

EL JUEGO VERBAL EN LA OBRA POÉTICA
DE WILLIAM SHAKESPEARE Y SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL.
ESTUDIO DE UN CASO CONCRETO (*SONNET X*)

JESÚS A. MARÍN CALVARRO
Universidad de Extremadura

SONNET X

For shame deny that thou bear'st love to any,
Who for thyself art so unprovident.
Grant if thou wilt, thou art belov'd of many,
But that thou none lov'st is most evident;
For thou art so possessed with murd'rous hate,
That 'gainst thyself thou stick'st not to conspire,
Seeking that beauteous roof to ruinate,
Which to repair should be thy chief desire.
O change thy thought, that I may change my mind.
Shall hate be fairer lodged than gentle love?
Be as thy presence is, gracious and kind,
Or to thyself at least kind-hearted prove.
Make thee another self for love of me,
That beauty sill may live in thine or thee

Cualquier obra poética o dramática de William Shakespeare representa, sin lugar a dudas, una seria dificultad para todo el que se acerque a ella con ánimo de verterla a otro idioma. En efecto, el intrépido traductor deberá enfrentarse no sólo a las complicaciones de carácter general que puede presentar cualquier texto a la hora de trasladarlo a otra lengua sino que tendrá que vérselas también con un buen número de aspectos propios de la rica y compleja obra literaria de la época isabelina¹ como, por ejemplo, el de la

¹ F. Rubinstein, en la introducción a su obra *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and Their Significance* (Londres: Macmillan; Salem N.N.: Salem House, 1984) pág. x, se hace eco

correspondencia prosódica o el tema de la elección de la rima y de los esquemas métricos o estróficos más adecuados en la lengua de llegada. No obstante lo dicho, y aun reconociendo la importancia de los aspectos mencionados, en este trabajo no se contempla ninguno de ellos ya que la importancia que para una comprensión cabal del sentido del texto original posee otro elemento del lenguaje shakespeariano es tan grande que, a mi entender, su estudio se revela como prioritario a todos los demás. Me refiero, en concreto, al análisis de los numerosos segmentos marcados por la ambigüedad, el equívoco, el doble sentido y, en general, el juego verbal, que inundan y enriquecen el discurso Shakespeariano conformando, tal vez, la característica formal y estilística más sobresaliente de este autor². Por otro lado, este análisis de la vertiente semántica del léxico del *sonnet x* se completa con un cotejo minucioso entre el texto de partida y varias traducciones de este soneto al español³. Desde este punto de vista, es decir, desde esa perspecti-

tanto de las peculiaridades como de las dificultades que plantea el inglés isabelino en la actualidad:

Elizabethan scholars agree that we labour at a disadvantage because words were «used in a way which, without some training, we are no longer accustomed to respond». The Elizabethan audience was «far more educated by ear and memory than we are, quicker in the uptake», says A.L. Rowse. They were up to date on the «latest jokes with words» and were «so well trained in the art of listening that they could hear a complicated joke on hour and whore», says Marchette Chute.

² La crítica especializada no parece albergar duda alguna en cuanto al gusto de los isabelinos, y en particular Shakespeare, por la ambigüedad y el juego verbal en general. Así se desprende de las múltiples alusiones que en este sentido se hallan esparcidas en numerosos trabajos de investigación sobre el inglés de esa época concreta. Sirvan como botón de muestra los comentarios de algunos de esos autores. Kökeritz, por ejemplo, realiza la siguiente afirmación: «Indeed, punning as a stylistic artifice appears to have reached the zenith of its popularity during the Elizabethan period» (H. Kökeritz, *Shakespeare's Pronunciation*, New Haven: Yale Univ. Press, 1960, pág. 54). También Hill reconoce «the Elizabethan taste for verbal wit» (Hill, R.F., «Shakespeare's Early Tragic Mode», *Shakespeare Quarterly*, ix [1958], pág. 456). Hubler, por su parte, y refiriéndose a William Shakespeare en particular dice que «To Shakespeare, intensely aware of the mansidedness of meaning, the play on words was a ready instrument» (E. Hubler, *The Sense of Shakespeare's Sonnets*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1952, pág. 15). Un último ejemplo de ese interés que Shakespeare demuestra por el uso del juego verbal se puede observar en el siguiente comentario de Green:

To Samuel Johnson belongs the credit for articulating not only initially, but most memorably, a great and fundamental truth: that Shakespeare as an individual was peculiarly and unusually fascinated by the quibble, or pun. Although Dr Johnson viewed this addition to quibbling as a grave stylistic fault, he did not presume, on the basis of its existence, to make any inference about Shakespeare the man. And Shakespeare quibbles at all times... (M.B. Green, *The Labyrinth of Shakespeare's Sonnets: An Examination of Sexual Elements in Shakespeare's Language*, Londres: Charles Skilton, 1974, pág. 1).

³ He aquí las traducciones que se han manejado en el presente trabajo: Luis Astrana Marín, *William Shakespeare. Sonetos* (Madrid: Editora Nacional, 1984, 1ª ed., 1929); Angelian Damians de Bulart, *Guillermo Shakespeare. Sonetos* (Barcelona: Montaner y Simón, S.A., 1944); José Basileo Acuña, *Los sonetos de William Shakespeare* (Editorial Costa Rica, 1968); Agustín García Calvo, *The Sonnets/Sonetos de Amor* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1974); Fátima Auad y Pa-

va comparativa entre el original isabelino y las diversas traducciones al español la existencia de múltiples núcleos polisémicos en el texto isabelino no sólo complica sobremedida la labor de traducción sino que además se convierte en el elemento fundamental del mencionado cotejo. Para poder llevar a cabo dicha comparación entre el soneto original y su traducción al español se requiere previamente la localización, fijación y explicación de esos términos con sentidos múltiples que conforman una parte sustancial del poema. Entre las herramientas más eficaces en la realización de esta tarea se encuentran, por una parte, las ediciones más autorizadas de los sonetos de Shakespeare y, por otra, los trabajos de la crítica especializada en esta materia. Hay que tener muy en cuenta también los estudios lexicográficos específicos en la obra de Shakespeare así como los glosarios de carácter general que estudian el inglés isabelino. Veamos seguidamente cuáles son los escollos a los que debe enfrentarse el traductor y dónde reside su dificultad a la hora de trasladarlos a nuestra lengua⁴.

Tanto los argumentos como las variopintas imágenes con que el sujeto poético anima, en los sonetos precedentes, a su joven destinatario a que engendre un hijo y perpetúe así no sólo el linaje sino también su belleza física, experimentan en este poema una interesante metamorfosis. Así, si en los nueve sonetos anteriores el sujeto poético conjuraba la voluntad del joven con patéticas invocaciones al tiempo destructor, la usura o la búsqueda de la armonía musical, ahora intentará estimular en él el afán de procreación apelando a ese amor que se profesan mutuamente y se proclama sin ambages en el pareado final: «Make thee another self for love of me, / That beauty still may live in thine or thee». Sin embargo, este cambio manifiesto no altera la naturaleza de las connotaciones y los matices que configuran el subtexto de toda la secuencia ni, por supuesto, la doble refracción de su estilo. En este caso concreto, esa riqueza bisémica se manifiesta ya en el sintagma «For shame», si bien alcanza su cota más elevada en la segunda mitad del

blo Mañé Garzón, *William Shakespeare. Poesía Completa* (Barcelona: Ediciones 29, 1975); José Méndez Herrera, *William Shakespeare. Sonetos* (Barcelona: Plaza & Janés, S.A., 1976); Enrique Sordo, *William Shakespeare. Sonetos* (Barcelona: Los Libros de Plon, 1982); Carmen Pérez Romero, *Monumentos de Amor. Sonetos de Shakespeare* (Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1987); Miguel Ángel Montezanti, *William Shakespeare. Sonetos Completos* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1987); Carlos Pujol, *William Shakespeare. Sonetos* (Granada: Editorial Comares, 1990); Gustavo Falaquera, *William Shakespeare. Sonetos* (Madrid: Ediciones Hiperión, S.L., 1993); José María Álvarez, *William Shakespeare. Sonetos* (Madrid: Colección la Cruz del Sur. Editorial Pre-Textos, 1999).

⁴ Este estudio no es sino uno más de los diversos trabajos de investigación sobre la obra de William Shakespeare que, desde la cátedra de Filología Inglesa de la Universidad de Extremadura y bajo la dirección de Ramón López Ortega, ya han visto la luz o están en proceso de publicación.

soneto, en especial, en torno a los términos y expresiones «roof», «repair», «presence», «gracious», «kind», «Make thee another self», «still» y «live in».

El sintagma «For shame», que constituye el punto de arranque de estos versos, permite una doble —e incluso triple— lectura que puede suponer un serio escollo para los traductores que deseen verterlos a otra lengua. La inserción de una coma entre estas dos palabras iniciales y el verbo «deny», signo ortográfico que no figura en el texto en cuarto de 1609, no sólo no facilita sino que obstaculiza la polisemia mencionada. Ya en 1924 Tucker hace una clara mención a esta doble vertiente del sintagma al glosarlo como «either an independent exclamation or to be taken with the verb (=“out of shame deny”).»⁵. Posteriormente, Ingram y Redpath señalan la inexistencia de pausa alguna en el texto original y, añaden que la colocación de un signo de exclamación entre «shame» y «deny» supondría la ruptura rítmica del verso así como la deformación de esta expresión idiomática⁶. En el comentario de Booth se hace mención no sólo al carácter polisémico de este sintagma sino también a que la introducción de cualquier tipo de pausa produciría la desaparición de esa cualidad:

(1) Shame on you! You should deny; (2) to avoid shame you should deny; (3) from a sense of your shame you should deny. Many modern editors print «For shame! deny» or «For shame, deny» —thus making (1) explicit at the cost of (2) and (3); Q has no stop after *shame*, and none is needed because, since «For shame!» is and was such a common remonstrance, and since the unpunctuated construction is the inverse of usual word order for (2) and (3) (deny for shame), all three meanings occur one after another in the sequence of reading⁷.

Finalmente, la interpretación de Kerrigan se mantiene en la misma línea que la de los autores mencionados. He aquí su glosa:

Initially, this means «shame on you!». Reading on, and in the light of *murderous shame* at 9.14 (compare the *murderous hate* of 10.5), the editorial comma after *shame* falls away and «Out of a sense of your own shame» results. The tonal duplicity is typical of this poem. On the surface politely critical, banteringly censorious (as befits a sonnet rebuking a social superior), it conveys a concern commensurate with the growing devotion registered in line 13's *for*

⁵ T.G. Tucker, ed., *The Sonnets of Shakespeare* (Cambridge At the University Press, 1924), pág. 88.

⁶ He aquí la glosa de estos autores de edición: «“Deny for very shame”. Q has no stop after “shame”. Most modern editors insert an exclamation mark, but to read these two words as a separate exclamation both creates an abrupt and violently-broken rhythm inconsistent with Shakespeare's practice in the *Sonnets* and also distorts the idiom» (W.G. Ingram y T. Redpath, eds., *Shakespeare's Sonnets* [Londres: University of London Press, 1964], pág. 24).

⁷ S. Booth, ed. *Shakespeare's Sonnets* (New Haven: Yale University Press, 1977), pág. 148.

love of me (with its first use of a first-person pronoun in the sequence, even if oblique). Words like *possessed*, *ruinate*, and *hate* (in lines 5, 7, and 10) seem slightly —yet revealingly— too strong for the argument they carry. And the recurring imperatives (*deny*, *Grant*, *change*, *Be*, *Make*), ostensibly softening from command (in line 1) to request (in the sestet), accumulate strenuously⁸.

El sustantivo «roof», en el tercer verso del segundo cuarteto, gracias al doble efecto que generan la metáfora y la sinécdoque⁹, irradia también una gama de significados que el traductor ha de tener muy presentes si quiere conservar la fidelidad estilística que merece el original. Schmidt se hace eco del último de esos tropos en este verso, si bien no hace una referencia explícita a ese doble sentido que se desprende del carácter metafórico del término¹⁰. Beeching se acerca mucho más al sentido cabal de esta palabra al proponer una lectura que resulta hartamente más convincente que la que figuraba en algunas ediciones precedentes:

D. and H. explain «house, i.e. family». But this is impossible. Shakespeare regards the perpetuation of his friend's beauty in an heir as a preserving of it from decay. The «beauteous roof», called in 13.9, «so fair a house», is the person of his friend¹¹.

En idéntica línea se sitúan las interpretaciones de Reed y Tucker para quienes «roof» significa «body»¹². En el *OED* se recoge también esa acepción figurada de «roof», acepción que se ilustra precisamente con este verso del *Sonnet x*¹³. Tanto en la crítica como en las ediciones posteriores se reconoce

⁸ J. Kerrigan, ed., *The Sonnets and A Lover's Complaint* (Nueva York: Penguin y Viking Press, 1986), págs. 184-5.

⁹ Sobre esta figura retórica en los sonetos de Shakespeare véase el artículo de Helen Vendler «Shakespeare's Sonnets: The Uses of Synecdoche» en William Burto, *The Sonnets*, Signet Classic, págs. 233-40.

¹⁰ El comentario de Schmidt es el siguiente: «Pars pro toto = the house» (A. Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary* (1874. Nueva York: Dover Publications, Inc., 1971).

¹¹ H.C. Beeching, ed., *Sonnets of Shakespeare* (Boston: Athenaeum Press, 1904), págs. 83-4. Ese sentido metafórico por el que se relaciona el término «house» con el cuerpo del hombre está muy presente en el acervo cultural del inglés isabelino que muestra ese uso en una de las obras literarias más prestigiosas de aquel período. En efecto, la Biblia del Rey James y, concretamente, el libro de Job, capítulo 4, versículos 17-19 reza de este modo: «17 Shall mortal man be more just than God? Shall a man be more pure than his maker? 18 Behold, he put no trust in his servants; and his angels he charged with folly: 19 How much less in them that dwell in houses of clay, whose foundation is in the dust, which are crushed before the moth?...».

¹² «your body» (E.B. Reed, ed., *Shakespeare's Sonnets* [New Haven, 1923], pág. 5) y «your beautiful body» (T.G. Tucker, *op. cit.*, pág. 88).

¹³ En su obra lexicográfica Foster se refiere al término «roof» en este soneto como «the house (by metonymy)» [J. Foster, *A Shakespeare Word-Book* (Nueva York: Russell and Russell, 1969)].

de manera prácticamente unánime ese sentido figurado de «roof»¹⁴ si bien en las de Raymond¹⁵, Booth¹⁶, Padel¹⁷, Kerrigan¹⁸ y Evans¹⁹ se recupera, además, esa connotación de «family»²⁰ propuesta por Dowden y Herford y descartada por Beeching.

En el verbo «repair», en el último verso del segundo cuarteto, confluyen igualmente diversas acepciones que hay que tener muy presentes a la hora de verter el poema al español. En ese sentido conviene prestar atención a los comentarios textuales que de este término ofrecen Ingram y Redpath, y sobre todo Booth, pues sus interpretaciones no sólo figuran entre las más certeras sino, también, son tal vez las más exhaustivas. Así, para Ingram y Redpath, el término equivale a «keep in repair» y «maintain by renewing yourself in a child». Booth, por su parte, hace una triple lectura del verbo. Para empezar, el sujeto poético emplea este término con el fin de exhortar al joven agraciado a que cuide y mantenga su cuerpo en forma: «keep in good condition» dice Booth textualmente. Este sentido de «repair» se complementa o completa, según este mismo autor, con esa acepción de gene-

¹⁴ He aquí los comentarios de los autores más representativos: «body» (W. Burto, ed., *The Sonnets* [Londres: A Signet Classic, 1964], pág. 50), «the Friend's beauty of form» (W.G. Ingram y T. Redpath, *op. cit.*, pág. 24), «the person of his friend» (J.D. Wilson, ed., *The Sonnets* [Cambridge: At the University Press, 1966], pág. 104), «structure (your person)» [D. Bush, ed., *Shakespeare's Sonnets* en Alfred Harbage, ed. *William Shakespeare. The Complete Works* (Baltimore: Penguin Books, 1969), pág. 1454], y «your body» (J. Pequigney, «*Such is my Love*»: *A Study of Shakespeare's Sonnets* [Chicago y Londres: Chicago University Press, 1985], pág. 17).

¹⁵ Raymond dice lo siguiente a este respecto: «Body, the house of the soul, the "self". Possibly an aristocratic house» (A. Raymond, ed., *Shakespeare's Sonnets* [Londres: Heineman, 1963], pág. 8).

¹⁶ Booth glosa el sustantivo «roof» con estas palabras: «The word acts as a synecdoche for "house", which means both "a place of habitation" (*that...roof* = "your body, the house of your spirit"), and "family", as in "the House of Tudor" (*that...roof* = "your family line")» [S. Booth, *op. cit.*, pág. 148].

¹⁷ Esta es la interpretación de Padel: «*roof* = "house", (w-p) body, family» (J.H. Padel, ed., *New Poems by Shakespeare. Order and meaning restored to de Sonnets* [Londres: The Herbert Press, 1981], pág. 155).

¹⁸ El comentario que hace Kerrigan de todo el verso es también muy esclarecedor: «Seeking that beauteous roof to ruinate. The young man seeks to destroy his lovely body (conventionally the house of the soul) by refusing to *increase*; he therefore threatens destruction to his family, the house to which he belongs, and possibly (by implication) puts a real *roof* in jeopardy by leaving his property to chance and decay by neglecting to provide an heir» (J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 185).

¹⁹ Evans dice lo siguiente con respecto a la palabra «roof»: «(1) head (= whole body, by synecdoche); (2) house (= family, by synecdoche)» [G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 123].

²⁰ En la edición de Harrison se apunta como único sentido de «roof» el de «house; i.e., family» (G.B. Harrison, *op. cit.*, pág. 1036). También Duncan-Jones se inclina por este sentido del término en el soneto: «the house, or aristocratic family, to which the youth belongs» (K. Duncan-Jones, ed., *Shakespeare's Sonnets* [The Arden Shakespeare, 1997], pág. 130).

rar o restablecer que también posee el verbo y resulta pertinente en este contexto. Por último, Booth apunta la probabilidad de que se dé aquí también un juego verbal idéntico al que se configuraba en el soneto tres²¹. El resto de los autores de las ediciones más fiables abunda de una u otra forma en estos sentidos de «repair»²².

El tercer verso del tercer cuarteto, gracias al claro valor polisémico de los términos «presence», «gracious» y «kind», no sólo supone un nuevo ejemplo de ese estilo ambiguo que recorre la obra shakespeariana sino también, y por lo mismo, un escollo muy importante que el traductor debe sortear y el traductólogo ha de tener muy en cuenta. Así, en el sustantivo «presence», al inicio de este tercer verso, converge un triple significado que Kerrigan reconoce y glosa con las siguientes palabras: «A word with a wide range of senses, from "demeanour" to "personality" and "person"»²³. En el *OED* se recoge y documenta, en la época isabelina, cada una de las referidas acepciones: «With possessive denoting the actual person [...] that is present», «objective personality» y «demeanour, carriage, or aspect of a person, esp. when stately or impressive». Los demás críticos y lexicógrafos parecen inclinarse por el primero de los sentidos mencionados por Kerrigan. Así, Schmidt glosa w«presence» como «personal appearance, air, mien, port»²⁴. Burto²⁵, y Booth²⁶ se inclinan por la forma «appearance». Foster, en su compendio lexicográfico recoge, así mismo, entre otras definiciones de «presence» la de «Deportment, noble bearing, mien» y la ilustra con este soneto²⁷.

De igual modo en el adjetivo «gracious» confluyen varios significados y matices que lo convierten, sin duda alguna, en un lugar especialmente problemático para la traducción. Se trata, al igual que en el soneto siete, de esa riqueza semántica que atesora el término y que el poeta explota con suma habilidad. Tanto la crítica como la lexicografía coinciden no sólo en llamar la atención sobre el carácter polivalente de esta forma sino, y esto es más

²¹ Según este autor en la forma «repair» se contiene una invitación a la paternidad invitación que nace de esa asociación un tanto macarrónica que permite la homofonía de «repair» y la forma *repère* —procedente a su vez de la combinación del prefijo latino «re» y la palabra francesa *père*.

²² Así, Wilson glosa este término como «keep in repair» (J.D. Wilson, *op. cit.*, pág. 104); Padel lo interpreta como «renew» (J.H. Padel, *op. cit.*, pág. 155); Kerrigan como «keep in good order» (J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 186); y Evans manifiesta lo siguiente con respecto a esta palabra: «renovate (= renew you and your "house" in a son)» [G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 123].

²³ J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 186. Este mismo autor añade, además, que el tercer sentido de este sustantivo convierte la primera mitad del verso en una convincente tautología.

²⁴ A. Schmidt, *op. cit.*

²⁵ W. Burto, *op. cit.*, pág. 50.

²⁶ S. Booth, *op. cit.*, pág. 149.

²⁷ J. Foster, *op. cit.*

importante aún, sobre la riqueza estilística que comporta. Así, Schmidt no sólo registra y documenta aquí un doble sentido que define como «kind, benevolent, beneficent, salutary» y «lovely, attractive, beautiful», sino que, además, resalta la existencia de un juego verbal producto, seguramente, de la mencionada dualidad significativa. Ingram y Redpath se remiten al comentario que sobre esta misma palabra hacen en el soneto siete donde, después de afirmar que poseía una mayor riqueza léxica en el inglés isabelino que en el uso actual, suman a los significados señalados por Schmidt el de «regal or sovereign»²⁸. Booth, por su parte, abunda en la interpretación de los autores precedentes: «noble, beautiful, and benevolent»²⁹.

El término «kind», que corona tanto el tercer verso del último cuarteto como ese denso núcleo de significado que conforma junto con el sustantivo «presence» y el adjetivo «gracious», potencia las imágenes que irradia el sustantivo «presence» y, por su multiplicidad de sentidos, resulta especialmente refractario a la traducción. Para Booth, esa multiplicidad de sentidos se resume no sólo en «benevolent» y «affectionate», sino también en otros como «noble, of good family» y «as his nature makes him», que según él, tienen plena vigencia en la época y son pertinentes en este caso concreto³⁰. Booth debe sin duda a Schmidt la base del juego de sentidos que detecta en «kind» pues este último autor ya había llamado la atención sobre el retruécano entre la acepción más común de la palabra y esa otra que, según él, también posee en este contexto: «Not degenerate and corrupt, but such as a thing or person ought to be». Por último, Kerrigan ofrece una interpretación de «kind» que enriquece la de los anteriores ya que, según su lectura, el término entronca con el tema central de la procreación que, como se sabe, constituye el eje temático de toda la secuencia:

For Elizabethan readers, *kindness* was that generosity which should be shown towards other members of human*kind* and particularly towards *kindred*. So the word incites the youth to create kin to be *kind* to³¹.

²⁸ Ingram y Redpath ofrecen la siguiente explicación de este término: «a richer word than in current modern usage, involving simultaneously the senses (1) regal or sovereign, (2) emanating and bestowing beauty, and (3) spiritually beneficent» (W.G. Ingram y T. Redpath, *op. cit.*, pág. 18).

²⁹ S. Booth, *op. cit.*, pág. 149.

³⁰ S. Booth, *op. cit.*, pág. 149. En realidad, esta glosa de Booth no es sino una inteligente concentración de las que previamente habían hecho Onions —«favourable, gracious» (C.T. Onions, *A Shakespeare Glossary* [1911. Ed. corregida y aumentada por Robert D. Eagleson. Oxford at the Clarendon Press, 1986])— y Foster —«having feelings befitting a common nature, sympathetic, tender» (J. Foster, *op. cit.*).

³¹ J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 186.

La frase «make thee another self», con la que arranca el pareado final, posee un segundo significado que el traductor debe conservar en el texto de llegada. En efecto, en esta primera mitad del verso confluyen la idea de la creación de otro ser, que entronca claramente con el tema de la procreación, y la del cambio de actitud o manera de ser a que el sujeto poético invita al joven destinatario del soneto. Esta es la atinada lectura que Booth hace al interpretar la frase como «duplicate yourself in a child (but with a suggestion of “change your ways”)»³². Esta es también la interpretación de Kerrigan para quien las palabras del sujeto poético equivalen a «breed a child in your likeness. With perhaps a hint of “change your ways”, as at 2 *Henry v* v. 5.61, where Hal, become a stiffly unexceptionable Henry v, says to Falstaff “I have turned away my former self”»³³.

La forma adverbial «still», en el verso que cierra el poema, posee un doble matiz que se suma a las sutilezas estilísticas de estos versos y, por lo tanto, debe conservarse en el texto de llegada. No es esta la primera vez que Shakespeare utiliza este adverbio en más de un sentido. Sin ir más lejos, en el verso cinco del soneto nueve, como se recordará, esta forma presenta una hermosa refracción de significados de indiscutibles efectos estilísticos. En este caso las dos acepciones del término, como señala explícitamente muy bien Booth, se resumen en la idea de continuidad y de perdurabilidad, respectivamente. Concretamente, la glosa que él hace del término es «(1) may continue to; (2) may always». Por cierto, esta misma glosa la incluirá después en su edición, y de modo literal, Kerrigan³⁴. En el fondo Booth no hace sino incorporar en su edición la atinada lectura que Bush había hecho de este adverbio y, posteriormente, Ingram y Redpath y Burto³⁵. En cuanto a la vigencia de ambas acepciones en la época isabelina no sólo se justifica por la autoridad de estos críticos sino que aparece perfectamente registrada y documentada en el *OED*.

Por último en el sintagma verbal «live in», en el segundo verso del pareado final, se concentran un par de significados que el traductor debe tener muy presentes. En efecto, en este caso concreto, al sentido más común de «live», es decir, el de «estar vivo», habría que sumarle, según Booth y Kerrigan, ese otro de «dwell in» o «lodge in». Conviene tener *in mente* este doble matiz, como se señalaba al principio, pues la palabra «vivir» lo expresa perfectamente mientras que el uso de cualquier otro término —«morar o

³² S. Booth, *op. cit.*, pág. 149.

³³ J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 186.

³⁴ *Ibidem*, *op. cit.*, pág. 186.

³⁵ D. Bush, *op. cit.*, pág. 1454; W.G. Ingram y T. Redpath, *op. cit.*, pág. 24; y W. Burto, *op. cit.*, pág. 50.

habitar», por ejemplo— podría poner en peligro el traslado de los dos sentidos del original.

La riqueza de sentidos que se genera en torno al segmento «For shame deny», al inicio del poema, supone todo un reto a la hora de trasladarlo al español. Según se ha visto, algunos comentaristas señalaban la inexistencia de cualquier signo ortográfico y, por tanto, de cualquier pausa, entre las palabras «For shame» y la forma verbal «deny». Su presencia, según argumentaban, supondría no sólo la ruptura rítmica del verso sino también la deformación de la expresión idiomática que entraña con la consiguiente merma de los sentidos que en ella convergen y que, como se recordará, hacían referencia al reproche y al consejo amistoso, y eran a la vez una llamada a la conciencia del joven agraciado. Así pues, los traductores que aspiren a mantenerse fieles al original deben reproducir en sus textos respectivos todos y cada uno de los sentidos mencionados. Sin embargo, y por desgracia, en ninguna de las traducciones se contempla ese haz de sentidos que surge del texto de partida. A lo más que llegan algunos es a plasmar en sus versiones una pequeña parte del contenido semántico que atesora la expresión inglesa. Así sucede en los textos de Astrana Marín («¡Por pudor! Reconoce que no profesas afecto a nadie»), Fátima Auad y Mañé Garzón («¡Por vergüenza! Niega que tú profeses afecto por nadie»), Sordo («Confiesa, por vergüenza, que no amas a nadie») y Pérez Romero («¡Oh!, niega por pudor que tú ames a ninguno»). En otros casos, como en las traducciones de Damians de Bulart («Confiesa que el amor nunca has sentido»), Acuña («No puedes ya negar que a nadie quieres») y García Calvo («A fe, confiesa de una vez que a nadie quieres»), se omite la parte principal de este segmento, con lo que el sentido de partida queda seriamente mutilado. Finalmente, Méndez Herrera («¡Qué vergüenza! Confiesa que no siente / tu ser por nadie amor»), Montezanti («¡Pudor! Di la verdad: que a nadie quieres»), Pujol («Sin rubor reconoce que no quieres a nadie»), Falaquera («¡Oh, qué vergüenza! niega que no quieres a nadie») y Álvarez («Confiesa sin rubor que a nadie amas») proponen fórmulas que se alejan por completo del sentido original con lo que se desvirtúa totalmente el significado del soneto.

El carácter polisémico del sustantivo «roof» se mantiene en mayor o menor medida en las traducciones españolas. En efecto, si bien ningún traductor ha utilizado una fórmula en la que se garantice con toda nitidez las acepciones de techo, cuerpo humano y familia que el término isabelino posee en el soneto, se han servido de formas que salvaguardan al menos dos de esos sentidos. Así, algunos optan por términos como «morada» (Astrana Marín, Damians de Bulart, Fátima Auad y Mañé Garzón, Pujol y Álvarez), «solar» (Acuña), «cobijo» (Sordo) o «palacio» (Montezanti), cuyos sentidos traslaticios pueden hacer referencia también, en el contexto en el que los

utilizan, al cuerpo humano; otros recurren a palabras como «techo» (García Calvo, Méndez Herrera y Pérez Romero) o «techumbre» (Falaquera), logrando unas connotaciones bastante parecidas. Sin duda alguna, todos ellos podrían haber llegado más lejos, incluso a concentrar el triple significado del término «roof», si hubieran explotado las posibilidades poéticas del sustantivo casa.

En cuanto a la recreación de ese cruce de sentidos que surge en torno a «repair» forma verbal que, como se recordará, se prestaba ya a un retruécano similar en el *Sonnet III* de esta secuencia, los resultados, como cabía esperar, distan mucho de ser satisfactorios. En efecto, en ninguna de las versiones se advierte ni el juego homofónico de «repair» y *rèpère* ni el doble matiz semántico —mantenimiento y reparación— que posee el término en el texto shakespeariano. Los traductores se limitan tan sólo a verter uno de los dos matices señalados. Así, en los textos de Damians de Bulart, Fátima Auad y Mañé Garzón, Pérez Romero, Montezanti, Pujol y Álvarez³⁶ se expresa únicamente la idea del cuidado o mantenimiento mientras que en los poemas de Astrana Marín, Acuña, García Calvo, Méndez Herrera, Sordo y Falaquera aparece sólo la de la reparación o arreglo³⁷.

El triple sentido que irradia el sustantivo «presence» ha supuesto igualmente un escollo insalvable para los traductores del soneto. En efecto, en ninguna de las versiones se concentra en un sólo término los sentidos de personalidad, persona y presencia³⁸; y en las de Acuña y Sordo ni siquiera se traduce.

En cuanto al rico cúmulo de significados y matices que atesoran los adjetivos «gracious» y «kind» la suerte que corren en la traducción es diversa. Así, por lo que se refiere a «gracious», tanto las fórmulas «gracioso» (Astrana Marín, Fátima Auad y Mañé Garzón, Sordo y Pérez Romero) y «gracia» (Álvarez) alcanzan un alto grado de acierto pues en ambas, al igual que sucediera anteriormente en el soneto siete, se concentran también los conceptos de benevolencia, hermosura y nobleza que expresa la forma isabelina en el texto original. Sin embargo, ni las formas «placiente» (Damians de Bulart) o «placentero» (Pujol) ni los términos «noble» (Acuña), «amable» (García Calvo y Montezanti) o «afable» (Falaquera) reflejan, como se puede

³⁶ «conservar segura» (Damians de Bulart), «cuidado» (Fátima Auad y Mañé Garzón, Pérez Romero y Álvarez), «debiendo ser su pompa tu desvelo» (Montezanti) y «cuidar» (Pujol).

³⁷ «reparación» (Astrana Marín), «reparar» (Acuña, García Calvo y Méndez Herrera), «restaurarlo» (Sordo) y «arreglo» (Falaquera).

³⁸ «presencia» (García Calvo y Falaquera), «apariencia» (Fátima Auad y Mañé Garzón), «aspecto» (Herrera, Pérez Romero y Pujol), «persona» (Astrana Marín), «rostro» (Damians de Bulart), «gallardía» (Montezanti) y «te apareces» (Álvarez).

ver, todos los sentidos de «gracious». Finalmente, Méndez Herrera omite este término en su traducción.

Por lo que respecta a «kind», tampoco han sabido los traductores hallar una forma equivalente capaz de expresar los sentidos de benevolencia, afecto y nobleza que encierra este adjetivo. En efecto, en ninguna de sus respuestas —«amable»³⁹, «generoso»⁴⁰, «dulce»⁴¹, «adorable»⁴², «afable»⁴³, «bondadoso»⁴⁴ y «simpatía»⁴⁵— se aprecia la densidad semántica antes referida⁴⁶.

A diferencia de lo que sucedía con «kind», la doble lectura que genera el verso trece, y más concretamente la frase «Make thee another self», no ha supuesto dificultad alguna para una parte de los traductores de estos poemas. En efecto, García Calvo, Fátima Auad y Mañé Garzón, Pujol y Falaquera han sabido encontrar fórmulas en las que no sólo se recrea la imagen superficial de la frase —esa invitación que el sujeto poético hace al joven agraciado para que produzca un nuevo ser—, sino también esa otra en la que se insta al joven destinatario de estos versos a un cambio de actitud⁴⁷. En las restantes versiones, al trasladar sus autores únicamente la primera de esas lecturas se aprecia una calidad indudablemente menor⁴⁸.

Por último, la respuesta de algunos de los traductores ante el problema que plantea el segmento «still may live» es digna de encomio por el ingenio que demuestran. En efecto, en los textos de García Calvo («...que así / viva hermosura o bien en tuyo o bien en ti»), Fátima Auad y Mañé Garzón («para que la belleza pueda, como en ti, vivir en los tuyos») y Pérez Romero («que tu belleza viva en los tuyos y en ti»), al utilizarse el verbo vivir, se conservan no sólo los conceptos de estar vivo y habitar, presentes en «live», sino también las imágenes de continuidad y perdurabilidad que el adverbio «still» aporta al soneto por lo que en sus traducciones se mantiene la totalidad de sentidos del original. Astrana Marín («para que la belleza sobreviva por ti o por los tuyos»), Sordo («para que la belleza perviva en ti o en algo tuyo»),

³⁹ Astrana Marín, Fátima Auad y Mañé Garzón, Sordo.

⁴⁰ Acuña.

⁴¹ García Calvo.

⁴² Pérez Romero.

⁴³ Pujol.

⁴⁴ Méndez Herrera y Falaquera.

⁴⁵ Álvarez.

⁴⁶ Montezanti ni tan siquiera vierte el término al español.

⁴⁷ Estas son las versiones de esos traductores: «Hazte de nuevo» (Acuña), «Hazte otro mismo» (García Calvo); «Haz de ti otro ser» (Fátima Auad y Mañé Garzón); «Haz de ti otro tú mismo» (Pujol); «Haz de ti un nuevo tú» (Falaquera) y «Haz otro tú» (Álvarez).

⁴⁸ He aquí el texto de estos traductores: «Crea un otro tú» (Astrana Marín); «Crea un tierno retoño de tu ser» (Damians de Bulart); «Crea otro tú» (Herrera y Sordo); «Reproduce otro tú» (Pérez Romero) y «Que en otro ser tu estampa resplandezca» (Montezanti).

Pujol («y que en ti o en lo tuyos tu belleza perdure»), Falaquera («y que en ti o en lo tuyo perdure esa belleza») y Álvarez («para que esa belleza sobreviva en los tuyos»), al utilizar en sus textos las formas «sobreviva», «perviva» y «perdure», reducen sustancialmente el sentido de «live» ya que ninguno de esos verbos denota la idea de habitar o morar. Por el contrario, en la versión de Acuña, al decantarse por el término «more», se destaca precisamente el concepto de habitar con lo que tampoco se preserva el sentido cabal del soneto isabelino. Esa reducción es mayor aún en los casos de Damians de Bulart y Montezanti que traducen el verso por «no dejes tu belleza perecer» y «para que tu belleza no perezca». Finalmente, la mutilación que sufre el texto original alcanza un nivel muy superior en la versión de Méndez Herrera, en la que ni siquiera se traducen los términos «still» y «live».

La conclusión que se desprende del cotejo traductológico entre el texto de partida y el de llegada de este soneto no es, como se puede comprobar fácilmente, muy positiva. En efecto, los traductores de este poema no han sabido o, tal vez, no han podido dar con las respuestas adecuadas para verter correctamente a nuestra lengua todos y cada uno de los numerosos términos y segmentos cuya polivalencia significativa no sólo permite una lectura múltiple del soneto sino que, además, constituye un aspecto fundamental del estilo de Shakespeare. Esta afirmación, sin embargo, no implica necesariamente que todas las traducciones alcancen el mismo nivel y, por tanto, se valoren del mismo modo ya que si bien algunas destacan por el escasísimo número de aciertos conseguidos (por ejemplo, las de Astrana Marín, Sordo, Herrera, Pujol, Falaquera, Damians de Bulart, Montezanti y Acuña) en otros casos, por el contrario, los logros obtenidos alcanzan un número levemente superior (García Calvo, Pérez Romero, Álvarez y Fátima Auad y Mañé Garzón). Así pues, estas últimas versiones del soneto, y siempre desde esa perspectiva desde la que se ha enfocado el presente trabajo, no sólo guardan una mayor fidelidad con el original sino que, además, deberían tenerse muy en cuenta a la hora de intentar verter nuevamente este soneto al español. Esto no quiere decir, por supuesto, que las versiones con un menor número de aciertos carezcan por completo de validez pues los escasos logros conseguidos por sus autores merecen y deben también figurar en la nueva versión al español que este poema de Shakespeare demanda.