if he told the steps,  
with gentle majesty and modest pride;  
anon he rears upright, curvets and leaps,  
as who should say "Lo thus my strength is tried: 280  
and this I do to captivate the eye  
of the fair breeder that is standing by."

What recketh he his rider's angry stir,  
His flattering "holla," or his "Stand, I say"?  
What cares he now for curb or pricking spur, 285  
For rich caparisons or trappings gay?  
He sees his love, and nothing else he sees,  
for nothing else with his proud sight agrees.



Imperiosamente brinca, relincha y salta, 265  
y ahora él rompe sus entrelazadas cinchas en dos;  
hiere con su duro casco la tierra resistente,  
cuyo ceno hueco resuena como un trueno del cielo;  
el tritura en tres sus dientes el pedazo de metal,  
controlando lo que a él lo dominó. 270

Sus orejas levantadas, su crin trenzada colgante  
encima de su cresta arqueada ahora se pone en dos patas;  
sus fosas nasales toman aire, una y otra vez  
como desde un horno, echa vapores;  
su ojo que con desdén refulge como el fuego 275  
muestra su ardiente coraje y su elevado deseo.

Algunas veces él trota, como si él contara los pasos,  
con delicada majestad y modesto orgullo;  
sin tardanza él se encabrita verticalmente, se curva y brinca,  
como quien dice “ved, de esta manera mi fuerza es probada: 280  
Y esto lo hago para cautivar la mirada  
de la hermosa yegua que permanece ahí.”

¿Qué le importa la conmoción de su jinete enojado,  
su “holla” halagador o su “estate quieto, te digo”?  
¿Qué le importa ahora el freno o la punzante espuela, 285  
o sus ricos vestidos o sus jaeces joviales?  
El mira su amor, y nada más mira,  
pues nada más complace a su orgullosa mirada.

Look when a painter would surpass the life  
in limning out a well-proportion'd steed, 290  
his art with Nature's workmanship at strife,  
as if the dead the living should exceed:  
so did this horse excel a common one,  
in shape, in courage, color, pace and bone.

Round-hoof'd, short-jointed, fetlocks shag and long, 295  
broad breast, full eye, small head, and nostril wide,  
high crest, short ears, straight legs and passing strong,  
thin mane, thick tail, broad buttock, tender hide:  
look what a horse should have he did not lack,  
save a proud rider on so proud a back. 300

Sometimes he scuds far off, and there he stares;  
anon he starts at stirring of a feather.  
To bid the wind a base he now prepares,  
and where he run or fly, they know not whether,  
for through his mane and tail the high wind sings, 305  
fanning the hairs, who wave like feathered wings.

He looks upon his love, and neighs unto her:  
she answers him, as if she knew his mind.  
Being proud, as females are, to see him woo her,  
she puts on outward strangeness, seems unkind, 310  
spurns at his love, and scorns the heat he feels,  
beating his kind embracements with her heels.

Cómo cuando un pintor quiere pasar la vida  
dibujando a un corcel bien proporcionado, 290  
su arte entra en conflicto con el trabajo de la naturaleza,  
como si la muerte excediera a lo vivo:  
así este caballo destacaría entre todos,  
en forma, en coraje, en color, en ritmo y en armazón.

Cascos redondos, cortas articulaciones, espolones ásperos y largos, 295  
ancho pecho, ojos grandes, cabeza pequeña, y nariz amplia,  
alta cresta, orejas chicas, patas rectas y fuertes,  
crin delgada, cola gruesa, grupa ancha, piel tierna:  
parece que el caballo tiene todo lo que a él no le faltó,  
salvo un jinete altivo sobre su espalda muy orgullosa. 300

Algunas veces corre suave y parejamente a lo lejos, y ahí permanece y mira fijamente;  
luego el comienza a agitar las alas;  
para retar al viento a una carrera que ahora el prepara,  
ya sea que corra o vuele, ellos no lo saben;  
pues el alto viento canta a través de su crin y de su cola, 305  
abaniqueando los cabellos, que ondean como alas emplumadas.

El considera a su amor, y relincha hasta ella:  
ella le responde como si conociera su mente.  
Siendo soberbia, como son las mujeres, al verlo cortejarla,  
ella muestra indiferencia, parece cruel, 310  
rechaza a su amante y desdeña el calor que él siente,  
con sus talones rechaza el abrazo de él.

Then like a melancholy malcontent,  
he vails his tail that like a falling plume  
cool shadow to his melting buttock lent; 315  
he stamps and bites the poor flies in his fume.  
his love perceiving how he was enrag'd,  
grew kinder, and his fury was assuag'd.

His testy master goeth about to take him,  
when lo the unback'd breeder, full of fear, 320  
jealous of catching, swiftly doth forsake him;  
with her the horse, and left Adonis there:  
as they were mad unto the wood they hie them,  
outstripping crows that strive to overfly them.

All swollen with chafing, down Adonis sits, 325  
banning his boisterous and unruly beast.  
And now the happy season once more fits  
that love-sick love by pleading may be blessed;  
for lovers say, the heart hath treble wrong,  
when it is barr'd the aidance of the tongue. 330

An oven that is stopp'd, or river stay'd,  
burneth more hotly, swelleth with more rage:  
so of concealed sorrow may be said  
free vent of words love's fire doth assuage;  
but when the heart's attorney once is mute, 335  
the client breaks, as desperate in his suit.

Entonces como un melancólico insatisfecho,  
él deja caer su cola como un penacho que cae  
prestó una refrescante sombra a su trasero sudoroso; 315  
piafa, y muerde a las pobres moscas en su irritación.  
Al darse cuenta cómo él se enfurece su amada  
se volvió más amable, y la furia de él se calmó.

Su mal geniudo dueño intenta agarrarlo,  
cuando la yegua no domada, llena de miedo, 320  
miedosa de ser capturada, rápidamente lo abandona;  
con ella el caballo, y dejó a Adonis allí:  
como ellos estaban locos se esconden en el bosque,  
tomándole la delantera a los cuervos, que se esfuerzan para sobrevolarlos.

Todo rebosando de rabia, Adonis se sienta, 325  
maldiciendo a su estrepitosa e indomable bestia.  
Y ahora una vez más se acomoda la temporada feliz  
ese amor enfermo de amor suplica por ser bendecido  
pues los amantes dicen, que el corazón tiene triple dolor,  
cuando se le prohíbe la ayuda de la lengua. 330

Un horno que está cerrado arde con más calor,  
o un río que permanece hinchado con más furia:  
igual podría decirse del dolor oculto  
soltar las palabras calma el fuego del amor;  
pero cuando el abogado del corazón se calla una vez, 335  
el cliente quiebra, como desesperado por su pleito.

He sees her coming and begins to glow,  
even as a dying coal revives with wind;  
and with his bonnet hides his angry brow,  
looks on the dull earth with disturbed mind, 340  
taking no notice that she is so nigh,  
for all askance he holds her in his eye.

O, what a sight it was, wistly to view  
How she came stealing to the wayward boy!  
To note the fighting conflict of her hue, 345  
How white and red each other did destroy!  
But now her cheek was pale, and by and by  
it flashed forth fire, as lightning from the sky.

Now was she just before him as he sat,  
and like a lowly lover down she kneels; 350  
with one fair hand she heaveth up his hat,  
her other tender hand his fair cheek feels:  
his tend'rer cheek receives her soft hand's print,  
as apt as new-fall'n snow takes any dint.

Oh what a war of looks was then between them! 355  
Her eyes petitioners to his eyes suing,  
his eyes saw her eyes, as they had not seen them,  
her eyes woo'd still, his eyes disdain'd the wooing;  
and all this dumb play had his acts made plain  
with tears, which chorus-like her eyes did rain. 360

El ve que ella viene, y comienza a arder,  
como un carbón que se apaga y revive con el viento;  
y con el gorro esconde su frente enojada,  
mira a la apagada tierra con trastornado ánimo, 340  
sin poner atención de que ella está muy cerca,  
pues de reajo él la mira.

¡Oh, que espectáculo era mirarla tan atenta  
cómo ella furtivamente llega al joven voluntarioso!  
¡Al observar la batalla entre las tonalidades, 345  
como el blanco y el rojo uno al otro se destruyen!  
Pero ahora sus mejillas están pálidas y poco a poco  
destellaban fuego como un relámpago del cielo.

Ahora ella estaba justo frente a él cuando él se sentó,  
y como una amante lentamente ella se arrodilla; 350  
con la hermosa mano le levanta el sombrero,  
con la otra tierna mano le toca los cachetes:  
la tierna mejilla recibe la huella suave de la mano,  
tan oportuna como la nieve que acaba de caer, que se marca y se imprime.

¡Oh, que guerra de miradas había entre ellos! 355  
los ojos de ella peticionarios a los de él,  
y los de él miraron a los de ella, como si nunca los hubieran visto,  
los de ella aún lo cortejaban, los de él desdeñaban el cortejo;  
y todo este juego mudo había terminado con sus actos  
con lágrimas, que de los ojos de ella llovieron como un coro. 360

Full gently now she takes him by the hand,  
A lily prisoned in a jail of snow,  
Or ivory in an alabaster band:  
So white a friend engirts so white a foe.  
This beauteous combat, willful and unwilling, 365  
Show'd like two silver doves that sit a-billing.

Once more the engine of her thoughts began:  
"O, fairest mover on this mortal round,  
would thou wert as I am, and I a man,  
My heart all whole as thine, thy heart my wound! 370  
For one sweet look thy help I would assure thee,  
though nothing but my body's bane would cure thee."

"Give me my hand," saith he, "why dost thou feel it?"  
"Give me my heart," saith she, "and thou shalt have it.  
O give it me lest thy hard heart do steel it, 375  
and being steel'd, soft sighs can never grave it.  
Then love's deep groans I never shall regard,  
because Adonis' heart hath made mine hard."

"For shame," he cries, "let go, and let me go:  
my day's delight is past, my horse is gone, 380  
and 'tis your fault I am bereft him so.  
I pray you hence, and leave me here alone,  
for all my mind, my thought, my busy care,  
is how to get my palfrey from the mare."



Ahora lo toma muy gentilmente de la mano,  
un lirio aprisionado en una cárcel de nieve,  
o un marfil en una franja de alabastro:  
una amiga tan blanca encierra a una enemiga también muy blanca.  
Este hermoso combate, obstinado y mal dispuesto, 365  
mostró a dos palomas plateadas que se picotean.

Una vez más la máquina de sus pensamientos comienza:  
“¡Oh, el más hermoso ser vivo en esta esfera mortal,  
si tú fueras como yo, y yo un hombre,  
mi corazón completamente como el tuyo, tuyo con mi herida: 370  
Por una dulce mirada tuya yo debería tranquilizarte,  
aunque solo arruinando mi cuerpo querría curarte.”

“¡Devuélveme mi mano!”, dijo él, “¿Por qué la tocas?”  
“Devuélveme mi corazón”, dijo ella, “y la tendrás.  
¡Oh dámelo, para que tu duro corazón no lo haga de acero, 375  
y siendo acerado, los suaves suspiros nunca puedan grabarlo.  
Entonces los quejidos profundos del amor yo nunca tomaré en cuenta,  
porque el corazón de Adonis habría hecho duro al mío.

“¡Qué vergüenza!”, él grita, “vete, y déjame ir:  
Mi deleite del día es pasado, mi caballo se va, 380  
y es tu culpa que yo me privara de él.  
Por lo tanto te suplico que me dejes aquí solo;  
pues mi voluntad, mi ánimo, mi afán,  
es quitarle la yegua a mi palafrén.”

Thus she replies: "Thy palfrey as he should, 385  
welcomes the warm approach of sweet desire.

Affection is a coal that must be cool'd;  
else, suffer'd, it will set the heart on fire.

The sea hath bounds, but deep desire hath none;  
therefore no marvel though thy horse be gone. 390

How like a jade he stood tied to the tree,  
Servilely master'd with a leathern rein!  
But when he saw his love, his youth's fair fee,  
he held such petty bondage in disdain,  
throwing the base thong from his bending crest, 395  
enfranchising his mouth, his back, his breast.

Who sees his true-love in her naked bed,  
teaching the sheets a whiter hue than white,  
but when his glutton eye so full hath fed,  
His other agents aim at like delight? 400  
Who is so faint that dares not be so bold  
To touch the fire, the weather being cold?

Let me excuse thy courser, gentle boy,  
and learn of him, I heartily beseech thee,  
To take advantage on presented joy; 405  
though I were dumb, yet his proceedings teach thee.  
O, learn to love, the lesson is but plain,  
and, once made perfect, never lost again."

De este modo ella responde: “tu palafrén como él debe,  
da la bienvenida a la cálida aproximación del dulce deseo. 385

El cariño es una brasa que ha de ser enfriada;  
si dejó arder, pondrá el corazón en el fuego.  
El mar tuvo límites, pero no el deseo profundo;  
por lo tanto no te maravilles de que tu caballo se fue. 390

¡Cómo un rocín se mantenía atado al árbol,  
servilmente dominado con una rienda de cuero!  
Pero cuando él miró a su amada, su hermosa recompensa de juventud,  
él aguantó con desdén tal cautiverio insignificante;  
aventó la base de la tira de cuero desde su crin doblada, 395  
y liberó su boca, su espalda, su pecho.

¿Quién mira a su verdadero amor desnuda y en la cama,  
enseñándole las sábanas de un color más blanco que el blanco,  
pero cuando su ojo glotón se había llenado,  
sus otros sentidos aspiran al mismo deleite? 400

¿Quién es tan débil que osa a no ser tan intrépido  
para tocar el fuego, siendo el clima frío?

¡Déjame excusar a tu corcel, gentil muchacho,  
y aprende de él, te lo suplico fuertemente,  
tomar ventaja de la presente alegría; 405  
aunque fuera muda, aún su proceder te enseñaría.  
O aprende a amar; la lección es sencilla,  
y una vez perfecta, nunca más se pierde.”

“I know not love,” quoth he, “nor will not know it,  
unless it be a boar, and then I chase it. 410

’tis much to borrow, and I will not owe it:  
my love to love is love but to disgrace it,  
for I have heard it is a life in death,  
that laughs and weeps, and all but with a breath.

Who wears a garment shapeless and unfinish’d? 415

Who plucks the bud before one leaf put forth?  
If springing things be any jot diminish’d,  
they wither in their prime, prove nothing worth.  
The colt that’s back’d and burdened being young,  
loseth his pride, and never waxeth strong. 420

You hurt my hand with wringing, let us part,  
and leave this idle theme, this bootless chat;  
remove your siege from my unyielding heart,  
to love’s alarms it will not ope the gate.

Dismiss your vows, your feigned tears, your flatt’ry, 425  
for where a heart is hard they make no batt’ry.”

“What, canst thou talk?” quoth she, “hast thou a tongue?

O would thou hadst not, or I had no hearing!

Thy mermaid’s voice hath done me double wrong;

I had my load before, now press’d with bearing: 430

melodious discord, heavenly tune harsh-sounding,  
ears’ deep sweet music, and heart’s deep sore wounding!

“¡No conozco el amor!”, dice él, “ni quiero conocerlo,  
a no ser que sea un jabalí, y entonces cazarlo. 410

Es mucho prestar y no quiero endeudarme:  
mi amor al amor es amar pero para deshonrarlo,  
pues he escuchado, que es una vida en muerte,  
que se ríe y llora, todo en un mismo aliento.

¿Quién viste una prenda sin forma e inadecuada? 415

¿Quién arranca el capullo antes de que eche una hoja?  
Si creciendo las cosas se disminuyen una pizca,  
ellas se marchitan desde el principio, prueba de que nada vale;  
el potro que es ensillado y cargado mientras aún joven,  
perdió su orgullo, y nunca crece fuerte. 420

Hieres mi mano con el apretón, permítenos apartar,  
y deja este vano tema, es una inútil discusión;  
retira tu asedio de mi rígido corazón,  
a los ataques contra el corazón no abriré la puerta.

Termina tus promesas, tus lágrimas fingidas, tus halagos; 425  
pues donde un corazón es fuerte nada puede destruirlo.”

“¡Cómo! ¿Puedes hablar?” dice ella, “¿Tienes una lengua?

¡Oh, ojalá no tuvieras o yo no tuviera oído!  
Tu voz de sirena me ha hecho doble daño;  
ya antes iba cargada, ahora pesa mucho la carga: 430  
discordia melodiosa, tonada celestial sonando fuerte,  
del oído música muy dulce, y del corazón herida muy dolorosa.

Had I no eyes but ears, my ears would love  
that inward beauty and invisible;  
or were I deaf, thy outward parts would move 435  
each part in me that were but sensible:  
though neither eyes, nor ears, to hear nor see,  
yet should I be in love by touching thee.

Say that the sense of feeling were bereft me,  
and that I could not see, nor hear, nor touch, 440  
and nothing but the very smell were left me,  
yet would my love to thee be still as much;  
for from the stillatory of thy face excelling  
comes breath perfum'd, that breedeth love by smelling.

But oh what banquet wert thou to the taste, 445  
Being nurse and feeder of the other four!  
Would they not wish the feast might ever last,  
and bid Suspicion double-lock the door,  
lest jealousy, that sour unwelcome guest,  
Should by his stealing in disturb the feast?" 450

Once more the ruby-colour'd portal open'd,  
which to his speech did honey passage yield,  
like a red morn, that ever yet betoken'd  
wrack to the seaman, tempest to the field,  
sorrow to shepherds, woe unto the birds, 455  
gusts and foul flaws to herdmen and to herds.

Si no tuviera ojos sino oídos, mis oídos amarían  
esa belleza interior e invisible;  
o si fuera sorda, tus miembros conmovrían 435  
cada parte de mí hasta la insensible sería sensible  
aunque sin ojos ni oídos, para escuchar o ver,  
aun me enamoraría tocándote.

Supongamos que el sentido del tacto me fuera despojado,  
y que no pudiera ver, escuchar, ni tocar, 440  
y nada me fuera dejado más que el olfato,  
aún mi amor por ti se sería mucho;  
pues desde la destilería de tu rostro sorprendentemente hermoso  
llega un aliento perfumado, que reproduce amor para oler.

¡Pero, ay, que banquete serías tu para el sentido del gusto, 445  
siendo vianda y alimento para los otros cuatro!  
¿Acaso ellos no desearían que el festín dure por siempre,  
entonces harían que la sospecha ordene cerrar con doble llave,  
para que los celos, invitados amargos e inoportunos,  
no pudieran turbar el festín con intromisión? 450

Otra vez se abrió el portal rubicundo,  
el cual cedió el paso a sus dulces palabras;  
como un rojo amanecer que siempre presagió  
el naufragio al marino, tempestad al campo,  
pena al pastor, aflicción a los pájaros 455  
ráfagas de viento y desastres atroces para vaqueros y rebaños.

This ill presage advisedly she market:  
even as the wind is hush'd before it raineth,  
or as the wolf doth grin before he barketh,  
or as the berry breaks before it staineth, 460  
or like the deadly bullet of a gun,  
his meaning struck her ere his words begun.

And at his look she flatly falleth down,  
for looks kill love, and love by looks reviveth:  
a smile recures the wounding of a frown. 465  
But blessed bankrout, that by love so thriveth!  
The silly boy, believing she is dead,  
claps her pale cheek, till clapping makes it red.

And all amaz'd brake off his late intent,  
for sharply he did think to reprehend her, 470  
which cunning love did wittily prevent:  
Fair fall the wit that can so well defend her!  
For on the grass she lies as she were slain,  
till his breath breatheth life in her again.

He wrings her nose, he strikes her on the cheeks, 475  
he bends her fingers, holds her pulses hard,  
he chafes her lips; a thousand ways he seeks  
to mend the hurt that his unkindness mar'd.  
he kisses her, and she by her good will,  
will never rise, so he will kiss her still. 480



Atentamente ella observa este mal presagio:  
justo cuando el viento se calla antes de que llueva,  
o como un lobo muestra los dientes antes de aullar,  
o como la baya se rompe antes de subir de color, 460  
o como la mortal bala de un arma,  
su significado la golpeó antes de que sus palabras empezaran.

Y ante su mirada ella cayó sin más ni más,  
pues las miradas matan al amor, y el amor por miradas revivió:  
una sonrisa cura la herida de un mal entrecejo. 465  
¡Pero bendice a la bancarrota, que por perder prospera!  
El tonto muchacho, creyendo que ella está muerta,  
golpea sus pálidas mejillas, golpeando hasta enrojecerlas.

Y asombrado frena su anterior intento,  
pues pensó regañarla severamente, 470  
lo que el amor astuto ingeniosamente impidió;  
¡Buena suerte al caer, el ingenio que puede defenderla tan bien!  
Pues ella yace en el pasto como si fuera asesinada,  
hasta que su aliento respiró vida en ella otra vez.

Él le retuerce la nariz, le acaricia sus mejillas, 475  
le dobla sus dedos, toma sus muñecas fuertes,  
roza sus labios; él busca mil caminos  
para reparar la herida que su crueldad causó.  
La besa, y ella alegremente  
nunca se levantaría, si él siguiera besándola. 480

The night of sorrow now is turn'd to day:  
her two blue windows faintly she up-heaveth,  
like the fair sun when in his fresh array  
he cheers the morn and all the earth relieveth;  
and as the bright sun glorifies the sky, 485  
so is her face illumined with her eye.

Whose beams upon his hairless face are fix'd  
as if from thence they borrow'd all their shine.  
were never four such lamps together mix'd,  
had not his clouded with his brow's repine; 490  
but hers, which through the crystal tears gave light,  
shone like the moon in water seen by night.

O where am I?" quoth she, "in earth or heaven?  
Or in the ocean drench'd, or in the fire?  
What hour is this, or morn, or weary even? 495  
Do I delight to die, or life desire?  
But now I liv'd, and life was death's annoy;  
but now I died, and death was lively joy.

O thou didst kill me, kill me once again!  
Thy eyes' shrewd tutor, that hard heart of thine, 500  
hath taught them scornful tricks, and such disdain,  
that they have murder'd this poor heart of mine;  
and these mine eyes, true leaders to their queen,  
but for thy piteous lips no more had seen.

La noche de la pena ahora se volvió día:  
sus dos ventanas azules ligeramente ella levantó,  
como el hermoso sol cuando en su fresco despliegue  
anima a la aurora, y todo el mundo se tranquiliza;  
e como el sol brillante glorifica al cielo, 485  
así el rostro de ella se ilumina por sus mismos ojos.

cuyos rayos se fijan en su rostro lampiño,  
como si de ellos tomara todo el brillo.  
Nunca se juntaron cuatro lámparas juntas,  
no lo había nublado con su fastidio de frente; 490  
pero sus lágrimas, que producían luz a través del cristal,  
Brillaron como la luna en el agua durante la noche.

“¿Oh, dónde estoy?” dice ella, “¿en la tierra o en el cielo?  
¿O sumergida en el océano o en el fuego?  
¿Qué hora es ésta, la del amanecer o la del descansar? 495  
¿Me deleita morir, o deseo vivir?  
Pero ahora viví, y la vida fue un tormento de muerte;  
pero ahora morí, y la muerte fue alegría viviente.

¡Oh, me mataste: márame otra vez!  
Tu severo tutor de ojos, ese cruel corazón tuyo, 500  
les había enseñado trucos desdeñosos, y tal desdén,  
así ellos habían asesinado a este pobre corazón mío;  
y a esos ojos míos, verdaderos guías para su reina,  
si no fuera por tus piadosos labios no hubieran visto más.

Long may they kiss each other for this cure! 505  
Oh never let their crimson liveries wear,  
and as they last, their verdure still endure,  
to drive infection from the dangerous year:  
that the star-gazers, having writ on death,  
May say, the plague is banish'd by thy breath! 510

Pure lips, sweet seals in my soft lips imprinted,  
What bargains may I make, still to be sealing?  
to sell myself I can be well contented,  
so thou wilt buy, and pay, and use good dealing:  
which purchase if thou make, for fear of slips, 515  
set thy seal manual on my wax-red lips.

A thousand kisses buys my heart from me,  
and pay them at thy leisure, one by one,  
What is ten hundred touches unto thee?  
Are they not quickly told and quickly gone? 520  
Say for non-payment that the debt should double,  
Is twenty hundred kisses such a trouble?"

"Fair queen," quoth he, "if any love you owe me,  
measure my strangeness with my unripe years.  
before I know myself, seek not to know me: 525  
no fisher but the ungrown fry forbears;  
the mellow plum doth fall, the green sticks fast,  
or, being early pluck'd, is sour to taste.

¡Por mucho tiempo se besan, por esta cura! 505  
oh, que nunca se agote su color rosado,  
y como ellos duran, aún su frescor perdura,  
para controlar la infección de los peligrosos años:  
lo astrólogos, que habían predicho su muerte,  
ojalá digan que la plaga se desvanece por tu aliento. 510

Labios puros, dulces sellos, impresos en mis suaves labios,  
¿Qué pacto puedo hacer, aún para estar sellada?  
Al venderme a mí misma puedo estar muy contenta,  
así tú comprarás, y pagarás, y harás un buen negocio,  
el cual cerrarás si lo haces, por miedo a resbalar, 515  
pon tu sello manual en mis labios de roja cera.

Con miles de besos compras mi corazón desde mí;  
y págalos a tu tiempo, uno por uno.  
¿Qué son diez centenares de caricias para ti?  
¿No se cuentan de prisa y de prisa se dan? 520  
Digo sino se paga la deuda se duplica,  
son veinte centenares de besos, ¿acaso es un problema?

“Bella reina”, dice él, “si algún amor me tienes,  
mide mi frialdad con mis años de inmadurez.  
No busques conocerme antes que yo a mi mismo: 525  
ningún pescador, solo el novato, se abstiene de peces jóvenes;  
la ciruela madura cae, la verde soporta,  
o siendo arrancada tempranamente es agria al gusto.

Look the world's comforter with weary gait  
his day's hot task hath ended in the west; 530  
the owl, night's herald, shrieks; 'tis very late;  
the sheep are gone to fold, birds to their nest,  
and coal-black clouds that shadow heaven's light  
do summon us to part, and bid good night.

Now let me say goodnight, and so say you; 535  
if you will say so, you shall have a kiss."  
"Good night," quoth she, and ere he says adieu,  
the honey fee of parting tender'd is.  
Her arms do lend his neck a sweet embrace;  
incorporate then they seem, face grows to face, 540

Till, breathless, he disjoin'd and backward drew  
the heavenly moisture, that sweet coral mouth,  
whose precious taste her thirsty lips well knew,  
whereon they surfeit, yet complain on drouth.  
He with her plenty press'd, she faint with dearth, 545  
their lips together glued, fall to the earth.

Now quick desire hath caught the yielding prey,  
and glutton-like she feeds, yet never filleth.  
her lips are conquerors, his lips obey,  
paying what ransom the insulter willeth; 550  
whose vulture thought doth pitch the price so high  
that she will draw his lips' rich treasure dry.

Ves al confortador del mundo con paso cansado  
su ardiente tarea diaria había terminado en el oeste; 530  
el búho, heraldo de la noche, chilla, es muy tarde;  
las ovejas se van al redil, los pájaros a su nido,  
y las nubes negras como el carbón que ensombrecen la luz del cielo  
por una parte nos dan la bienvenida y por otra nos dan las buenas noches.

Ahora dime buenas noches, y también te diré; 535  
y si lo dijeras así, obtendrías un beso”.  
“Buenas noches”, dice ella, y antes de decir adiós,  
el dulce pago de la separación es ofrecido:  
los brazos de ella ciñen su cuello con un dulce abrazo,  
y parecen mezclarse los cuerpos, unidos ambos rostros; 540

hasta que él sin aliento se separa, y la echó para atrás  
la humedad celestial, esa dulce boca de coral,  
cuyo valioso sabor bien conocieron sus sedientos labios,  
hasta que ellos se empalagan, aún llenos de sequía,  
él se agobia con la abundancia de ella, ella se desmaya con la muerte, 545  
con los labios unidos y juntos caen a la tierra.

Ahora el irascible deseo había cogido a la débil presa,  
y ella devora como una glotona, nunca llena.  
Los labios de ella son conquistadores, los de él obedecen,  
pagando lo que la ofensora impuso de rescate, 550  
cuya mente de buitres fija un precio muy alto  
que ella llevará a secar el tesoro rico de sus labios.

And having felt the sweetness of the spoil,  
with blindfold fury she begins to forage;  
her face doth reek and smoke, her blood doth boil, 555  
and careless lust stirs up a desperate courage,  
planting oblivion, beating reason back,  
forgetting shame's pure blush and honor's wrack.

Hot, faint, and weary with her hard embracing,  
like a wild bird being tam'd with too much handling, 560  
or as the fleet-foot roe that's ti'd with chasing,  
or like the froward infant still'd with dandling:  
he now obeys, and now no more resisteth,  
while she takes all she can, not all she listeth.

What wax so frozen but dissolves with temp'ring, 565  
And yields at last to every light impression?  
Things out of hope are compass'd oft with vent'ring,  
chiefly in love, whose leave exceeds commission:  
affection faints not like a pale-fac'd coward,  
but then woos best when most his choice is froward. 570

When he did frown, o, had she then gave over,  
such nectar from his lips she had not suck'd.  
Foul words and frowns must not repel a lover;  
what though the rose have prickles, yet 'tis pluck'd.  
Were beauty under twenty locks kept fast, 575  
yet love breaks through, and picks them all at last.



Y habiendo sentido el dulzor de la presa,  
ella con furor ciego comienza a saquear;  
su rostro emana olores y vapor, su sangre hierve, 555  
su lujuria precipitada provoca un coraje desesperante,  
establece el olvido, rechazando la razón,  
olvidando el rubor puro de la vergüenza y la destrucción del honor.

Ardiente, débil y cansado por su cerrado abrazo,  
al igual que un pájaro salvaje siendo domado con disciplina, 560  
o un corzo de pie veloz que se cansa por cazar,  
o como niño irritable que se tranquiliza con mecerlo:  
ahora él obedece, y ahora no se resistió más,  
mientras ella toma todo lo que puede, y no todo lo que desea.

¿Qué cera, aunque fría, no se ablanda al moldearla, 565  
y al fin cede a la presión más leve?  
Cosas inesperadas se logran por aventurarse,  
principalmente en el amor, cuyo permiso excede al nombramiento;  
el deseo no desmaya como un rostro pálido y cobarde,  
sino que corteja mejor cuanto más su objetivo es obstinado. 570

Cuando él frunció el ceño, ¡oh! luego ella había entregado más,  
tal néctar de los labios de él, ella no había succionado.  
Palabras desagradables y malas caras no deben ahuyentar a un amante;  
pues aunque la rosa tenga espinas, se las quita.  
Si la belleza bajo veinte llaves estaba encerrada, 575  
aún el amor los rompe y al fin los abre todos.

For pity now she can no more detain him;  
the poor fool prays her that he may depart.  
She is resolved no longer to restrain him,  
bids him farewell, and look well to her heart, 580  
the which, by Cupid's bow she doth protest  
he carries thence encaged in his breast.

"Sweet boy," she says, "this night I'll waste in sorrow,  
for my sick heart commands mine eyes to watch.  
Tell me, love's master, shall we meet tomorrow? 585  
Say, shall we, shall we? Wilt thou make the match?"  
He tells her no, tomorrow he intends  
to hunt the boar with certain of his friends.

"The boar," quoth she: whereat a sudden pale,  
like lawn being spread upon the blushing rose, 590  
usurps her cheek. She trembles at his tale,  
and on his neck her yoking arms she throws.  
She sinketh down, still hanging by his neck;  
he on her belly falls, she on her back.

Now is she in the very lists of love, 595  
her champion mounted for the hot encounter.  
All is imaginary she doth prove;  
he will not manage her, although he mount her:  
that worse than Tantalus' is her annoy,  
to clip Elizium and to lack her joy. 600

Por piedad ahora ella no puede detenerlo más;  
el pobre tonto le pide que lo deje ir.  
Ella se decide a no seguir frenándolo,  
ella lo despide, y le da su corazón, 580  
quien por el arco de Cupido ella protesta,  
entonces él lo lleva enjaulado en su pecho.

“Tierno muchacho”, le dice, “esta noche pasaré penas;  
pues mi corazón enfermo tendrá despiertos a mis ojos.  
dime, dueño de mi amor, ¿nos veremos mañana? 585  
Dímelo, ¿nos veremos? ¿Estás de acuerdo?”  
Él responde que no, pues mañana con algunos amigos  
planea cazar al jabalí.

“¡El jabalí!” dice ella: con lo cual una palidez repentinamente,  
como un hilo fino siendo extendido sobre una rosa ruborizada 590  
usurpa la mejilla de ella; tiembla ante el relato,  
y ella arroja sus brazos vacilantes alrededor del cuello de él;  
ella cayó, aún colgada de su cuello,  
el cae sobre el vientre de ella, y ella sobre su espalda.

Ahora ella está en la batalla del amor, 595  
su campeón montado para el ardiente encuentro,  
ella experimenta que todo es imaginario,  
el no quiere montarla aunque lo esté haciendo;  
su tormento es peor que el de Tántalo:  
abrazar el Elíseo y necesitar de sus goces. 600

Even so poor birds deceiv'd with painted grapes  
do surfeit by the eye, and pine the maw:  
even so she languisheth in her mishaps,  
as those poor birds that helpless berries saw.  
the warm effects which she in him finds missing 605  
she seeks to kindle with continual kissing.

But all in vain; good queen, it will not be.  
she hath assay'd as much as may be prov'd:  
her pleading hath deserved a greater fee;  
she's love, she loves, and yet she is not lov'd. 610  
“Fie, fie,” he says, “you crush me; let me go,  
you have no reason to withhold me so.”

“Thou hadst been gone,” quoth she, “sweet boy, ere this,  
but that thou told'st me thou wouldst hunt the boar.  
O, be advis'd, Thou know'st not what it is, 615  
with javelin's point a churlish swine to gore,  
whose tushes, never sheath'd he whetteth still,  
like to a mortal butcher, bent to kill.

On his bow-back he hath a battle set  
of bristly pikes that ever threat his foes; 620  
his eyes like glow-worms shine when he doth fret,  
his snout digs sepulchers where'er he goes;  
being mov'd, he strikes whate'er is in his way,  
and whom he strikes his crooked tushes slay.

Aún así los pobres pájaros se engañan por las uvas pintadas  
se llenan por los ojos y suspiran con el buche:  
aún así ella languideció en su desgracia,  
como esos pobres pájaros que indefensos vieron las frutas.  
Los cálidos efectos que se encuentran perdidos en él,  
ella trata de encenderlos con sus continuos besos.

605

Pero todo en vano; buena reina, nada será.  
Ella había intentado todo cuanto podía probar:  
sus súplicas habían merecido un gran honor;  
ella es Amor, ella ama, pero no es amada.  
“Apártate,” dice él, “me aplastas; suéltame,  
tú no tienes motivo para retenerme así.”

610

“Te habrías ido,” dice ella “dulce muchacho,  
si no me hubieras contado que cazarías jabalíes.  
¡Oh! Haz caso, tú no sabes lo que es  
cornear con la punta de una jabalina a un puerco salvaje,  
cuyos colmillos nunca envainó y él aún afila,  
igual a un mortífero carnicero, listo para matar.

615

En su arqueada espalda lleva todo un arsenal  
de púas erizadas que siempre amenazan al enemigo;  
sus ojos como luciérnagas brillan cuando se enfurece,  
Su hocico excava sepulcros por donde él va;  
siendo movido, derriba cuanto hay en su camino,  
y sus curvos colmillos asesinan a quien golpea.

620

His brawny sides with hairy bristles armed 625  
are better proof than thy spear's point can enter;  
his short thick neck cannot be easily harmed;  
being ireful, on the lion he will venter.

The thorny brambles and embracing bushes,  
as fearful of him, part; through whom he rushes. 630

Alas, he naught esteems that face of thine,  
to which love's eyes pays tributary gazes;  
nor thy soft hands, sweet lips and crystal eyne,  
whose full perfection all the world amazes:  
but having thee at vantage—wondrous dread!— 635  
would root these beauties as he roots the mead.

Oh let him keep his loathsome cabin still!  
Beauty hath naught to do with such foul fiends.  
Come not within his danger by thy will:  
they that thrive well, take counsel of their friends. 640  
When thou didst name the boar, not to dissemble,  
I feared thy fortune, and my joints did tremble.

“Didst thou not mark my face, was it not white?  
Saw'st thou not signs of fear lurk in mine eye?  
Grew I not faint, and fell I not downright? 645  
Within my bosom, whereon thou dost lie,  
my boding heart pants, beats, and takes no rest,  
but, like an earthquake, shakes thee on my breast.

Sus flancos musculosos armados con erizadas cerdas 625  
son la más fuerte armadura que la punta de tu lanza no puede penetrar;  
su corto y grueso cuello no puede ser fácilmente herido;  
estando enfurecido, él se arriesga contra el león.  
Las zarzas espinosas y los tupidos arbustos  
como temerosos de él se apartan; él lo ataca. 630

“¡Ay! Él no estima ese rostro tuyo,  
a las miradas tributarias paga con ojos de amor;  
ni tus suaves manos, ni tus dulces labios y ni tus cristalinos ojos,  
cuya gran perfección a todo el mundo sorprende:  
pero teniéndote a su servicio —¡qué espanto!— 635  
desenterraría esas bellezas como él excava el prado.

¡Oh, déjalo oculto en su repugnante y tranquila cueva!  
Nada hace la belleza con tales almas enemigas.  
No vayas al peligro por propia voluntad:  
prosperan bien quienes toman consejo de sus amigos. 640  
Cuando nombraste al jabalí, para contar la verdad,  
temí por tu suerte, y me ha temblado el cuerpo.

¿Notaste mi cara, no estaba blanca?  
¿No viste signos de miedo al acecho en mis ojos?  
¿Y no llegué a desmayar, y no caí directamente de espaldas? 645  
Y dentro de mi pecho, sobre el que estás echado,  
mi corazón presagiando palpita, golpea y no descansa,  
pero como un terremoto, te sacude sobre mi pecho.

For where love reigns, disturbing jealousy  
doth call himself affection's sentinel; 650  
gives false alarms, suggesteth mutiny,  
and in a peaceful hour doth cry 'Kill, kill!'  
Distemp'ring gentle Love in his desire  
as air and water do abate the fire.

This sour informer, this bate-breeding spy, 655  
this canker that eats up love's tender spring,  
this carry-tale, dissentious Jealousy,  
that sometimes true news, sometimes false doth bring,  
knocks at my heart and whispers in mine ear  
that if I love thee, I thy death should fear; 660

And more than so, presenteth to mine eye  
the picture of an angry chafing boar,  
under whose sharp fangs on his back doth lie  
an image like thyself, all stain'd with gore;  
whose blood upon the fresh flowers being shed, 665  
doth make them droop with grief and hang the head.

What should I do, seeing thee so indeed,  
That tremble at th' imagination?  
The thought of it doth make my faint heart bleed,  
and fear doth teach it divination: 670  
I prophesy thy death, my living sorrow,  
if thou encounter with the boar tomorrow.



Pues donde el amor reina, los inquietos celos  
ellos mismos se llaman centinelas del afecto; 650  
y dan falsas alarmas, incitan motines,  
y en una hora de paz gritan “¡Muerte, muerte!”  
perturbando al amor tierno con su deseo  
como el aire y el agua anulan el fuego.

Ese agrio delator, ese espía malvado, 655  
ese gusano que devora al tierno brote de amor,  
ese portador de noticias, los disconformes celos,  
que trae nuevas a veces ciertas, a veces falsas,  
llama a mi corazón, y al oído me susurra,  
que si te amo, debo temer tu muerte. 660

Y todavía más, presentó ante mis ojos  
la imagen de un jabalí rabioso con ira,  
y bajo sus colmillos afilados sobre su espalda echado  
una imagen como la tuya, toda manchada con sangre;  
cuya sangre sobre las flores frescas siendo derramada, 665  
dejándolas caer con pena e inclinan la cabeza.

¿Qué haría yo, viéndote así, en efecto,  
que al imaginarlo me pone a temblar?  
El pensamiento de esto hace sangrar a mi débil corazón,  
y el miedo le enseña la adivinación: 670  
profetizo tu muerte, mi dolor viviente,  
si mañana te encuentras con el jabalí.

But if thou needs wilt hunt, be rul'd by me.  
Uncouple at the timorous flying hare,  
or at the fox, which lives by subtlety, 675  
or at the roe, which no encounter dare;  
pursue these fearful creatures o'er the downs,  
and on thy well-breath'd horse keep with thy hounds.

And when thou hast on foot the purblind hare,  
mark the poor wretch, to overshoot his troubles, 680  
how he outruns the wind and with what care  
he cranks and crosses with a thousand doubles;  
the many musits through the which he goes  
are like a labyrinth to amaze his foes.

Sometimes he runs among a flock of sheep, 685  
to make the cunning hounds mistake their smell;  
and sometimes where earth-delving conies keep,  
to stop the loud pursuers in their yell;  
and sometimes sorteth with a herd of deer:  
danger deviseth shifts; wit waits on fear. 690

For there his smell with others being mingled,  
the hot scent-snuffing hounds are driven to doubt,  
ceasing their clamorous cry, till they have singled  
with much ado the cold fault cleanly out;  
then do they spend their mouths: echo replies, 695  
as if another chase were in the skies.

Pero si tú necesitas cazar, haz caso de mi advertencia:  
suelta a la jauría contra la temerosa y veloz liebre,  
o contra la zorra que vive por su astucia, 675  
o tras el corzo que no se atreve a encontrárselos;  
persigue a esas miedosas criaturas por las colinas,  
y en tu caballo resollante sigue con tus perros.

“Cuando hayas dado con el rastro de la miope liebre,  
la harás una pobre infeliz, para salir de sus problemas, 680  
cómo deja atrás al viento, y con qué cuidado  
serpentea y cruza dando mil vueltas;  
atraviesa varias madrigueras  
que son como un laberinto que confunde a su enemigo.

Algunas veces corre por en medio del rebaño de ovejas, 685  
para hacer que los astutos perros se equivoquen con su olor;  
y otras por donde viven los conejos en sus conejeras,  
para detener los fuertes gritos de sus perseguidores;  
y otras andan en compañía de la manada de venados:  
el peligro traza trucos, el ingenio atiende al miedo. 690

Pues estando mezclado allí su olor con otros,  
los sabuesos aspirando el olor caliente son llevados a la duda,  
parando sus ruidosos gritos, hasta que habían distinguido  
el aroma frío de su presa con gran alboroto y hábilmente;  
entonces ellos dan un aullido: el eco responde, 695  
como si otra caza fuera en los cielos.

By this, poor Wat, far off upon a hill,  
stands on his hinder-legs with list'ning ear  
to hearken if his foes pursue him still.  
Anon their loud alarums he doth hear; 700  
and now his grief may be compared well  
to one sore sick, that hears the passing bell.

Then shalt thou see the dew-bedabbled wretch  
turn and return, indenting with the way.  
Each envious brier his weary legs do scratch, 705  
each shadow makes him stop, each murmur stay:  
for misery is trodden on by many,  
and being low, never relieved by any.

Lie quietly, and hear a little more;  
nay, do not struggle, for thou shalt not rise. 710  
To make thee hate the hunting of the boar,  
unlike myself thou hear'st me moralize,  
applying this to that, and so to so,  
for love can comment upon every woe.

“Where did I leave?” “No matter where,” quoth he; 715  
“leave me, and then the story aptly ends:  
the night is spent.” “Why, what of that?” quoth she.  
“I am,” quoth he, “expected of my friends,  
and now 'tis dark, and going I shall fall.”  
“In night,” quoth she, “desire sees best of all. 720

Por esto, la pobre liebre, en una colina lejana,  
parada en sus patas traseras levantando las orejas escucha,  
para escuchar si sus enemigos la siguen aún.  
Pronto oye sus fuertes gritos; 700  
y su aflicción ahora puede compararse  
a la del adolorido enfermo, que oye tocar la campana de la muerte.

Enseguida la verás desgraciada salpicada de rocío,  
ir y venir, zigzageando por el camino.  
cada uno de los maliciosos rosales rasguñan sus patas cansadas. 705  
Cada sombra la hace parar, cada murmullo la para:  
pues la desgracia es pisoteada por varios,  
y estando en lo más bajo, no lo reconfortó nadie.

Permanece quieto, y escucha un poco más;  
no, no luches, que no te levantarás. 710  
Para hacerte odiar la caza del jabalí,  
así como tú escuchaste mis enseñanzas morales,  
aplicando esto a aquello, y tal y cual,  
pues el amor puede resaltar todas las heridas.

¿En dónde paré de hablar? “No importa donde”, dice él; 715  
“Déjame, y entonces la historia termine adecuadamente:  
la noche está cayendo.” “¿Y qué?” responde ella.  
“Me están esperando mis amigos”, dice él,  
“y ahora ya está oscuro, y caeré al ir.”  
“De noche”, dice ella, “el deseo ve mejor. 720

But if thou fall, oh then imagine this:

the earth, in love with thee thy footing trips,  
and all is but to rob thee of a kiss.

Rich preys make true men thieves; so do thy lips  
make modest Dian cloudy and forlorn,  
lest she should steal a kiss and die forsworn.

725

Now of this dark night I perceive the reason:

cynthia for shame obscures her silver shine,  
till forging Nature be condemn'd of treason,  
for stealing moulds from heaven, that were divine;  
wherein she fram'd thee, in high heaven's despite,  
to shame the sun by day and her by night.

730

And therefore hath she brib'd the destinies  
to cross the curious workmanship of nature,  
to mingle beauty with infirmities  
and pure perfection with impure defeature,  
making it subject to the tyranny  
of mad mischances and much misery:

735

As burning fevers, agues pale and faint,  
life-poisoning pestilence and frenzies wood,  
the marrow-eating sickness, whose attaint  
disorder breeds by heating of the blood;  
surfeits, impostumes, grief, and damn'd despair,  
swear nature's death, for framing thee so fair.

740

Pero si caes, oh, entonces imagínate esto:

la tierra se enamora de ti y te tropiezas,  
y todo es por robarte un beso.

Los botines ricos transforman a los hombres honrados en ladrones;  
a la casta Diana ensombrecen y entristecen,  
no sea que robe un beso y muera al romper su voto de castidad.

725

Ahora noto el motivo de esta noche oscura:

por vergüenza Cintia oscurece su brillo argénteo,  
hasta que la falsificadora naturaleza es condenada por traición,  
por robar los moldes del cielo, que eran divinos;  
en los que te tendió una trampa, a pesar de los altos cielos,  
para avergonzar al sol de día y a ella de noche.

730

Entonces si ella hubiera sobornado a las deidades  
para frustrar la tarea astuta de la naturaleza  
para mezclar la belleza con las dolencias  
y la perfección pura con impuras desfiguraciones,  
quedando sujeta bajo la tiranía  
de tristes infortunios y mucha desgracia:

735

con fiebres ardientes, escalofríos y desmayos,  
pestilencia venenosa y locura incontrolable,  
una enfermedad que cala los huesos  
cuyos síntomas trastornan a las criaturas al calentar su sangre;  
indigestión, abscesos, dolor y maldita desesperación,  
que llevan a la naturaleza a su muerte por hacerte tan bello.

740

And not the least of all these maladies 745  
but in one minute's fight brings beauty under;  
both favour, savour, hue, and qualities,  
whereat th' impartial gazer late did wonder,  
are on the sudden wasted, thaw'd, and done,  
as mountain snow melts with the midday sun. 750

Therefore despite of fruitless chastity,  
love-lacking vestals and self-loving nuns,  
that on the Earth would breed a scarcity  
and barren dearth of daughters and of sons,  
be prodigal; The lamp that burns by night 755  
dries up his oil to lend the world his light.

What is thy body but a swallowing grave,  
seeming to bury that posterity,  
which by the rights of time thou needs must have,  
If thou destroy them not in dark obscurity? 760  
If so, the world will hold thee in disdain,  
sith in thy pride so fair a hope is slain.

So in thyself thyself art made away;  
a mischief worse than civil home-bred strife,  
or theirs whose desperate hands themselves do slay, 765  
or butcher sire that reaves his son of life.  
Foul cank'ring rust the hidden treasure frets,  
but gold that's put to use more gold begets."



Y no el menor de todos estos males 745  
solamente con una mirada breve somete a la belleza;  
tanto expresiones, sensaciones, matices, como cualidades,  
con lo cual el observador indiferente realmente se maravilló,  
son de pronto desaprovechadas, descongeladas, destruidas,  
como la nieve en la montaña se derrite por el sol de mediodía. 750

Por eso desafiando a la castidad estéril,  
vestales sin amor y monjas egoístas,  
que crea una escasez  
y una penuria de hijos e hijas,  
se prodigo; la lámpara que por la noche arde, 755  
consume su aceite para prestar al mundo su luz.

¿Qué es tu cuerpo sino una tumba tragadora  
simulando enterrar esa posteridad,  
que por las leyes del tiempo necesitas y debes tener  
si no la destruyes en la negra oscuridad? 760  
Si es así, el mundo te tendrá con desprecio,  
desde que una esperanza muy hermosa es asesinada por tu orgullo.

Así en ti mismo tu mismo te escapas;  
peor jugarreta que un conflicto civil entre paisanos,  
o con cuyas desesperadas manos a sí mismos se asesinan, 765  
o el padre carnicero que priva a su hijo de la vida.  
el orín ulceroso y sucio carcomen al tesoro escondido,  
pero el oro que se usa, engendra más oro.”

“Nay, then,” quoth Adon, “you will fall again  
into your idle over-handled theme. 770

The kiss I gave you is bestow’d in vain,  
and all in vain you strive against the stream;  
for, by this black-fac’d night, desire’s foul nurse,  
your treatise makes me like you worse and worse.

“If love have lent you twenty thousand tongues, 775  
and every tongue more moving than your own,  
bewitching like the wanton mermaids’ songs,  
yet from my heart the tempting tune is blown;  
for know, my heart stands armed in mine ear,  
and will not let a false sound enter there; 780

Lest the deceiving harmony should run  
into the quiet closure of my breast,  
and then my little heart were quite undone,  
in his bed-chamber to be barr’d of rest.  
No, lady, no; my heart longs not to groan, 785  
but soundly sleeps, while now it sleeps alone.

What have you urg’d that I cannot reprove?  
The path is smooth that leadeth on to danger.  
I hate not love, but your device in love,  
that lends embracements unto every stranger. 790  
You do it for increase: O strange excuse,  
When reason is the bawd to lust’s abuse!

“Entonces,” dice Adonis, “has vuelto a caer otra vez  
en tu ocioso y sostenido tema. 770

El beso que te di se otorgó en vano,  
y totalmente en vano luchas contra la corriente;  
pues por esta negra noche, vil ama del deseo,  
tu discurso hace que me gustes cada vez menos.

Si el amor te había prestado veinte mil lenguas, 775  
y cada lengua más movida que la tuya,  
hechiceras como cantos lascivos de sirenas,  
el viento se llevaría tu tentadora tonada de mi corazón;  
pues sabes que mi corazón permanece en armas en mi oído,  
y no dejará que entre ningún falso sonido; 780

la engañosa armonía debe correr  
en el tranquilo recinto de mi pecho,  
y luego mi pequeño corazón estaba completamente deshecho,  
en su recámara guardó descanso.  
No, señora, no; mi corazón no anhela gemir, 785  
sino que duerme profundamente, mientras que ahora duerme solo.

¿Qué me habías discutido que yo no puedo refutar?  
El camino es tranquilo que conduce al peligro.  
No odio el amor sino tus estrategias en el amor  
que da abrazos a cada desconocido. 790  
Lo haces por procrear: ¡oh, extraña excusa,  
cuando la razón es la ramera que abusa de la lujuria!

Call it not love, for Love to heaven is fled,  
since sweating Lust on Earth usurp'd his name;  
under whose simple semblance he hath fed 795  
upon fresh beauty, blotting it with blame;  
which the hot tyrant stains and soon bereaves,  
as caterpillars do the tender leaves.

Love comforteth like sunshine after rain,  
but lust's effect is tempest after sun; 800  
love's gentle spring doth always fresh remain,  
lust's winter comes ere summer half be done;  
love surfeits not, lust like a glutton dies;  
love is all truth, lust full of forgèd lies.

More I could tell, but more I dare not say: 805  
the text is old, the orator too green.  
Therefore in sadness, now I will away;  
my face is full of shame, my heart of teen,  
mine ears that to your wanton talk atended  
do burn themselves, for having so offended." 810

With this he breaketh from the sweet embrace  
of those fair arms which bound him to her breast,  
and homeward through the dark laund runs apace;  
leaves Love upon her back deeply distress'd.  
Look how a bright star shooteth from the sky, 815  
so glides he in the night from Venus' eye;

No llames a eso amor, pues el amor huyó al cielo,  
desde entonces la sudorosa lujuria en la tierra usurpó su nombre;  
bajo su inocente aspecto se había nutrido 795  
sobre la fresca belleza, machándola con culpa;  
quién ardiente déspota la mancha y pronto se la lleva,  
como hacen las orugas con las hojas más tiernas.

El amor reconforta como el sol tras la lluvia,  
pero el efecto de la lujuria es la tempestad después del sol; 800  
la gentil primavera del amor siempre permanece fresca,  
el invierno de la lujuria llega a medio verano;  
el amor no se harta, la lujuria como un glotón muere;  
el amor está lleno de verdad; la lujuria de mentiras.

Más podría decir, pero no me atrevo a decir más: 805  
el texto es viejo, el orador muy inmaduro.  
Por lo tanto en serio, ahora me apartaré;  
mi rostro está lleno de vergüenza, mi corazón de pena,  
Mis oídos que atendieron a tu conversación sin sentido  
pues sintiéndose tan ofendidos ellos mismos se queman.” 810

Con esto él dejó el dulce abrazo de  
esos bellos brazos que lo ataban a su seno,  
y de regreso corre rápidamente a través del césped oscuro;  
deja a Amor atrás hondamente angustiada.  
Como una estrella brillante disparada desde el cielo, 815  
así en la noche él se desliza de la vista de Venus;

Which after him she darts, as one on shore  
gazing upon a late embarked friend,  
till the wild waves will have him seen no more,  
whose ridges with the meeting clouds contend: 820  
so did the merciless and pitchy night  
fold in the object that did feed her sight.

Whereat amaz'd, as one that unaware  
hath dropp'd a precious jewel in the flood,  
or' stonish'd, as night wand'ers often are, 825  
their light blown out in some mistrustful wood:  
even so confounded in the dark she lay,  
having lost the fair discovery of her way.

And now she beats her heart, whereat it groans,  
that all the neighbor caves, as seeming troubled, 830  
make verbal repetition of her moans;  
passion on passion deeply is redoubled:  
"Ay me," she cries, and twenty times, "Woe, woe!"  
And twenty echoes twenty times cry so.

She marking them, begins a wailing note, 835  
and sings extemporally a woeful ditty:  
how love makes young men thrall, and old men dote,  
how love is wise in folly, foolish witty.  
Her heavy anthem still concludes in woe,  
and still the choir of echoes answer so. 840

la cual después de él se dispara, como alguien que en la costa  
contemplando a un amigo que embarcó tarde,  
hasta que no dejan verlo más las olas salvajes,  
cuyas crestas se enfrentan con las nubes reunidas: 820  
así la despiadada y tenebrosa noche  
se mezcló con el objeto que alimentó su mirada.

Con lo cual, sorprendida, como alguien que ignora  
que había dejado caer una preciosa joya en el río,  
perplejo como suelen ser los viajeros nocturnos, 825  
cuando su luz se apaga en un bosque temeroso:  
así de confundida ella permanece en la oscuridad,  
habiendo perdido al hermoso guía de su camino.

Y ahora ella golpea su corazón, con lo cual gime,  
todas las cuevas vecinas, parecen turbadas, 830  
que hacen repetición verbal de sus quejas;  
la pasión se incrementa profundamente en la lamentación:  
“¡Ay de mí!” grita, y veinte veces “dolor, dolor,”  
y veinte ecos gritan veinte veces lo mismo.

Ella notándolos empieza una nota de lamentación, 835  
y canta improvisadamente una triste tonada:  
como el amor le hace a los jóvenes esclavos y a los viejos chochos,  
como el amor es sabio en locura, locamente sabio.  
Su fuerte himno acaba en desgracia,  
y aun el coro de los ecos responde. 840

Her song was tedious, and outwore the night,  
for lovers' hours are long, though seeming short.  
If please'd themselves, others they think delight  
in suchlike circumstance, with suchlike sport.  
Their copious stories, oftentimes begun, 845  
end without audience, and are never done.

For who hath she to spend the night withal,  
but idle sounds resembling parasites,  
like shrill-tongu'd tapsters answering every call,  
soothing the humor of fantastic wits? 850  
She says, "'Tis so," they answer all, "'Tis so,"  
and would say after her if she said "No."

Lo here the gentle lark, weary of rest,  
from his moist cabinet mounts up on high,  
and wakes the morning, from whose silver breast 855  
the sun ariseth in his majesty;  
who doth the world so gloriously behold  
that cedar tops and hills seem burnish'd gold.

Venus salutes him with this fair good-morrow,  
"Oh thou clear god, and patron of all light, 860  
from whom each lamp and shining star doth borrow  
the beauteous influence that makes him bright:  
there lives a son that suck'd an earthly mother,  
may lend thee light, as thou dost lend to other."



Su canto fue tedioso y duró más que la noche.

Pues las horas de los amantes son largas, aun pareciendo cortas;  
si a ellos les gustaron, piensan que otros disfrutaban  
en tales asuntos, con tal diversión.

Sus variadas historias frecuentemente empezadas, 845  
terminan sin audiencia y nunca terminan.

¿Pues a quien tiene ella para pasar la noche,  
sino a ociosos sonidos que parecen parásitos,  
como cantinero de voz chillona respondiendo a cada llamada,  
calmando el humor de genios fantásticos?

Ella dijo “es así”, todos responden, “es así”, 850  
y si ella dijo “no” ellos dirían “no”.

¡Mirad! aquí a la gentil alondra, aburrida de descansar,  
desde su húmedo nido se dirige a lo alto,  
y despierta a la mañana, de cuyo seno plateado 855  
el sol se levanta en su esplendor;  
quien mira al mundo tan glorioso,  
que lo más alto y la cima de los cedros parecen oro bruñido.

Venus lo saluda con un hermoso buenos días,  
“¡Oh tú, dios claro y patrón de toda la luz, 860  
de quien cada lámpara y estrella brillante toma prestado  
la benéfica influencia que le hace brillar:  
aquí vive un hijo que chupó a una madre terrenal  
podría prestarte luz, como tú a otros la prestas!”

This said, she hasteth to a myrtle grove, 865  
musing the morning is so much o'erworn,  
and yet she hears no tidings of her love;  
she hearkens for his hounds and for his horn.  
Anon she hears them chant it lustily,  
and all in haste she coasteth to the cry. 870

And as she runs, the bushes in the way,  
some catch her by the neck, some kiss her face,  
some twined about her thigh to make her stay;  
she wildly breaketh from their strict embrace,  
like a milch doe, whose swelling dugs do ache, 875  
hasting to feed her fawn, hid in some brake.

By this she hears the hounds are at a bay,  
whereat she starts like one that spies an adder  
wreath'd up in fatal folds just in his way,  
the fear whereof doth make him shake and shudder; 880  
even so the timorous yelping of the hounds  
appalls her senses and her spirit confounds.

For now she knows it is no gentle chase,  
but the blunt boar, rough bear, or lion proud,  
because the cry remaineth in one place, 885  
where fearfully the dogs exclaim aloud;  
finding their enemy to be so curst,  
they all strain court'sy who shall cope him first.

Dicho esto, ella se apresura a una arboleda de arrayanes, 865  
sorprendida de que la mañana está muy pasada,  
aun sin oír noticia de su amante;  
ella presta atención a los perros y al cuerno.  
De inmediato ella los escucha ladrar vigorosamente,  
y apresuradamente se aproxima al griterío. 870

Y a medida que va corriendo, los arbustos en el camino,  
uno le agarra por el cuello, otro besa su cara,  
otro se ciñó sobre sus muslos para que se detenga;  
ella se separa rápido de su apretado abrazo,  
como una gama lechera, cuyas hinchada ubres le duelen, 875  
se apresura para alimentar a su cervatillo, escondido.

En ese momento escucha a los perros que están acorralados,  
con lo cual ella se sobresalta como quien divisa una víbora  
que se envolvió en fatales dobleces en su camino,  
el miedo le hace temblar y estremecerse: 880  
así el temeroso aullido de los sabuesos  
horroriza sus sentidos y confunde a su espíritu.

Pues ahora ella sabe que no es una caza gentil,  
sino de un feroz jabalí, oso brutal o león orgulloso,  
porque el grito permaneció en el mismo lugar, 885  
donde con miedo los perros aúllan;  
encontrando a tan malévolo enemigo,  
ellos ceden con mucha cortesía quienes lo atacarán primero.

This dismal cry rings sadly in her ear,  
through which it enters to surprise her heart; 890  
who, overcome by doubt and bloodless fear,  
with cold pale weakness numbs each feeling part:  
like soldiers when their captain once doth yield,  
they basely fly, and dare not stay the field.

Thus stands she in a trembling ecstasy, 895  
till, cheering up her senses all dismay'd,  
she tells them 'tis a causeless fantasy,  
and childish error, that they are afraid;  
bids them leave quaking, bids them fear no more,  
and with that word, she spied the hunted boar: 900

Whose frothy mouth bepainted all with red,  
like milk and blood being mingled both together,  
a second fear through all her sinews spread,  
which madly hurries her she knows not whither.  
This way she runs, and now she will no further, 905  
but back retires, to rate the boar for murder.

A thousand spleens bear her a thousand ways,  
she treads the path that she untreads again;  
her more than haste is mated with delays  
like the proceedings of a drunken brain, 910  
full of respects, yet naught at all respecting,  
in hand with all things, naught at all effecting.

Este grito lúgubre suena triste en el oído de él,  
a través del cual entra para sorprender al corazón de ella; 890  
a quien derrotan por las dudas y por el pálido temor,  
con debilidad helada y pálida entorpece sus sentidos:  
como soldados cuando ven rendirse a su capitán,  
Huyen vilmente y no se atreven a permanecer en el campo de batalla.

Por consiguiente ella permanece fuera de sí temblando, 895  
hasta que sus abatidos sentidos levantan los ánimos,  
ella le cuenta que es una fantasía causal,  
es un error pueril, que ellos están asustados;  
les ordena que dejen de temblar y no teman más,  
y con estas palabras avista al jabalí atormentado: 900

cuya boca espumosa está pintada toda de rojo,  
como leche y sangre siendo mezcladas ambas juntas,  
un segundo terror se extiende a través de todos sus nervios,  
la cual locamente le hace darse prisa, ella no sabe a donde.  
Ella corre este camino y ahora no dará el siguiente paso, 905  
sino que retrocederá para regañar al asesino.

Mil lamentos le hacen soportar mil caminos,  
ella pisotea el camino que vuelve a recorrer;  
su prisa, más que prisa, es frenada con retraso  
como el comportamiento de un cerebro borracho, 910  
lleno de respeto, y sin respetar nada,  
ocupándose de todo y sin llevar a cabo nada.

Here kenneled in a brake she finds a hound,  
and asks the weary caitiff for his master;  
and there another licking of his wound, 915  
'gainst venom'd sores the only sovereign plaster.  
And here she meets another, sadly scowling,  
to whom she speaks, and he replies with howling.

When he hath ceas'd his ill-resounding noise,  
another flapmouth'd mourner, black and grim, 920  
against the welkin volleys out his voice;  
another and another answer him,  
clapping their proud tails to the ground below,  
shaking their scratch'd ears, bleeding as they go.

Look how the world's poor people are amazed 925  
at apparitions, signs and prodigies,  
whereon with fearful eyes they long have gazed,  
infusing them with dreadful prophecies:  
so she at these sad signs draws up her breath,  
and sighing it again, exclaims on death. 930

“Hard-favor'd tyrant, ugly, meager, lean,  
hateful divorce of love,” thus chides she Death:  
“Grim-grinning ghost, earth's worm, what dost thou mean,  
To stifle beauty and to steal his breath?  
Who when he liv'd, his breath and beauty set 935  
gloss on the rose, smell to the violet.

Aquí en una perrera rota encuentra a un sabueso,  
y le pregunta al cansado y desdichado por su amo;  
y allí con otro que lame su herida, 915  
la única gaza con unguento contra las heridas.  
Y aquí ella se topa con otro tristemente ceñudo,  
a quien le habla, y le responde con aullidos.

Cuando él había terminado su estrepitoso y enfermizo ruido,  
otro doliente colgándole el hocico, negro y horrible, 920  
contra el cielo descarga su voz;  
otro y otro le responden,  
rugen palmoreando sus orgullosas colas hacia el suelo,  
agitando sus rasguñadas orejas, sangrando al caminar.

Mira como la pobre gente del mundo se sorprende 925  
con las apariciones, señales y prodigios,  
a las que con temerosos ojos habían observado mucho tiempo,  
e infundiéndoles terribles profecías:  
así ella ante estas tristes señales delinea su aliento,  
y suspira otra vez, reprochando a la muerte. 930

“Tirana de rostro duro, fea, flaca, raquítica,  
separadora odiosa del amor,” así reprende a la muerte,  
“fantasma de mueca macabra, lombriz de tierra, ¿Qué pretendes,  
para sofocar su hermosura y para robar sus aliento,  
quien cuando vivía, su aliento y su belleza 935  
daban brillo a la rosa y aroma a la violeta?”

If he be dead,—O no, it cannot be,  
seeing his beauty, thou shouldst strike at it,—  
o yes, it may, thou hast no eyes to see,  
but hatefully at random dost thou hit: 940  
thy mark is feeble age, but thy false dart  
mistakes that aim, and cleaves an infant's heart.

Hadst thou but bid beware, then he had spoke,  
and hearing him, thy power had lost his power.  
the destinies will curse thee for this stroke: 945  
they bid thee crop a weed, thou pluck'st a flower.  
Love's golden arrow at him should have fled,  
and not death's ebon dart to strike him dead.

Dost thou drink tears, that thou provok'st such weeping?  
What may a heavy groan advantage thee? 950  
Why hast thou cast into eternal sleeping  
Those eyes that taught all other eyes to see?  
Now nature cares not for thy mortal vigour,  
since her best work is ruin'd with thy rigour."

Here overcome, as one full of despair, 955  
she veil'd her eyelids, who, like sluices stopp'd  
the crystal tide that from her two cheeks fair  
in the sweet channel of her bosom dropp'd;  
but through the flood-gates breaks the silver rain,  
and with his strong course opens them again. 960



Si hubiera muerto, —¡oh no, eso no puede ser,  
viendo su belleza, tú la atacarías,—  
oh sí, es posible, tú no tienes ojos para ver,  
sino que odiosamente al azar golpeas: 940  
tu blanco es la edad débil, pero tu falso dardo  
se equivoca en la puntería y atraviesa el corazón de un joven.

Pero tu habías ordenado tener cuidado, luego él te había hablado,  
y escuchándolo, tu poder había perdido su poder.  
Las deidades te maldecirán por este golpe: 945  
ellas te ordenaron arrancar una hierba, tú deshojaste una flor.  
¡La flecha dorada del amor a él debería haber herido,  
y no el dardo de ébano de la muerte!

¿Acaso tú bebes lágrimas, que tal llanto provocas?  
¿De qué te ayuda un gemido fuerte? 950  
¿Por qué habías arrojado al sueño eterno  
esos ojos que otros ojos enseñaron a ver?  
Ahora la naturaleza no le importa tu vigor mortal,  
desde que la mejor tarea de ella es arruinada con tu rigor.”

Aquí dominada, como una desesperada, 955  
ella baja los párpados, como esclusas paradas  
la cristalina corriente que desde sus dos hermosas mejillas  
goteó en el dulce canal de su pecho;  
mas la lluvia de plata traspasa las compuertas,  
y con su fuerte curso las abre otra vez. 960

O how her eyes and tears did lend and borrow!  
Her eye seen in the tears, tears in her eye:  
both crystals where they view'd each other's sorrow,  
sorrow that friendly sighs sought still to dry;  
but like a stormy day, now wind, now rain, 965  
sighs dry her cheeks, tears make them wet again.

Variable passions throngh her constant woe,  
as striving who should best become her grief;  
all entertain'd, each passion labours so,  
that every present sorrow seemeth chief, 970  
but none is best: then join they all together,  
like many clouds consulting for foul weather.

By this, far off she hears some huntsman hallow:  
a nurse's song ne'er pleas'd her babe so well.  
The dire imagination she did follow 975  
this sound of hope doth labor to expel;  
for now reviving joy bids her rejoice,  
and flatters her it is Adonis' voice.

Whereat her tears began to turn their tide,  
being prison'd in her eye like pearls in glass; 980  
yet sometimes falls an orient drop beside,  
which her cheek melts, as scorning it should pass  
to wash the foul face of the sluttish ground,  
who is but drunken when she seemeth drow'd.

¡Oh cómo sus ojos y lágrimas se intercambiaron!

El ojo de ella visto en las lágrimas, las lágrima en sus ojos:  
ambos cristales en donde ellos vieron cada una de sus penas,  
dolor que con suspiros amigables trata de secar;  
sino como un día de tormenta, hora viento, ahora lluvia,  
el suspiro seca el rostro de ella, las lágrimas lo humedecen de nuevo.

965

Volubles emociones llenan la aflicción constante de ella,  
como compitiendo lo que debería ser el mayor dolor de ella;  
todas admitieron, cada emoción señala  
que cada dolor en el presente parece el principal.  
Pero ninguno es el mayor; entonces se juntan,  
como varias nubes tramando un horrible tiempo.

970

En esto, oye a lo lejos el ‘holla’ de un cazador:  
nunca el canto de una niñera gustó tanto al bebé de ella.  
Ella siguió la terrible imaginación  
este sonido de esperanza le hizo expulsarla;  
pues ahora la dicha revivida le ordena a ella volverse a alegrar,  
y le favorece creer que es la voz de Adonis.

975

con lo cual sus lágrimas vuelven a fluir,  
siendo prisioneras en su ojo como las perlas en el vidrio;  
aún así algunas veces cae alguna gota de oriente,  
la cual su mejilla absorbe, como despreciando que pasara  
para lavar el rostro sucio del suelo impuro,  
quien está borracho cuando ella parece ahogada.

980

O hard-believing love, how strange it seems 985  
Not to believe, and yet too credulous!  
Thy weal and woe are both of them extremes;  
despair and hope makes thee ridiculous:  
the one doth flatter thee in thoughts unlikely,  
in likely thoughts the other kills thee quickly. 990

Now she unweaves the web that she hath wrought;  
Adonis lives, and Death is not to blame;  
it was not she that called him all to naught;  
now she adds honours to his hateful name:  
she clepes him king of graves, and grave for kings, 995  
imperious supreme of all mortal things.

“No, no,” quoth she, “sweet death, I did but jest;  
yet pardon me, I felt a kind of fear  
whenas I met the boar, that bloody beast,  
which knows no pity, but is still severe: 1000  
then, gentle shadow,—truth I must confess,—  
I rail’d on thee, fearing my love’s decease.

’Tis not my fault; the boar provok’d my tongue:  
be wreak’d on him, invisible commander.  
’Tis he, foul creature, that hath done thee wrong: 1005  
I did but act, he’s author of thy slander.  
Grief hath two tongues, and never woman yet  
could rule them both, without ten women’s wit.”

Amor incrédulo, ¡qué extraño pareces 985  
incrédulo, y a la vez crédulo!

La buena y la mala fortuna ambos están en los extremos;  
desesperan y esperan haciéndote ridículo:  
por un lado te halagan los pensamientos increíbles,  
Por otro te matan los pensamientos creíbles. 990

Ahora ella deshace la telaraña que había forjado:  
Adonis vive, y no hay que culpar a la muerte;  
no fue ella la que lo llamó despreciable;  
ahora ella añade honores a su odioso nombre:  
ella le llama reina de tumbas, y tumba de reyes, 995  
regente imperial de todo lo mortal.

“No, no”, dice ella, “dulce Muerte, yo bromeaba;  
perdóname, sentí miedo  
cuando conocí al jabalí, esa bestia sangrienta,  
la cual no conoce la piedad, pero siempre es severa: 1000  
entonces, gentil espectro —confieso la verdad—  
clamé contra ti, temiendo la muerte de mi amor.

No es mi culpa, el jabalí provocó mi lengua:  
véngate contra él, comandante invisible.  
Es él, horrible criatura, quien te había hecho la maldad: 1005  
sin embargo yo actué, él es el autor de tu difamación.  
El dolor tiene dos lengua, y aún ninguna mujer  
podría equilibrar ambas, sin el ingenio de diez mujeres.”

Thus hoping that Adonis is alive,  
her rash suspect she doth extenuate; 1010  
and that his beauty may the better thrive,  
with Death she humbly doth insinuate;  
tells him of trophies, statues, tombs, and stories,  
his victories, his triumphs and his glories.

“O love,” quoth she, “how much a fool was I, 1015  
to be of such a weak and silly mind,  
to wail his death who lives, and must not die  
'till mutual overthrow of mortal kind!  
For he being dead, with him is beauty slain,  
and beauty dead, black Chaos comes again. 1020

“Fie, fie, fond love, thou art as full of fear  
As one with treasure laden, hemmed with thieves!  
Trifles unwitnessed with eye or ear  
thy coward heart with false bethinking grieves.”  
Even at this word she hears a merry horn, 1025  
whereat she leaps that was but late forlorn.

As falcons to the lure, away she flies;  
the grass stoops not, she treads on it so light,  
and in her haste unfortunately spies  
the foul boar's conquest on her fair delight: 1030  
which seen, her eyes asmurder'd with the view,  
like stars asham'd of day, themselves withdrew;

De éste modo se esperanza de que Adonis esté vivo,  
su impetuosa sospecha ella atenúa; 1010  
y su belleza prosperaría mejor,  
ella hace halagos humildemente a la muerte:  
le cuenta de trofeos, de estatuas, de tumbas, y de relatos  
de sus victorias, de sus triunfos y de sus glorias.

“¡Oh Amor!”, exclama, “qué tonta fui, 1015  
al ser de pensamiento tan débil y tan bobo,  
para llorar la muerte de quien vive y no debe morir  
hasta el derrocamiento de todos los mortales,  
pues si él muere, con él se mata a la belleza,  
y muerta la belleza, el negro caos llega otra vez. 1020

Fuera, fuera, amor cariñoso, tú estás lleno de miedo  
como alguien con tesoro pesado, rodeado de ladrones!  
Sin conformidad al jugar con el ojo u oído  
tu corazón cobarde con pensamientos falsos se aflige.”  
Todavía en estas palabras ella escucha un cuerno jubiloso, 1025  
con lo cual ella brinca, eso que antes estaba triste.

Como halcón tras su presa, a otra parte se va volando;  
el pasto no se inclina, ella lo pisa muy suave,  
y en su prisa infortunadamente avista  
la conquista del horrible jabalí a su hermoso deleite: 1030  
quien visto, los ojos de ella son asesinados con la vista,  
como estrellas avergonzadas por el día, ellas mismas se retiran.

Or as the snail, whose tender horns being hit,  
shrinks backward in his shelly cave with pain,  
and there, all smother'd up, in shade doth sit, 1035  
long after fearing to creep forth again:  
so at his bloody view her eyes are fled  
into the deep-dark cabins of her head.

Where they resign their office and their light  
to the disposing of her troubled brain, 1040  
who bids them still consort with ugly night  
and never wound the heart with looks again;  
who like a king perplexed in his throne  
by their suggestion, gives a deadly groan.

Whereat each tributary subject quakes, 1045  
as when the wind imprison'd in the ground,  
struggling for passage, earth's foundation shakes;  
which with cold terror doth men's minds confound.  
This mutiny each part doth so surprise  
that from their dark beds once more leap her eyes: 1050

And being open'd threw unwilling light  
upon the wide wound that the boar had trench'd  
in his soft flank, whose wonted lily-white  
with purple tears that his wound wept, had drench'd.  
No flower was nigh, no grass, herb, leaf, or weed, 1055  
but stole his blood and seem'd with him to bleed.



O como el caracol, cuyos tiernos cuernos estando golpeados,  
se encoje con pena en su cueva de concha,  
y allí bien reprimido se sienta a la sombra, 1035  
mucho después temiendo salir otra vez:  
así ante la sangrienta visión sus ojos huyen  
a las oscuras y profundas penumbras de su cabeza,

donde renuncian a su oficio y su luz  
para disponer del turbado cerebro de ella, 1040  
quien les ordena acompañarse con la peligrosa noche  
y nunca hieren al corazón con miradas otra vez;  
quien como un rey perplejo en su trono  
por la sugestión de ellos, da un gemido triste,

con lo cual cada súbdito tributario tiembla, 1045  
como cuando el viento encerrado en el suelo,  
abriéndose paso, se sacude el cimiento de la tierra,  
el cual con terror frío confunde a la mente del hombre.  
Este motín a cada parte sorprende tanto  
que desde sus oscuras camas una vez más saltan sus ojos: 1050

y siendo abiertas de mala gana arrojó luz  
sobre la amplia herida que el jabalí había abierto  
en el suave flanco, cuya habitual y lilial blancura  
con las purpúreas lágrimas de su herida mojada, fue empapado.  
No había flor, hierba, planta, hoja o maleza cerca que 1055  
entonces robó su sangre y parecía sangrar con él.

This solemn sympathy poor Venus noteth;  
over one shoulder doth she hang her head.  
Dumbly she passions, frantically she doteth:  
she thinks he could not die, he is not dead. 1060  
Her voice is stopp'd, her joints forget to bow,  
her eyes are mad, that they have wept till now.

Upon his hurt she looks so steadfastly  
that her sight dazzling makes the wound seem three;  
And then she reprehends her mangling eye, 1065  
that makes more gashes, where no breach should be.  
His face seems twain, each several limb is doubled,  
for oft the eye mistakes, the brain being troubled.

“My tongue cannot express my grief for one,  
and yet,” quoth she, “behold two Adons dead! 1070  
My sighs are blown away, my salt tears gone;  
mine eyes are turn'd to fire, my heart to lead.  
heavy heart's lead melt at mine eyes' red fire!  
So shall I die by drops of hot desire.

Alas, poor world, what treasure hast thou lost! 1075  
What face remains alive that's worth the viewing?  
What tongue is music now? What canst thou boast  
of things long since, or anything ensuing?  
The flowers are sweet, their colors fresh and trim,  
but true sweet beauty liv'd and died with him. 1080

Esta solemne compasión la pobre Venus nota;  
sobre un hombro coloca su cabeza.  
Ella sufre en silencio, lo hace frenéticamente:  
ella cree que el no podría morir, que el no está muerto. 1060  
La voz de ella es detenida, olvida articular,  
sus ojos enloquecen, ellos habían llorado hasta ahora.

Sobre su herida ella mira muy fijamente  
su vista vislumbrante hace que la herida parezca triple;  
y entonces ella reprende a sus ojos mutilados, 1065  
que le hace más acuchilladas, donde no había ruptura.  
Su rostro parece doble, cada uno de sus miembros se duplican,  
pues a menudo el ojo se equivoca, el cerebro entra en conflicto.

“Mi lengua no puede expresar mi dolor por aquél,  
¡Y ahora”, dice ella, “contemplo a dos Adonis muertos! 1070  
Mi mirada es llevada lejos, mis lágrimas saladas se van;  
mis ojos se volvieron fuego, mi corazón de plomo.  
¡El plomo del duro corazón se mezcla con el rojo fuego de mis ojos!  
Así moriré por las gotas de mi ardiente deseo.

¡Ay, mundo cruel, qué tesoro has perdido! 1075  
¿Qué rostro digno de ser mirado permanece vivo?  
¿Qué lengua es música ahora? ¿Puedes tú jactarte  
de cosas de hace mucho tiempo, o de las que vendrán en el futuro?  
Las flores son dulces, sus colores frescos y nítidos,  
pero la verdadera y dulce belleza vivió y murió con él. 1080

Bonnet nor veil henceforth no creature wear:  
nor sun nor wind will ever strive to kiss you.  
having no fair to lose, you need not fear:  
the sun doth scorn you and the wind doth hiss you.  
But when Adonis liv'd, sun and sharp air  
lurk'd like two thieves to rob him of his fair.

1085

And therefore would he put his bonnet on,  
under whose brim the gaudy sun would peep:  
the wind would blow it off and, being gone,  
play with his locks; then would Adonis weep,  
and straight, in pity of his tender years,  
they both would strive who first should dry his tears.

1090

To see his face the lion walk'd along,  
behind some hedge, because he would not fear him.  
To recreate himself, when he hath song,  
the tiger would be tame and gently hear him.  
If he had spoke, the wolf would leave his prey  
and never fright the silly lamb that day.

1095

When he beheld his shadow in the brook,  
the fishes spread on it their golden gills;  
when he was by, the birds such pleasure took  
that some would sing, some other in their bills  
would bring him mulberries and ripe red cherries;  
he fed them with his sight, they him with berries.

1100

¡A partir de ahora ninguna criatura usará sombrero o velo:  
ni el sol ni el viento se esforzarán para besarte.

No teniendo belleza para perder, no temas:  
el sol te despreciará y el viento te silbar.

Pero cuando Adonis vivía, el sol y el aire frío 1085  
asechaban como dos ladrones para robarle su belleza.

Por lo cual el quería ponerse su sombrero  
bajo su borde el brillante sol quería echar una ojeada:  
el viento quería volárselo, y tirarlo,  
jugar con su cabellera; entonces Adonis quería llorar, 1090  
y serios, por lástima de sus tiernos años,  
ambos luchaban por quién primero secaría sus lágrimas.

Para verle el rostro el león caminó adelante  
detrás de un seto, porque él no quería asustarlo.  
Para recrear a sí mismo, cuando él había cantado, 1095  
el tigre quería ser dócil y gentilmente escucharlo;  
si hubiera hablado, el lobo dejaría a su presa,  
y nunca asustaría al bobo cordero ese día.

Cuando el contempló el reflejo en el arroyo,  
los peces extienden sus branquias doradas; 1100  
cuando el se acercaba, los pájaros se complacían tanto  
que algunos cantaron, otros en sus picos  
le traían moras y cerezas maduras:  
les alimentó con su vista, ellos con bayas a él.

But this foul, grim, and urchin-snouted boar, 1105  
whose downward eye still looketh for a grave,  
ne'er saw the beauteous livery that he wore;  
witness the entertainment that he gave.  
If he did see his face, why then I know  
he thought to kiss him, and hath kill'd him so. 1110

'Tis true, 'tis true. Thus was Adonis slain:  
he ran upon the boar with his sharp spear,  
who did not whet his teeth at him again,  
but by a kiss thought to persuade him there;  
and nuzzling in his flank, the loving swine 1115  
sheath'd unaware the tusk in his soft groin.

Had I been tooth'd like him, I must confess,  
with kissing him I should have kill'd him first,  
but he is dead, and never did he bless  
my youth with his; the more am I accurst." 1120  
With this she falleth in the place she stood,  
and stains her face with his congealed blood.

She looks upon his lips, and they are pale  
she takes him by the hand, and that is cold.  
She whispers in his ears a heavy tale, 1125  
as if they heard the woeful words she told.  
She lifts the coffer-lids that close his eyes,  
where lo, two lamps burnt out in darkness lies.

Pero ese jabalí repugnante, nefasto, y de travieso hocico, 1105  
cuya vista decaída aun busca una sepultura,  
nunca vio el bello vestido que él usó;  
testimonio el trato que él le dio.  
Si el vio su rostro, por qué entonces yo se  
que él pensó besarlo, y así lo había matado. 1110

Es verdad, es verdad, así Adonis fue asesinado:  
él corrió hacia el jabalí con su afilada lanza,  
Quien no afilaría sus dientes con él otra vez,  
sino que por un beso pensó persuadirlo para que se quedara aquí;  
y al poner su hocico en su flanco, el amoroso puerco 1115  
ignorando enfundó su colmillo en la suave ingle de él.

Si hubiera tenido dientes como él, debo confesar que  
con besarlo, yo lo habría matado primero.  
Pero él está muerto, y nunca se consagrará  
mi juventud con la de él; yo soy la más desgraciada.” 1120  
Con esto ella calló en el lugar donde estaba parada,  
y mancha su rostro con la sangre coagulada de él.

Ella mira sus labios, y estaban pálidos;  
ella lo toma de la mano, y ésta está fría.  
Ella le murmura al oído una intensa historia, 1125  
como si él escuchara las dolorosas palabras que ella contó.  
Ella levanta los párpados que cierran los ojos de él,  
¡Mirad! Donde dos lámparas apagadas yacen en la oscuridad;

Two glasses, where herself herself beheld  
a thousand times, and now no more reflect; 1130  
their virtue lost, wherein they late excell'd,  
and every beauty robb'd of his effect.  
“Wonder of time,” quoth she, “this is my spite,  
that thou being dead, the day should yet be light.

Since thou art dead, lo here I prophesy, 1135  
sorrow on love hereafter shall attend:  
it shall be waited on with jealousy,  
find sweet beginning but unsavory end;  
ne'er settled equally, but high or low,  
that all love's pleasure shall not match his woe. 1140

It shall be fickle, false, and full of fraud;  
bud, and be blasted, in a breathing while;  
the bottom poison, and the top o'erstraw'd  
with sweets that shall the truest sight beguile;  
the strongest body shall it make most weak, 1145  
strike the wise dumb, and teach the fool to speak.

It shall be sparing, and too full of riot,  
teaching decrepit age to tread the measures;  
the staring ruffian shall it keep in quiet,  
pluck down the rich, enrich the poor with treasures; 1150  
it shall be raging mad, and silly mild,  
make the young old, the old become a child.



dos cristales en donde ella misma se contempla  
mil veces, y ahora no la reflejan más; 1130  
su virtud perdida en donde más tarde sobresalieron,  
y toda su belleza se privó de su efecto.  
“Me maravillo del tiempo”, ella dijo, “éste es mi dolor,  
que tú estando muerto, el día todavía sería luz.

Dado que estás muerto, mirad aquí yo profetizo, 1135  
a partir de ahora la melancolía asistirá al amor:  
lo estará esperando junto con los celos,  
el principio encontrará lo dulce, pero el final lo desagradable;  
nunca se equilibrarán, sino alto o bajo,  
así que todo el placer del amor no se emparejará con su dolor. 1140

Será caprichoso, falso y totalmente engañoso:  
y será maldito en un suspiro;  
el veneno en el fondo lo derramará en la cima  
con dulzura que seducirá a la vista más aguda;  
al cuerpo más fuerte lo hará más débil, 1145  
Hará enmudecer al sabio, y enseñará a hablar al tonto.

Será parco y también muy alborotado,  
enseñará a los ancianos a danzar;  
al rufián truculento se mantendrá quieto,  
desplumará al rico, enriquecerá al pobre con tesoros; 1150  
será un loco rabioso y apacible bobo,  
hará al joven viejo, al viejo un niño.

It shall suspect where is no cause of fear,  
it shall not fear where it should most mistrust;  
it shall be merciful, and too severe, 1155  
and most deceiving when it seems most jus;  
perverse it shall be, where it shows most toward,  
put fear to valour, courage to the coward.

It shall be cause of war and dire events,  
and set dissension 'twixt the son and sire; 1160  
subject and servile to all discontents,  
as dry combustious matter is to fire.  
Sith in his prime death doth my love destroy,  
they that love best, their loves shall not enjoy.”

By this the boy that by her side lay kill'd 1165  
was melted like a vapor from her sight  
and in his blood that on the ground lay spill'd  
a purple flower sprung up, checkered with white,  
resembling well his pale cheeks and the blood  
which in round drops upon their whiteness stood. 1170

She bows her head, the new-sprung flower to smell,  
comparing it to her Adonis' breath,  
and says within her bosom it shall dwell,  
since he himself is reft from her by death.  
She crops the stalk, and in the breach appears 1175  
green-dropping sap, which she compares to tears.

Sospechará donde no hay causa de miedo,  
no temerá donde debería desconfiar;  
será misericordioso y muy severo, 1155  
y engañará más cuando le parezca más justo;  
será perverso donde parezca más dócil;  
dará miedo al valeroso, coraje al cobarde.

Será causa de guerra y eventos terribles,  
y pondrá desacuerdos entre el hijo y el padre; 1160  
súbdito y siervo para todos los descontentos,  
como el combustible seco es importante para el fuego.  
Ya que en el primer momento de su muerte destruyó al amor  
los mejores amantes no disfrutaban su amor.”

Tras esto el muchacho que a su lado yace muerto 1165  
se disipó como vapor ante su vista,  
y de su sangre que en el suelo permanece derramada,  
una flor púrpura floreció, salpicada de blanco,  
pareciéndose a sus pálidas mejillas y a su sangre  
la cual en gotas redondas estuvo sobre su blancura. 1170

Ella inclina su cabeza para oler a la nueva flor,  
comparándolo con el aliento de Adonis,  
y dice que en su pecho vivirá,  
desde que a ella le fue arrebatado por la muerte.  
Ella quiebra el tallo de la flor, y en el corte aparecen 1175  
gotas de verde savia, a las cuales ella compara con lágrimas.

“Poor flower,” quoth she, “this was thy father’s guise,—  
sweet issue of a more sweet-smelling sire,—  
for every little grief to wet his eyes;  
to grow unto himself was his desire, 1180  
and so ’tis thine; but know, it is as good  
to wither in my breast as in his blood.

Here was thy father’s bed, here in my breast;  
thou art the next of blood, and ’tis thy right.  
lo in this hollow cradle take thy rest; 1185  
my throbbing heart shall rock thee day and night.  
There shall not be one minute in an hour  
wherein I will not kiss my sweet love’s flower.”

Thus weary of the world, away she hies,  
and yokes her silver doves, by whose swift aid 1190  
their mistress mounted through the empty skies,  
in her light chariot quickly is convey’d,  
holding their course to Paphos, where their queen  
means to immure herself and not be seen.

*FINIS*

“Pobre flor”, ella dice, “esta fue la costumbre de tu padre, —  
dulce descendencia de un señor con el más dulce aroma,—  
pues cada pequeño dolor humedece los ojos de ella;  
crecer dentro de sí mismo fue su deseo, 1180  
y también el tuyo; pero ahora, es como un dios  
al marchitarse en mi seno como en su sangre.

Aquí fue el lecho de tu padre, aquí en mi seno;  
tú eres el sucesor de sangre, y es tu derecho.  
Lento en esta hueca cuna toma tu descanso; 1185  
el latido de mi corazón te mecerá día y noche:  
no habrá ningún minuto de una hora  
en donde yo no besaré a la flor de mi dulce amor.”

De esta manera agotada del mundo ella vuela lejos,  
y une a sus plateadas palomas, por cuya veloz ayuda 1190  
la amante montada atravesó los vacíos cielos,  
en su ligero carro velozmente es transportada,  
esperando su camino a Pafos, donde su reina  
piensa encerrarse y no ser vista.

*FINIS*

