

## Sonetos desarticulados

### Una experiencia práctica con dos sonetos de Shakespeare

.....  
María Amelia Fraga Fuentes

Durante el mes de agosto de 1994 tuve la oportunidad de asistir en Stratford-upon-Avon a un Congreso Internacional para profesores de Shakespeare (Second International Conference for Teachers of Shakespeare) organizado conjuntamente por The Shakespeare Birthplace Trust y The International Shakespeare Association.

Acudimos a esta interesante reunión de trabajo profesores procedentes de veinticinco países distintos que durante siete jornadas tuvimos oportunidad de ver teatro y discutirlo, intercambiando opiniones y puntos de vista, escuchar varias conferencias de especialistas en la obra shakespeariana y participar activamente en talleres y seminarios, así como en un foro en el que se expusieron diversos procedimientos para enseñar teatro clásico inglés tanto a alumnos ingleses de distintas edades como a aquellos cuya lengua materna no es el inglés pero que se acercan en clase a los textos en la lengua original, al margen de traducciones.

Tanto en los seminarios como en los talleres de trabajo se nos fueron proponiendo distintas activida-

des con el fin de que las analizásemos y practicásemos nosotros mismos en primer lugar también para que calibrásemos las posibilidades que podían tener a la hora de aplicarlas con nuestros propios alumnos. 279

Del taller de trabajo que llevamos a cabo bajo la dirección de Thomas L. Berger, catedrático de la Universidad de St. Lawrence en Nueva York, opté por una idea que me pareció podía desarrollar en una clase práctica con mis alumnos de 4º curso de Filología Inglesa en Santiago. Se trata de un curso general de Literatura Inglesa centrado de manera casi exclusiva en lírica y teatro del período renacentista con un programa en el que se dedica especial atención a esa forma estrófica tan singular que es el soneto<sup>1</sup>. Si bien leemos y analizamos en clase algún diálogo en verso de la *Arcadia* y un par de odas de E. Spenser (*Epithalamion* y *Prothalamion*), durante siete semanas aproximadamente centramos nuestra atención en el soneto inglés<sup>2</sup>, partiendo de los introductores y adaptadores del mismo, Sir Thomas Wyatt (1503-42) y su amigo el conde de

.....  
<sup>1</sup> Una de sus singularidades es la brevedad que condiciona, en buena medida, su contenido. En palabras de Michael R. G. Spiller: "the sonnet favours compact forms of metaphorical activity, such as symbolism and rapid allusion, rather than detailed mythical narration", en *The Development of the Sonnet*. Londres y Nueva York: Routledge, 1992. p.52. O también, como señala Heather Dubrow en su análisis de la secuencia shakespeariana: "...the Sonnets are closer to the interior monologue than most other narrative forms", en "Shakespeare's Undramatic Monologues: Toward a Reading of the *Sonnets*". *Shakespeare Quarterly* 32: 1 (1981) p.60

<sup>2</sup> Como es sabido, el soneto inglés, denominado a veces también soneto shakespeariano, difiere del petrarquista en que sus catorce versos están distribuidos en tres cuartetos y un pareado final. El esquema de rima utilizado con más frecuencia por Shakespeare es : abab/ cdcd/ efef/ gg. El verso decasílabo pentámetro yámbico.

Surrey (1517?-47), para detenernos especialmente en el período de apogeo de las secuencias de temática amorosa. Su punto de partida suele situarse en 1591, año de publicación de *Astrophel and Stella*, obra póstuma de Sir Philip Sidney (1554-86), formada por ciento ocho sonetos y once canciones<sup>3</sup>. De esta colección los alumnos leen al menos quince sonetos para ir familiarizándose, en primer lugar, con el esquema métrico de Sidney, los principales recursos retóricos que utiliza, la riqueza de su léxico y el tratamiento que le da a algunos temas recurrentes en su poesía. Seguidamente hacemos un análisis similar con una selección de *Amoretti* de Edmund Spenser (1552?-99) para terminar con los veintiún sonetos prescritos de la colección de William Shakespeare (1564-1616).

La práctica de la que es objeto esta comunicación que, como su título indica está basada en dos sonetos shakespearianos, se propone a los alumnos sin preparación previa y cuando todavía no han empezado a analizar ninguno de los poemas prescritos, ni disponen siquiera de una lista de primeros versos de los mismos. Con ello se consigue que la mayoría de los alumnos, aunque familiarizados ya con las secuencias de Sidney y Spenser, no hayan tenido todavía oportunidad de ver esos textos de Shakespeare en una edición estándar. De esta forma su trabajo sobre un par de sonetos “desarticulados” resultará más efectivo.

Dada la masificación a la que hemos de enfrentarnos en la actualidad con cursos de 350 alumnos, divididos en tres grupos, me pareció preferible en un principio llevar a cabo esta experiencia práctica con sólo 22 alumnos y en una sala de trabajo, en lugar de intentar con todos en el aula que ocupan habitualmente.

El cambio de lugar rompe la monotonía y el hecho de pedirles que se sienten en círculo en torno a una mesa, en lugar de hacerlo en filas como es habitual en clase, provoca cierta tensión - en general positiva ante una situación diferente. Hay que reconocer sin embargo, que no todos los alumnos reaccionan favorablemente ante los cambios y, por diversas razones, a algunos les molesta un poco tener que dejar su aula

mientras se realiza la práctica. Además, en su mayoría, nuestros alumnos universitarios prefieren la denominada clase magistral a la que están tan acostumbrados. Entre las principales razones de esta preferencia habría que señalar el hecho de que tras una de esas clases magistrales han logrado reunir dos o tres folios de apuntes que ven como un resultado concreto y tangible después de cincuenta minutos de más o menos paciente atención a las explicaciones del profesor o profesora. De ahí también las dificultades de hacerles participar activamente en seminarios que tenemos periódicamente y en los que se discuten diversos aspectos de las obras dramáticas que vamos leyendo a lo largo del curso. Lo más habitual en estos casos es que cuatro o cinco alumnos, casi siempre los mismos, se animen a hablar mientras el resto de sus compañeros tiende a escucharlos en silencio si el profesor no lo remedia.

La efectividad de una clase práctica al final de la cual no se han recopilado apuntes resulta más difícil de cuantificar para algunos de nuestros alumnos, de ahí la importancia de terminar la experiencia haciendo entre todos una valoración de la misma para saber si se han conseguido los objetivos que nos proponíamos o al menos los que perseguía el profesor al proponer la práctica, objetivos que han de quedar claros para todos. Esta reflexión final es imprescindible para completar la sesión y resulta muy positiva pero también requiere tiempo por lo que se necesita hora y media para llevar a cabo la práctica con total efectividad. Esto les permite dedicar al menos treinta minutos a “montar” cada uno de los sonetos y a cotejar su texto con los de las ediciones que posteriormente se les facilitan, y disponer todavía de otra media hora aproximadamente para la valoración final de la práctica, momento en el que lo ideal es conseguir que todos los alumnos lleguen a participar aunque sea brevemente.

Según esto, podemos dividir la experiencia en tres fases:

Primera fase: Una vez que los alumnos se han sentado en círculo en la sala de trabajo se les entrega un folio en cuya parte superior aparece el siguiente texto:

<sup>3</sup> A pesar del gran impacto que tuvo, esta primera versión de *Astrophil and Stella* deja mucho que desear desde el punto de vista editorial. Probablemente Sidney había empezado a escribir ya su famosa secuencia en 1581 y la iría dando a conocer en los círculos literarios que frecuentaba. Véase Katherine Duncan-Jones, *Sir Philip Sidney*. Oxford: Oxford U.P., 1994, págs. vii-xv. La figura de Sidney ha sido comparada en ocasiones con la de Garcilaso por diversos motivos en los que no cabe entrar aquí, si bien en clase resulta útil hacer referencias de este tipo partiendo de los conocimientos que ya tienen los alumnos sobre autores previamente estudiados. Así, mencionamos el papel de adaptadores del soneto que tuvieron en sus respectivas lenguas Juan Boscán y Thomas Wyatt. Spiller considera probable que Wyatt hubiese llegado a conocer la poesía manuscrita de Boscán, dado que su obra impresa no apareció hasta 1543, cuando ya ambos habían fallecido. Véase Michael R. G. Spiller *op. cit.* p.209.

shall i compare thee to a summers day thou art more lovely and more temperate rough winds do shake the darling buds of may and summers lease hath all too short a date sometime too hot the eye of heaven shines and often is his gold complexion dimmed and every fair from fair sometime declines by chance or natures changing course untrimmed but thy eternal summer shall not fade nor lose possession of that fair thou owst nor shall death brag thou wandrest in his shade when in eternal lines to time thou growst so long as men can breathe or eyes can see so long lives this and this gives life to thee

Se les indica que se trata de un soneto de Shakespeare, el nº18 en este caso<sup>4</sup>, que se ha desarticulado con el fin de que ellos lo vayan escribiendo en el espacio libre del folio, utilizando además al hacerlo los signos de puntuación y mayúsculas que consideren convenientes, dado que unos y otras han sido suprimidos del texto. Esto les obliga a leerlo con particular atención, para captar, en primer lugar, los términos que riman entre sí y poder ir dando forma al soneto, marcando luego las pausas, usando las mayúsculas que crean necesarias - puesto que ni si quiera en el caso del pronombre de primera persona singular se han mantenido- empleando el apóstrofo y demás signos ortográficos que juzguen convenientes.

A continuación se les pide que sigan el mismo proceso con un nuevo texto de Shakespeare, el soneto nº 130 en esta ocasión, que se les entrega de la siguiente forma:

my mistress eyes are nothing like the sun coral is far more red than her lips red if snow be white why then her breasts are dun if hairs be wires black wires grow on her head i have seen roses damasked red and white but no such roses see i in her cheeks and in some perfumes is there more delight than in the breath that from my mistress reeks i love to hear her speak yet well i know that music hath a far more pleasing sound i grant i never saw a goddess go my mis-

trous when she walks treads on the ground and yet by heaven i think my love as rare as any she belied with false compare

El tiempo que invierten en esta tarea es muy variable, si bien depende directamente del nivel de inglés que cada uno tenga. En algún caso, ya que trabajan de forma individual, esta parte de la práctica resulta más ardua de lo que cabría suponerse, por ello una vez concluida y antes de pasar a la siguiente fase, me ha parecido que resultaba útil animarles a entablar un breve cambio de impresiones entre los compañeros más próximos. De esta forma se logra despejar alguna duda que haya podido presentárseles hasta ese momento. Finalmente opto por leerles los sonetos en voz alta, medida que les facilita igualmente la comprensión del texto<sup>5</sup>.

Segunda fase: Seguidamente se entregan a cada alumno un par de folios con las versiones de los sonetos 18 y 130 tal y como aparecen en dos ediciones fiables y relativamente recientes de los sonetos de Shakespeare, la de Stephen Booth(1977) y la de John Kerrigan(1986) con el fin de que las lean en primer lugar y a continuación vayan cotejando los sonetos que ellos han montado con estos dos, haciendo al mismo tiempo las correcciones que consideren necesarias en su propio texto. Este proceso de autocorrección es muy positivo porque les permite caer en la cuenta de los errores que han podido cometer al articular cada uno de los poemas.

18

Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate:  
Rough winds do shake the darling buds of May,  
And summer's lease hath all too short a date;  
Sometime too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dimmed;  
And every fair from fair sometime declines,  
By chance or nature's changing course untrimmed:  
But thy eternal summer shall not fade,  
Nor lose possession of that fair thou ow'st,  
Nor shall death brag thou wand'rst in his shade,  
When in eternal lines to time thou grow'st.

<sup>4</sup> Para los dos sonetos de los que es objeto esta práctica, seguimos la numeración de los poemas que aparecía en la primera edición en formato "quarto" de 1609. Si bien, ha habido numerosos intentos de reordenar la secuencia de las formas más variadas y caprichosas, por más que, como aduce Katherine Duncan-Jones:... "it seems unlikely that it will ever be possible to date all the poems with confidence, or even to determinate their relative order", en *Shakespeare: A Bibliographical Guide*, edición a cargo de Stanley Wells. Oxford: Oxford UP.1990. p.76.

<sup>5</sup> En la valoración final de la práctica los alumnos consideraron en general esta medida como de gran ayuda para una mejor comprensión de los textos. Habitualmente en clase utilizamos cassettes de los sonetos en la versión recitada por Sir John Gielgud. Harper Collins Publishers, 1963, 1988.

So long as men can breathe or eyes can see,  
 So long lives this, and this gives life to thee.<sup>6</sup>  
 18  
 Shall I compare thee to a summer's day?  
 Thou art more lovely and more temperate.  
 Rough winds do shake the darling buds of May,  
 And summer's lease hath all too short a date.  
 Sometime too hot the eye of heaven shines,  
 And often is his gold complexion dimmed;  
 And every fair from fair sometime declines,  
 By chance or nature's changing course untrimmed.  
 But thy eternal summer shall not fade,  
 Nor lose possession of that fair thou ow'st,  
 Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,  
 When in eternal lines to time thou grow'st.  
 So long as men can breathe or eyes can see,  
 So long lives this, and this gives life to thee.<sup>7</sup>

130  
 My mistress' eyes are nothing like the sun\_  
 Coral is far more red than her lips' red\_  
 If snow be white, why then her breasts are dun\_  
 If hairs be wires, black wires grow on her head:  
 I have seen roses damasked, red and white,  
 But no such roses see I in her cheeks,  
 And in some perfumes is there more delight  
 Than in the breath that from my mistress reeks.  
 I love to hear her speak, yet well I know  
 That music hath a far more pleasing sound.  
 I grant I never saw a goddess go;  
 My mistress when she walks treads on the ground.  
 And yet by heav'n I think my love as rare  
 As any she belied with false compare.<sup>8</sup>

130  
 My mistress' eyes are nothing like the sun;  
 Coral is far more red than her lips' red;  
 If snow be white, why then her breasts are dun;  
 If hairs be wires, black wires grow on her head.  
 I have seen roses damasked, red and white,  
 But no such roses see I in her cheeks,

And in some perfumes is there more delight  
 Than in the breath that from my mistress reeks.  
 I love to hear her speak, yet well I know  
 That music hath a far more pleasing sound.  
 I grant I never saw a goddess go;  
 My mistress when she walks treads on the ground.  
 And yet, by heaven, I think my love as rare  
 As any she belied with false compare.<sup>9</sup>

Seguidamente se les pide que se fijen en las diferencias que encuentran entre una y otra edición, la de Booth y la de Kerrigan respectivamente. Diferencias mínimas que, como puede verse, se circunscriben al uso del guión o de la coma aunque, en algún caso afecten también al empleo de mayúsculas tal como ocurre con el término "death"/ "Death" en el verso 11 del soneto 18. Posteriormente habrá ocasión de comentar las implicaciones que puede tener esa elección de mayúsculas o minúsculas en una y otra edición.

Norman Blake nos recuerda que actualmente en inglés los signos ortográficos se emplean con bastante más rigor de lo que era habitual en época isabelina:

Modern punctuation will inevitably suggest that one particular meaning is correct, for to us punctuation marks have a more logical and grammatical significance. Students should remember, though, that this certainty of meaning is often an editorial intervention. Certainly Shakespeare's own punctuation is thought to have been light.<sup>10</sup>

La edición de S. Booth incluye, junto a la versión modernizada de los sonetos, otra facsímil de la edición en formato "quarto" publicada por Thomas Thorpe en 1609<sup>11</sup>. Aprovechamos esa circunstancia para facilitarles a los alumnos que están completando esta fase de la práctica una fotocopia de la edición facsímil. Ello les permite comparar la versión original tal y como ha llegado hasta nosotros, con las otras dos ediciones modernizadas que ya tienen en su poder. De esta forma se consigue algo importante y es que vean por sí mismos en qué ha consistido el proceso de modernización de gra-

<sup>6</sup> Versión modernizada del soneto 18 tal como aparece en la edición a cargo de Stephen Booth, *Shakespeare's Sonnets*. New Haven y Londres: Yale U.P., 1977. p.19

<sup>7</sup> En este caso, la versión modernizada del soneto 18 es la que encontramos en la edición a cargo de John Kerrigan, *The Sonnets and a Lover's Complaint*. Londres: Penguin, 1986. p.85.

<sup>8</sup> Versión modernizada del soneto 130 según S. Booth, *op. cit.* p.112

<sup>9</sup> Versión modernizada del soneto 130 a cargo, en este caso, de J. Kerrigan, *op. cit.* p.141..

<sup>10</sup> N.F. Blake, *Shakespeare's Language*. Londres, Macmillan, 1983. p.125.

<sup>11</sup> Booth considera que un lector actual enfrentado al texto de 1609 verá en él algo muy distinto de lo que vería un lector del XVII y añade respecto al texto y notas de su edición: "Both my text and my commentary are determined by what I think a Renaissance reader would have thought as he moved from line to line and sonnet to sonnet in the Quarto" *op. cit.* p.ix.

ffas, alteraciones de la puntuación y signos ortográficos como el apóstrofo, uso de mayúsculas, adición de vocales elididas y otros similares que han llevado a cabo sistemáticamente dos meticulosos editores de nuestra época sobre unos textos escritos por Shakespeare probablemente a mediados de la última década del siglo XVI. Si bien, sobre este último punto, la fecha de composición, como sobre casi cualquier otro relacionado con la secuencia de sonetos shakespereana ha habido y sigue habiendo opiniones bastante dispares entre los especialistas.<sup>12</sup>

Tercera fase: Es la más participativa o, al menos, hay que procurar que lo sea. Se circunscribe a las preguntas y comentarios que provoca todo el proceso seguido hasta ese momento, así como a aquella valoración final de la práctica a la que aludíamos anteriormente.

Al tratarse de una experiencia nueva, resulta útil comenzar haciéndoles preguntas de carácter general sobre la misma y respecto a las dificultades con las que se han ido encontrando a cada paso.

En esta ocasión, se expresaron con bastante sinceridad y pronto reconocieron que, de los 22 alumnos, tan sólo 6 habían logrado articular por completo los dos poemas partiendo exclusivamente del texto en prosa que se les había proporcionado, así como de la lectura en voz alta de los sonetos que se les había hecho. Por tanto, la mayoría de ellos completó la tarea al comienzo de la segunda fase, una vez que dispuso de las versiones editadas de los poemas, pero si tenemos en cuenta que para los alumnos se trataba de textos totalmente desconocidos, el resultado no fue tan negativo. Además, como ya se ha indicado, la autocorrección resulta muy eficaz y pueden llegar a aprender más con ella que con una larga explicación teórica. Otro tanto puede decirse del cotejo de textos que les ocupó a continuación.

Al preguntarles qué les había llamado más la atención en el proceso de modernización llevado a cabo por aquellos dos editores de nuestros días sobre unos textos publicados por primera vez en 1609, los alumnos poco a poco terminaron por ir señalando desde los cambios más obvios hasta los más significativos. Así, vieron cómo la antigua ese larga había sido sustituida de forma sistemática por la moderna s, se había marca-

do claramente la diferencia en el uso de v/u, se habían corregido fluctuaciones del tipo sometime/some-time del soneto 18, versos 5 y 7 respectivamente, y se había actualizado la graffa de diversas voces. Así, por señalar algunas del soneto 130, sun por Sunne (v.1), Coral por Curral (v.2), far por farre (v.2), hairs por haires (v.4), damasked por damaskt (v.5), music por MuSicke (v.10), belied por beli'd (v.14), por poner algunos ejemplos<sup>13</sup>. Los alumnos captaron incluso cómo ninguno de los dos editores mantenía en su versión una coma aparentemente superflua que en el texto original aparece tras "By chance" en el verso 8 del soneto 18. Esto les llevó a reflexionar sobre el hecho de que, caso de tratarse de un poeta actual, ningún editor suprimiría en su texto una coma o un punto tan fácilmente. El que llegasen a este tipo de conclusiones por sí mismos era uno de los objetivos que se perseguían al proponerles esta práctica. El comentario además nos dió pie para señalar que si bien se había repetido con frecuencia que la de Thorpe debía haber sido una edición pirata probablemente publicada sin la autorización del poeta, actualmente, tras estudios rigurosos como el de Katherine Duncan-Jones, se tiende a pensar que muy bien pudo haber sido el propio Shakespeare quien vendió el manuscrito de su secuencia de sonetos al primer editor de la misma.<sup>14</sup>

El análisis de texto propiamente dicho no tiene cabida en esta práctica, es un ejercicio que llevaremos a cabo más adelante en una clase normal, sin embargo al seguir preguntando a los alumnos sobre sus primeras impresiones en relación con estos sonetos vemos que casi por unanimidad los encuentran sencillos y con un léxico bastante asequible. A esta altura del curso y, tras haber analizado otras secuencias de sonetos, están ya familiarizados con formas pronominales de la época como "thee" y "thou" (vv.1 y2 n°18) o formas verbales como "art" (v.2 n°18) por poner un par de ejemplos. En principio no encuentran aquí los problemas que en el plano sintáctico les ha creado la secuencia de Sidney, un autor que gusta de utilizar recursos retóricos como un hipébaton muy acusado por ejemplo, con el que fácilmente llega a convertir todo un cuarteto o un simple pareado en ininteligibles para buena parte de los

<sup>12</sup> Véase lo señalado ya a este respecto en la nota 4.

<sup>13</sup> Estos ejemplos, como otros varios que podríamos poner de manifiesto, se encuentran en la edición fásimil que Booth edita junto a la modernizada, pero que obviamente no resulta posible reproducir aquí.

<sup>14</sup> Véase, Katherine Duncan-Jones, "Was the 1609 *Shake-Speares Sonnets* Really Unauthorized?" *Review of English Studies* 34 (1983) págs.151-71.

alumnos que se enfrentan a sus poemas. En este sentido suscribimos totalmente las palabras de Gert Ronberg cuando afirma que, tratándose de textos del Renacimiento, no es tanto en el plano léxico -donde siempre hay glosarios y diccionarios de los que echar mano- sino sobre todo en el plano sintáctico donde los alumnos están más necesitados de ayuda.<sup>15</sup>

Nadie que haya estudiado mínimamente la secuencia de Shakespeare y se haya adentrado un poco en el extensísimo corpus crítico generado en torno a ella puede afirmar que se trate de una sencilla colección de poemas, sin embargo es muy positivo que nuestros alumnos consideren asequibles los sonetos desde la primera lectura.

Huelga decir que para ellos Shakespeare no es un autor desconocido ya que casi todos han leído al menos una de sus obras dramáticas anteriormente, las más de las veces en traducción al español o al gallego. La mayoría ha podido disfrutar así mismo de versiones cinematográficas recientes como las de *Henry V* o *Much Ado about Nothing* dirigidas por Kenneth Branagh. Y en bastantes casos han visto también alguna representación teatral de una obra shakespeariana, incluso en nuestra propia Facultad han tenido esa oportunidad recientemente.<sup>16</sup>

Pocos, sin embargo, se han acercado a su secuencia de sonetos y menos aún en la lengua original. A pesar de ello, esta vía de aproximación a Shakespeare se nos ha revelado como la más eficaz y es la que venimos utilizando en los últimos años, tras diversos intentos para conseguir que, por decirlo de forma humorística, los alumnos le pierdan un poco el respeto a Shakespeare. Él ocupa una parte primordial de nuestro programa y a su obra vamos a dedicar plena atención durante más de cuatro meses. Con una selec-

ción de sonetos apropiada y procurando allanar las dificultades que los alumnos encuentran en el análisis de los mismos, dedicando a ello el tiempo necesario, especialmente durante las primeras clases, se consigue que lleguen a entender y disfrutar de la lírica shakespeariana y que para cuando tengan que enfrentarse a obras de la complejidad de *King Lear*, por ejemplo, no se sientan intimidados.

Antes de finalizar la experiencia didáctica pregunté sobre las razones que creían podía haber tenido para seleccionar aquellos dos poemas en concreto. Entre otras respuestas, una alumna apuntó que podía deberse a razones temáticas a pesar de lo alejados que se encontraban en la secuencia un soneto del otro. El que captasen ese aspecto me pareció positivo teniendo en cuenta lo visto en clase hasta aquel momento.

Aún ignorando todavía quien es el ser de inigualable belleza al que está dirigido el soneto 18, la dama descrita en el 130 les sorprende incluso tras una somera lectura del poema, por ser la antítesis del canon de belleza femenino inspirado en última instancia por la Laura de Petrarca, que hemos estado analizando en las secuencias isabelinas precedentes<sup>17</sup>. Resulta evidente que no tiene una cabellera de rizos dorados, ojos brillantes como soles ni tez nivea como el alabastro, tampoco es posible considerarla particularmente esquiva ni virtuosa sino más bien diabólica y extrañamente atractiva. El interés que despierta entre los alumnos tan atípico "personaje" puede servirnos como punto de partida, tras la realización de esta práctica para impartir una primera clase de introducción a la obra de Shakespeare que, después de *Hamlet*<sup>18</sup>, mayor atención ha recibido por parte de la crítica desde comienzos del siglo pasado hasta nuestros días, su extraordinaria secuencia de sonetos.

<sup>15</sup> Gert Ronberg, *A Way with Words: The Language of English Renaissance Literature*. Londres y Nueva York: Edward Arnold, 1992, p.4.

<sup>16</sup> Hace un par de cursos "The English Theatre Group", el veterano grupo de teatro de inglés perteneciente a la Facultad de Filología de Santiago representó *The Merry Wives of Windsor* en versión original, no siendo ésa la primera vez que se decidían a poner en escena un texto de Shakespeare. Ha surgido igualmente en nuestra Facultad hace poco más de un año el grupo musical "SITHAR" formado por jóvenes filólogos que ha puesto música al menos a diez sonetos de Shakespeare y ha actuado ya con éxito en las tres universidades gallegas. Disponemos de una versión en cassette de su trabajo que ellos amablemente nos han facilitado y utilizamos igualmente en clase como un complemento a la lectura recitada de los poemas.

<sup>17</sup> Por más que el soneto 130 no tenga forzosamente que leerse como un ejercicio antipetrarquista. Según J. Kerrigan: "It refuses to submit the mistress to a convention, even by inversion". *op.cit.* p.22. Tampoco se nos da realmente en el soneto 18, objeto de esta práctica, ni en otro poema de la secuencia, una descripción detallada sobre el aspecto físico del joven amigo. Los alumnos, que tienen también en el programa una comedia como *Twelfth Night*, descubren al leerla la ironía con la que Shakespeare puede tratar los inventarios de belleza al uso. Véase la conversación entre Olivia y Cesario en el Acto I, escena 5, vv. 235-253 en la edición a cargo de J. M. Lothian y T. W. Craik, Methuen, 1977.

<sup>18</sup> De hecho, para algunos estudiosos como Gary Waller por ejemplo, los sonetos han recibido incluso mayor atención que *Hamlet*: "Since the early nineteenth century, probably more critical ingenuity has been exercised on Shakespeare's sonnets than on any other work of our literature, even perhaps including *Hamlet*". Gary Waller, *English Poetry of the Sixteenth Century*. Londres y Nueva York: Longman, 1986. p.209.