

LA TRADUCCIÓN DE LA POLISEMIA Y EL JUEGO VERBAL
DEL SONNET VIII

JESÚS A. MARÍN CALVARRO
Universidad de Extremadura

Sonnet VIII

Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.
Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly,
Or else receiv'st with pleasure thine annoy?
If the true concord of well-tunèd sounds,
By unions married, do offend thine ear,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the parts that thou shouldst bear.
Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling sire, and child, and happy mother,
Who all in one, one pleasing note do sing;
Whose speechless song, being many, seeming one
Sings this to thee: 'Thou single wilt prove none'.

Al traducir los sonetos de Shakespeare, y probablemente cualquier obra de este autor, hay que tener muy presente esa segunda lectura que surge de la coherencia que guardan entre sí los segundos sentidos de las abundantes dilogías que salpican el texto y se revelan con gran fuerza en esas ambigüedades que marcan de manera tan contundente su estilo literario¹. Es nece-

¹ Esta afirmación se fundamenta en los estudios traductológicos sobre *Timon of Athens*, *Henry V* y *The Taming of the Shrew* realizados y publicados por el Seminario de Estudios Shakespearianos de la Cátedra de Filología Inglesa de la Universidad de Extremadura que dirige

sario tener en cuenta esta segunda lectura no sólo porque constituye un elemento fundamental de la estructura estilística sino porque sin ella el contenido queda incompleto cuando no gravemente mutilado. Desde luego, en este caso concreto, ese conjunto de sentidos ocultos que surge de los equívocos intencionados que Shakespeare utiliza con tanta prodigalidad constituye un subtexto que resulta determinante no sólo ya en la configuración estilística de este soneto sino también en cuanto al sentido del mismo. Las consecuencias traductológicas que se desprenden de esto son muy obvias. Sin embargo, la escasísima o nula atención que se ha prestado por parte de los traductores del soneto a ese subtexto hace que la insistencia en la gran importancia del mismo en la configuración del poema no sea en absoluto ociosa. En efecto, la negligencia de los traductores con respecto a esos dobles sentidos y el juego lingüístico en general ha sido tan grande que, como se intentará demostrar aquí, este poema carece aún de una recepción mínimamente digna en el español. Dicho esto, conviene aclarar que el propósito de este trabajo no se centra en la descalificación de los traductores de este soneto². Su objetivo es más bien poner un grano de arena en ese camino arduo pero apasionante que conduce hacia una nueva traducción del soneto que esté a la altura del original isabelino. En ese sentido, es preciso establecer ante todo y con toda nitidez cuáles son los lugares dilógicos de este poema, sus características formales y la función que desempeñan. Para ello, lógicamente, resulta obligado acudir no solamente a la crítica textual más autorizada y a los comentarios de las ediciones más fiables de los sonetos sino también a las aportaciones de la lexicografía especializada en el inglés isabelino y en Shakespeare en particular.

Así pues, veamos en primer lugar, la naturaleza de los escollos que presentan al traductor los dobles sentidos y el juego verbal de este texto.

En el segundo serventesio del *Sonnet VIII*, se aprecia una especial riqueza léxica al aparecer en él varios términos polisémicos que no sólo hacen re-

Ramón López Ortega; y en las conclusiones a que he llegado hasta ahora en un trabajo de investigación doctoral sobre los sonetos de Shakespeare.

² Para el cotejo traductológico que se realiza a continuación se han manejado las versiones de los siguientes traductores: Luis Astrana Marín, *William Shakespeare. Sonetos* (Madrid, Editora Nacional, 1984), 1ª ed., 1929; Angelina Damians de Bulart, *Guillermo Shakespeare. Sonetos* (Barcelona, Montaner y Simón, S.A., 1944); Agustín García Calvo, *The Sonnets/Sonetos de Amor* (Barcelona, Editorial Anagrama, 1974); Fátima Auad y Pablo 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); Carlos Pujol, *William Shakespeare. Sonetos* (Granada, Editorial Comares, 1990); Gustavo Falaquera, *William Shakespeare. Sonetos* (Madrid, Ediciones Hiperión, S.L., 1993).

ferencia a esa imagen de la música, presente desde el inicio del poema, sino también a la necesidad que tiene el joven de contraer matrimonio que, como ya se sabe, anima toda esa secuencia de la que forma parte este soneto³. En concreto, esas palabras son 'true', 'unions', 'confounds', 'singleness' y 'parts'. La ambigüedad y el doble sentido, sin embargo, no se dan sólo en este cuarteto. Así, los términos 'note' y 'none', en los últimos versos del tercer serventesio y del pareado final, albergan sentidos dilógicos que es también preciso captar si se persigue una comprensión cabal del soneto y, por supuesto, para proceder a su traslado a otra lengua.

En cuanto al adjetivo 'true', en el primer verso del segundo cuarteto, poseía en la época isabelina, entre otros, los sentidos de honorable, genuino y legítimo que son igualmente, sin duda alguna, los que más se adecuan a este caso concreto. Todas estas acepciones aparecen entre las registradas por el *Oxford English Dictionary* como vigentes en la época y documentadas en obras de Shakespeare y Puttenham⁴. Sin embargo, excepto Booth, ninguno de los autores de las ediciones más autorizadas parece haberse percatado de esta variedad de matices semánticos que irradia 'true'. Booth, para quien el adjetivo significa '(1) honorable; (2) genuine, abiding; (3) lawful, legitimate', explica y relaciona estos sentidos específicos no sólo con el carácter legal del sustantivo 'concord', al que acompaña y califica 'true', y el término 'unions', que aparece en el verso siguiente, sino también con la imagen musical que sirve de fondo al poema⁵. Kerrigan, posteriormente, recogerá también este sentido musical del término ('finely toned harmony')⁶, si bien parece pasar por alto todos los demás. Evans, finalmente, abunda también en ese sentido musical que este término posee en el soneto recordándonos asimismo que 'concord', sustantivo que califica a 'true', procede del latín *concordia* ('of one heart or mind') y que se anticipa a 'unions'⁷.

El sustantivo 'unions' genera también un juego verbal en el que —al igual que los adjetivos 'true' y 'well-tuned', el sustantivo 'concord' y otros térmi-

³ La secuencia denominada del matrimonio o la procreación que, como se sabe, forman los 17 primeros sonetos de Shakespeare.

⁴ He aquí, en concreto, los ejemplos con los que se ilustran esos sentidos en el *OED*: '1598 Shaks. *Much Ado*, 1.i.27 There are no faces truer, then those that are so wash'd, how much better is it to weepe at ioy, then to ioy at weeping?'; '1589 Puttenham *Eng. Poesie* 1.xii (Arb.) 43 Untrue praise never giveth any true reputation'; y '1593 Shaks. *3 Hen VI*, 1.ii.23 An oath is of no moment, being not tooke Before a true and lawful Magistrate'.

Por su parte, Schmidt se limita a glosar 'true', en este soneto, como 'faithful' (A. Schmidt, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, Nueva York, Dover Publications, Inc., 1971).

⁵ S. Booth, *Shakespeare's Sonnets* (New Haven, Yale University Press), pág. 145.

⁶ J. Kerrigan, *The Sonnets and A Lover's Complaint* (Nueva York, Penguin and Viking, 1986), pág. 182.

⁷ G.B. Evans, *The Sonnets* (Cambridge University Press, 1996), pág. 122.

nos atinadamente distribuidos a lo largo de estos versos— participan las dos imágenes principales que, como se ha dicho ya, configuran este poema, es decir, la armonía musical de sonidos y la creación de una familia. Los dos sentidos, que gracias al poder de la metáfora convergen aquí en perfecta armonía, aparecen registrados y documentados en el léxico de Schmidt y en el *OED*, en los que se ilustran precisamente con los dos versos iniciales de esta estrofa. En concreto, para Schmidt el significado es ‘junction (especially by marriage)’; y el *OED* recoge también entre otras, las siguientes acepciones: ‘the action of joining or uniting one thing to another or others, or two or more things together, so as to form one whole or complete body’ y ‘the state or condition of being so joined or united’. Esta convincente interpretación servirá de base a las anotaciones que hacen al texto Booth, Kerrigan y Evans. En las demás ediciones autorizadas, por sorprendente que resulte, o no se hace comentario alguno o, como en la de Padel⁸, la anotación se limita a constatar el sentido musical que obviamente posee el término en este contexto. En la edición de Booth figura el comentario más exhaustivo de ‘unions’, comentario que, a su vez, servirá de base a los que posteriormente harán Kerrigan y Evans. He aquí la glosa que hace Booth:

Joinings, unifications, marriages. (Note that in Scots law [...] a ‘union’ is a ‘uniting into one tenantry of lands or tenements not lying contiguous’ [*OED* gives examples from 1605 onward]; the traditional means of unifying properties was by the intermarriage of interested parties or their children. A ‘union’ is also appropriately reminiscent of a ‘unison’, a musical term meaning ‘a sound or note of the same pitch as another’ or ‘the agreement of the sounds of two or more bodies vibrating at different rates’ [*OED* cites a music text of 1596: ‘A concord is divided into a Unison, Third, Fith, Sixt...’])⁹.

Kerrigan, por su parte, comenta el término del modo siguiente:

Alluding to the harmonies and unisons of polyphony (see the second note to line 8), but using terms with a general rather than specifically musical reference, to prepare the moral application of the metaphor in lines 7-14¹⁰.

Finalmente, Evans observa en este verso no sólo la mencionada alusión de carácter musical sino también una referencia teológica a la unión entre Cristo y su Iglesia:

⁸ J. Padel, *New Poems by Shakespeare. Order and Meaning Restored to the Sonnets* (Londres, The Herbert Press, 1981), pág. 164.

⁹ S. Booth, *op. cit.*, pág. 145.

¹⁰ J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 182.

By unions married. By joinings (if 'sounds' = notes, voices) made one (a unison). The phrase, in context with the following lines, suggests some reference to the 'mystical union that is betwixt Christ and his Church' of which marriage ('this mystery', as St Paul terms it) was considered an earthly symbol instituted primarily for the procreation of children (Book of Common Prayer)¹¹.

Estamos, por lo tanto, ante una serie de palabras propias del ámbito musical que, por la acción de la metáfora, sirven de «significante» a un significado muy concreto, es decir, la inducción del sujeto poético a que el joven agraciado contraiga matrimonio.

La densidad semántica de 'confounds', en el verso tercero del segundo serventesio, y de 'singleness' y 'parts', en el verso cuarto del segundo serventesio, conforma un núcleo de gran fuerza expresiva que aglutina y potencia las dos imágenes de este soneto y, por tanto, es de gran relevancia para el traductor. El sujeto poético urge, una vez más, al joven destinatario del poema a cambiar su estado de soltería por la condición de hombre casado y padre. Para ello, como se sabe, utiliza, en este poema, la metáfora de la música y, más concretamente, la contraposición entre la polifonía y la discordancia. Pues bien, la ambigüedad de los términos 'singleness', y 'parts' permite reflejar y contraponer las imágenes mencionadas. En efecto, la soltería, como se sabe, es uno de los sentidos primarios de 'singleness'¹². Por el contrario, en 'parts' se concentran los significados de esposo y padre¹³. Esta imagen familiar guarda una simetría perfecta con la de los sentidos musicales de estos términos y cuya relevancia es manifiesta en este soneto. Una

¹¹ G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 122.

¹² El *OED* ofrece, entre otras, la siguiente definición del sustantivo 'singleness' que ilustra con citas de obras de la época: 'The state or condition of being unmarried, or of not marrying again'.

¹³ Así lo ha visto una gran parte de la crítica empezando por Pooler que explica el sentido de 'parts' del modo siguiente: 'If *parts* is right, it probably means the part of a husband and the part of a father. For the metaphor compare Sidney, *Arcadia*, ed. 10, pág. 247: «And is a solitary life as good as this? Then can one string make as good music as a consort: then can one color set forth a beauty» (C.K. Pooler, *The Works of Shakespeare: Sonnets* [Londres, Methuen and Co. Ltd., 1931]. págs. 11-12). Padel manifiesta lo siguiente con respecto a este sentido de la palabra en el soneto: 'roles of husband and father as well as brother and son, qualities to be used' (J. Padel, *op. cit.*, pág. 164). Kerrigan, por su parte, ofrece la siguiente glosa: 'roles which you should perform (for you could be a husband and father instead of just a bachelor —indeed, you could also be a child, your own *image*, three parts in place of one' (J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 183). Evans abunda también en ese sentido de 'parts' en este caso concreto al tiempo que nos recuerda la posible existencia aquí de un juego verbal de claras connotaciones sexuales pues, como es bien sabido, este término es un eufemismo con el que se designa a las 'privy parts' (*OED*, 3): 'capacities (with a possible play on «genitalia»), roles (as a husband and father)' [G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 122].

de las primeras menciones al sentido musical del sustantivo 'singleness' así como a su dualidad léxica se encuentra en la edición de Tucker. He aquí la glosa de este autor:

The life of the beloved should be a harmony of several parts; he should not be 'single', but father and husband as well. There is play upon (1) the unmarried man, (2) the single string. Massey quotes Sidney (*Arc.*) 'And is a solitary life as good as this? Then can one string make as good music as a consort'¹⁴.

Las interpretaciones de la crítica posterior a Tucker se aproximan bastante a la de ese autor de edición¹⁵ y la de Booth, en concreto, merece reproducirse en su totalidad por tratarse de una de las más completas y que mayor número de posibilidades interpretativas considera:

Lines 5-6 introduce the running theme of the preceding seven sonnets (all of which urge a young man to marry and beget children) by using language that is both musical and marital (e.g. *unions, married, and concord* [literally 'hearts together']) to say, 'If polyphonic music is distasteful to you'. The language of lines 7-8 continues the double frame of reference, music and marriage. Going along at a normal reading speed a reader will presumably recognize an appropriate, if imprecise, metaphor of a musician 'bearing a part' (*one* of the parts) in a piece of polyphonic music and understand *who confounds / In singleness the parts that thou shouldst bear* as a repetition of what several sonnets have just said: 'who are doing wrong in remaining single'. Editors and students are pressed for something more specific; the best paraphrase I have seen

¹⁴ T.G. Tucker, *The Sonnets of Shakespeare* (Cambridge at the University Press, 1924), pág. 87.

¹⁵ He aquí las glosas de los autores más representativos: 'Who...bear. As a player would destroy the music by omitting the notes of all strings but one, so you destroy the music of life by remaining single when wife and child are necessary elements of its harmony' (C.K. Pooler, *op. cit.*, pág. 11); 'confounds...bear. You destroy, by remaining unmarried, the harmony that nature intended you to enjoy. (The strings of a lute were tuned in pairs, except the highest, which was single)' [M.Seymour-Smith, *Shakespeare's Sonnets* (Londres, Heinemann, 1963), pág. 121]; 'Singleness. Bachelorhood; also one line of a tune (as opposed to many in harmony)' [A. Raymond, *Shakespeare's Sonnets* (Heinemann, 1963), pág. 6]; 'Who confounds...bear. This seems to have at least two meanings: (1) Musical: «who through ignorance of music hear only one blurred confusion where you should distinguish the separate parts». («In singleness» seems to carry both the sense of ignorance and the sense of failure to distinguish. As to «bear» though the performer can only «bear» one part at a time, it might be said that an initiated listener could «bear» all parts simultaneously). (2) Matrimonial: «who, by remaining single, suppress those roles (of husband and father) which you should play» [W.G. Ingram y T. Redpath, *Shakespeare's Sonnets* (Londres, University of London Press, 1964), pág. 20]; 'Who confounds in singleness. Who destroy (spoil) by playing not in consort but solo' (J. Padel, *op. cit.*, pág. 164); 'Singleness. (1) bachelorhood; (2) one thread of tune (as against pleasing polyphony)' [J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 183]; y 'In singleness. (1) Being single, unmarried; (2) (In music) failing to take your part in part-singing or playing (singing your own tune in what should be concerted harmony)' [G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 122].

is this one by Ingram and Redpath (who make a point of its insufficiency): 'who, by remaining single, suppress those roles (of husband and father) which you should play'. The clause effectively says much more than that and literally says much less. The coherence of the paraphrase is achieved by means of substitutions whose meanings are not quite those of the original words: *confounds* is replaced by 'suppress' and *bear* by 'play'. The plurality of *parts* is explained by a reasonable extrapolation, 'of husband and father'. The paraphrase gives precise form to the obvious purport of the clause and does so in one of the sets of terms in which the poem operates. The paraphrase is absolutely just, but necessarily ignores several common meanings of 'to confound' that also pertain in this context and impinge upon it: (a) 'to ruin', 'to destroy' (the sense it has in 5.6); (b) 'to waste' (a theme of the sonnets since sonnet 1); and (c) 'to throw into confusion', 'to disorder', 'to destroy the harmony of'. Taking *parts* to mean 'roles', no reader can be expected to understand *confounds...the parts* as 'ruins the parts' or 'wastes the parts' or 'disorders the parts', but several other meanings of *parts* are invoked by this context, and they act to sustain the illusion that the clause actually says what it so obviously means: *parts* means 'talents', 'good qualities', 'abilities' (as in 17.4), and 'who waste your abilities' makes good sense until one comes to *bear*; moreover, *parts* appears here in context of *singleness* and gives the lines the pertinent —though logically and syntactically unmanageable— richness of a vaguely meaningful opposition between the unity suggested by *singleness* and the division suggested by *parts* as a word meaning 'pieces'; moreover, the context of marriage invokes a logically casual play on *parts* meaning 'sex organs' (see 151.6 and note). Similarly, *bear*, as a word meaning 'give birth to', is substantively irrelevant to this clause but so urgently relevant to its occasion that it gives a feeling of rightness, a sound of sense, to the lines. A complementary and equally easy victory over reasonable probability occurs in the grammatically unusual *who confounds* (for 'who confounds' —see Abbott, par. 247) and in the oxymoron *sweetly chide*. The quatrain is an emblem of the paradoxical conditions it recommends, harmony and marriage—unities that supersede common sense in being more unified than singleness, unities made by literally 'confounding', 'pouring together', individual elements and potentially disabled by a confusion that results from failure to mix¹⁶.

En cuanto al significado musical de 'parts', ya lo recoge el *OED* en la época isabelina: 'The melody assigned to a particular voice or instrument in concerted music, or a written or printed copy of this for the use of a particular performer; each of the constituent melodies or successions of notes which make up a harmony. [...] Each of the voices or instruments which join in a concerted piece'¹⁷. Tucker, en la interpretación que ofrece de esta palabra,

¹⁶ S. Booth, *op. cit.*, págs. 145-6.

¹⁷ El *OED* ilustra este sentido de *parts* con el siguiente ejemplo de la época: '1597 Morley *Introd. to Mus. I Musicke bookes...being brought to the table: the mistresse of the house presented mee with a part, earnestly requesting mee to sing*'.

cita simplemente un pasaje de *W.T.* 4.4.299 en el que se puede apreciar con claridad el sentido musical de esta forma¹⁸. Padel¹⁹, Kerrigan y Evans²⁰ observan también su sentido musical y, el segundo no sólo interpreta el verso como una invitación al joven agraciado para que participe en el concierto armonioso de voces sino que, además, resume parte de los sentidos apuntados por Booth y, al mismo tiempo, sugiere alguno más:

Parts that thou shouldst bear. (1) lines of melody which you should sing (as in a 'part-song') or, more likely, play; (2) talents which you should maintain (by breeding them into others); (3) other people, so close to you that they are *parts* of you, that you should support (compare *The Comedy of Errors* III.2.61, where Antipholus of Syracuse woos Luciana by calling her 'thyself, mine own self's better part'); (4) roles which you should perform (for you could be a husband and father instead of just a bachelor —indeed, you could also be a child, your own image, three parts in place of one)²¹.

Las imágenes que irradia el sustantivo 'singleness' se ven afectadas por los diversos sentidos de la forma verbal que le precede. En efecto, el término 'confounds' posee, en este poema en concreto, las acepciones de destruir, gastar y destruir la armonía de algo. Schmidt, que ofrece hasta cinco usos diferentes de este verbo, menciona únicamente a este soneto como ejemplo del segundo de esos sentidos, a saber, 'to waste'. El *OED* recoge los tres significados del término y los ilustra con diversos ejemplos de obras de autores isabelinos²². En cuanto a los autores de edición de los sonetos de Shakespeare tan solo Booth recoge esos tres sentidos que la forma verbal 'confounds' tiene en este poema y que glosa del modo siguiente: '(a) to ruin, to destroy; (b) to waste and (c) to throw into confusion, to disorder, to destroy

¹⁸ T.G. Tucker, *op. cit.*, pág. 87. He aquí lo que dice este autor: 'We both can sing it; if thou'lt bear a part, thou shalt hear; 'tis in three parts'.

¹⁹ Padel glosa el término del siguiente modo: 'parts of the counterpoint' (J. Padel, *op. cit.*, pág. 164).

²⁰ Este autor explica con las siguientes palabras la dualidad léxica que se conjuga en el término 'parts': '(1) capacities (with possible play on «genitalia»), roles (as husband and father); (2) (in music) assigned melodies (as in performing a part-song)' [G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 122].

²¹ J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 183. Dodsworth se aproxima a los sentidos de esta palabra en una breve glosa: 'diverse musical lines, different roles (husband, father) to be played' (M. Dodsworth, *William Shakespeare* [Londres, Everyman's Poetry, 1996], pág. 7). Duncan-Jones interpreta de este modo el término: '*parts* suggests both the separate musical *parts* assigned to singers or instruments in a consort of music, and the parts, or excellent attributes, that he should transmit to others; cf. 17.4 adn 69.1' (K. Duncan-Jones, *Shakespeare's Sonnets* [The Arden Shakespeare, 1997], pág. 126).

²² He aquí esas tres definiciones de 'confound' tal como aparecen en el *OED*: 'to defeat utterly, discomfit, bring to ruin, destroy, overthrow, rout, bring to nought', 'to waste, consume, spend' y 'to throw into confusion of mind or feelings'.

the harmony of²³. Por otro lado Booth reconoce el acierto de la paráfrasis de Ingram y Redpath de la oración que se inicia con el relativo 'who' y que concluye con el verbo 'bear', en el verso siguiente²⁴. Sin embargo, esos dos autores de edición —al igual que su predecesor Seymour-Smith²⁵ y sus sucesores Padel²⁶ y Kerrigan²⁷— no observan en el verbo 'confounds' nada más que uno de los tres sentidos ya enumerados, a saber, el de 'destroy'. Finalmente, Evans abunda en dos de las acepciones señaladas por Booth. He aquí la glosa de este autor: '(1) consumeth, wasteth (for second-person singular in -s, see Abbott 247,340); (2) (in music) breaketh the harmony («concord») by discord'²⁸. Todas las posibilidades significativas del verbo 'confounds' mencionadas en este análisis textual inciden directamente en cada una de las connotaciones del sustantivo 'singleness' transformando, de esta suerte, toda la frase en un complejo nudo significativo de difícil traslado al español.

El término 'note', en el último verso del tercer serventesio, y debido al juego homofónico con *not* y *knot*, puede resultar un escollo insalvable a la hora de verterlo al español. En efecto, por lo que se sabe, las palabras *not*, 'note' y *knot* no pueden considerarse, en ningún caso, como formas homónimas en el inglés isabelino. No obstante, Booth no descarta que los lectores de la época observaran un cierto juego homofónico entre estos tres términos que él explica con estas palabras:

The two words were apparently never homonyms, but they may have been pronounced enough alike for a Renaissance reader to have heard a complex play on *not*, *note* y 'knot' in this context of negation, music, and union²⁹.

Y añade diversos ejemplos extraídos del propio Shakespeare y de Marston con los que intenta justificar la pronunciación coincidente de los términos mencionados:

²³ S. Booth, *op. cit.*, pág. 146.

²⁴ He aquí la interpretación de estos autores: 'This seems to have at least two meanings: (1) musical: «who through ignorance of music hear only one blurred confusion where you should distinguish the separate parts» («In singleness» seems to carry both the sense of ignorance and the sense of failure to distinguish. As to «bear», though the performer can only «bear» one part at a time, it might be said that an initiated listener could «bear» all parts simultaneously); (2) matrimonial: «who, by remaining single, suppress those roles (of husband and father) which you should play»' (W.G. Ingram y T. Redpath, *op. cit.*, pág. 20).

²⁵ Seymour-Smith hace la siguiente glosa: 'you destroy, by remaining unmarried, the harmony that nature intended you to enjoy (The strings of a lute were tuned in pairs, except the highest, which was single)' [M. Seymour-Smith, *op. cit.*, pág. 121].

²⁶ Padel glosa 'confounds' como 'destroy' e interpreta toda la frase de la forma siguiente: 'who destroy (spoil) by playing not in consort but solo' (J. Padel, *op. cit.*, pág. 164).

²⁷ Kerrigan explica 'confounds' como 'destroys by mixing together, ruins by blending' (J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 183).

²⁸ G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 122.

²⁹ S. Booth, *op. cit.*, pág. 146.

Shakespeare rhymes *note* with 'pot', *not* with 'smoke', *note* with 'coat', 'got' with 'coat', and *not* with 'got'; he puns on *not* and 'knot' in *AW* III.ii.20-2: 'She hath recovered the king and undone me. I have wedded her, not bedded her; and sworn to make the «not» eternal'; Webster may intend a pun on *not*, *note*, and 'knot' (meaning 'ornamental garden' [*OED*, 7]) when in his Induction to Marston's *Malcontent* he has Burbadge say the additions introduced into the play are 'only as your salad to your great feast, to entertain a little more time, and to abridge the not-received custom of music in our theatre' (*The Malcontent*, Induction, 88-91 in *The Works of John Marston*, ed. A.H. Bullen, I. 204).

El primero de los ejemplos citados por Booth lo recoge ya Kökeritz en su conocida obra. Para esta autora, que en ningún momento menciona al soneto ocho, la homofonía entre las formas *not* y *knot*, en la época isabelina, resulta evidente y justifica esa igualdad en la pronunciación con diversas citas de obras de Shakespeare:

When Lafew says that marjoram and herb-grace are *not herbes* (*AW* 4.5.19; see the quotation under *grace-grass*, above), he is doubtless quibbling on *knot* 'flower-bed'. Some editors, including Kittredge, emend the F reading to *not sallet herbes*, which besides destroying the jest pays little heed to the fact that marjoram and herb-grace were used both in cooking and for medicinal purposes.

In the same play, 3.2.23f., we come across a pun on *knot* 'bond of wed-lock':

I have wedded her, *not* bedded her, and sworne to make the *not* eternal.

Again in *AW* 5.3.248, where Parolles says enigmatically,

He lov'd her sir, and lov'd her *not*,

we may have a third pun on *knot*, unless Parolles is merely playing on two connotations of *love*. However, *knot* may here have the meaning 'maidenhead', as it clearly has in *virgin knot* *T* 4.1.15, *P*. 4.2.160. Finally I strongly suspect that there is intentional grim irony in Capulet's use of *knot* 'bond of wedlock' in *RJ* 4.2.23f.:

Send for the Countie, goe tell him of this,
He have this *knot* knit up to morrow morning³⁰.

A estos ejemplos añade, posteriormente, el siguiente comentario:

The complete, or almost complete, reduction of initial *kn* to *n* at that time is proved by the puns *knack-neck*, *knave-nave*, *knight-night*, *knob-nob*, *knot-not*, and *known-none*³¹.

³⁰ H. Kökeritz, *Shakespeare's Pronunciation* (New Haven, Yale University Press, 1960), pág. 121.

³¹ *Ibid.*, *op. cit.*, pág. 305. Estas afirmaciones de Kökeritz son contestadas más tarde por Cercignani. En efecto, para este último investigador las obras de Shakespeare no reflejan la completa reducción del sonido inicial *kn* a *n*. Los ejemplos de Kökeritz, según Cercignani, no sólo

'None', el término con el que concluye el poema, encierra un interesante juego verbal muy de acuerdo con esa imagen de soltería y falta de descendencia con la que el sujeto poético representa aquí al joven agraciado. Este juego de palabras tiene su origen en la homofonía de los términos 'none' y *nun*. En efecto, tanto en el inglés actual como en el isabelino estos dos términos se pronuncian de la misma manera. Es más, el *OED* en su entrada correspondiente a la palabra 'none' reconoce la intercambiabilidad de las grafías de esos términos en el inglés isabelino. Esta coincidencia no sólo homofónica sino gráfica también reforzaría, sin duda alguna, el juego poético mencionado. Sin embargo, críticos y autores de edición, con la notable excepción una vez más de Booth, pasan por alto tan interesante retruécano que, como en otros muchos casos, no es sino una muestra inequívoca de la versatilidad del estilo shakespeariano. En la glosa de Booth, sin embargo, se recoge y explica de forma exhaustiva ese juego homofónico entre los términos 'none' y *nun*:

It is possible that Shakespeare had a pun on 'nun' in mind. Barrenness suggests nuns to him, and nuns suggest barrenness; see *MND* i.i.69-78 and the 'self-loving nuns' passage in *V&A* (752-68). For a similarly suggestive use of *none*, see *Measure* ii.iv.134-38, Angelo's attempted seduction of Isabella, a novice from a nunnery: 'Be that you are, / That is, a woman; if you be more, you're none; / If you be one, as you are well express'd / By all eternal warrants, show it now / By putting on the destin'd livery'; also see *Measure* iii.i.62-3: *Claudio*: 'Is there no remedy?' / *Isabella*. 'None...' (since Isabella is herself the potential 'remedy', her response has something like the effect that occurs in *AW* i.i.141-2, where Helena asks how a maiden can lose her virginity to her own liking, and Parolles introduces his answer with the expletive 'marry'). For a simpler play on 'nun' and 'none', see *The Jew of Malta*, lines 491-2: 'a Nunnery, where none but their owne sect / Must enter in ...' (The evidence for the pronunciations of *one* and *none* is inconclusive; Shakespeare rhymes *one* with 'sun' and 'sun' with 'nun', but he also rhymes both *one* and *none* with

no demuestran la homofonía de los sonidos mencionados sino que, esos mismos ejemplos, podrían ser utilizados para mostrar la permanencia del sonido *kn* en el inglés isabelino. No obstante, Cercignani reconoce la existencia de algunos juegos de palabras entre los términos *not* y *knot* si bien insiste en que son el resultado de la casualidad:

Shakespeare's works provide no conclusive evidence of 'the complete, or almost complete, reduction of initial *kn* to *n*' (Köckeritz, 305). Rhymes of the types *night:knight* MA 5.3.12-13, RJ 3.2.140-2 [...] are of course useless (they could indeed be adduced to show retention of *kn*-), while the proposed interpretation of Milton's *my known offence* as *mine own offence* can hardly make up for the lack of relevant spellings in Shakespeare. The alleged puns *neck [-knack]* TA 4.4.49 [...] and *knave [-nave]* 2H4 2.1.41, AC 5.2.3 are extremely dubious. *Knight [-night]* RJ 3.2.142, *night [-knight]* RJ 3.2.17,20, *knot [-not]* RJ 4.2.24, and *not [-knot]* AW 5.3.248 are, to say the least, very unreliable instances. *Nave [-knave]* 2H4 2.4.278, *night [-knight]* 1H4 1.2.27, *none [-known]* MA 4.2.26-34 [...], and *not [-knot]* AW 3.2.24, 4.5.19 are more plausible, but by no means certainly intended (F. Cercignani, *Shakespeare's Works and Elizabethan Pronunciation* [Oxford at the Clarendon Press, 1981], pág. 320).

'bone' and —like Whitney— with 'alone'; see the *noon / son* rhyme in 7.13-14)³².

Los autores de edición, en su mayoría, se limitan a constatar, siguiendo seguramente a Malone, la pertinencia, en este caso concreto, del conocido dicho proverbial 'one is no number'³³. El sentido de esta frase, aun siendo coherente con la imagen de la infecundidad que proyecta el joven agraciado, no parece suficiente para contener toda la riqueza significativa que irradia la palabra 'none' si no se respeta, de alguna forma, ese juego homofónico que se acaba de comentar.

Veamos cuál ha sido la respuesta de los traductores ante la riqueza verbal que entraña este soneto. Como se recordará, en el adjetivo 'true' se concentran los conceptos de honorabilidad y sinceridad o autenticidad. También suele usarse para designar a lo que se hace conforme a la ley. Pues bien, la traducción de este núcleo polisémico al español no debería plantear muchas dificultades por cuanto que con términos del tipo de verdadero, auténtico o incluso fiel pueden expresarse todas o casi todas esas ideas. En consecuencia, tanto la versión de Fátima Auad y Mañé Garzón que transforman el término inglés por la forma 'verdadero' como la de García Calvo, que lo vierte por 'fiel', reflejan con bastante acierto la variedad conceptual del original. Por el contrario, otros traductores han optado por respuestas mucho

³² S. Booth, *op. cit.*, pág. 147.

³³ He aquí las palabras de los autores de edición que hacen mención a este dicho: '«One is no number» was a common saying. Referred to again in 136.8. It is found in Marlow's *Hero and Leander* (H.C. Beeching, *Sonnets of Shakespeare* [Boston, Athenaeum Press, 1904], pág. 83); '«Thou, if single, wilt amount to nothing». Apart from the notion that he will pass away and leave nothing behind, there is a reference to the saying that «one is no number» (found in Marlow's *Hero and Leander*); cf. 136.8, Drummond *Kisses Desired* «poor one no number is». Early mention of the notion is cited from Macrobius (Comm. Somn. Scip. 2.2)' [T.G. Tucker, *op. cit.*, pág. 87]; 'Perhaps an allusion to the proverbial expression that one is no number. Compare Sonnet LXXXVI [142], «Among a number one is reckon'd none».(DOWDEN). The words were first marked as a quotation by Malone' (C.F. Tucker Brooke, *Shakespeare's Sonnets* [Londres, Nueva York, Oxford University Press, 1936], pág. 247); 'The only difficulty is in the conciseness of the phrase in the last line, «thou single wilt prove none», which relates to the popular phrase, «one and none is all one»' (A.L. Rowse, *Shakespeare's Sonnets: A Modern Edition, with Prose Versions, Introduction and Notes* [Londres, Macmillan], pág. 19); 'Proverb «One is not a number». Cf. 136.8, note' (W.G. Ingram y T. Redpath, *op. cit.*, pág. 20); '«One is no number» was a prov. saying. Cf. Marlowe, *Hero and Leander*, 1.255. One is no number; maids are nothing them, / Without the sweet society of men. See also S.136.8 and Tilley O54' (J.D. Wilson, *Shakespeare's Sonnets* [Cambridge at the University Press], pág. 103); 'The *speechless song* wittily alludes to the proverb «One is no number» (see the quotation from *Hero and Leander* in the head-note to Sonnet 4, and compare 136.8), while assuring the young man that if he remains unmarried and has no children he will be the last of his line' (J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 183); y 'Plays on the proverbial idea (see Tilley O52) that one is no number («none»). Compare 3.14, 136.8-10 n., and *Rom.* 1.2.32-3' (G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 122).

menos versátiles aunque ello no implica que la medida de su distancia con respecto al original no varíe. Así, en la propuesta de Damians de Bulart y de Pujol ('perfecto'), Pérez Romero ('exacto') y Falaquera ('exacta') sólo se percibe una parte de los sentidos presentes en 'true'. En cuanto a las fórmulas utilizadas por Astrana Marín ('íntima [concordancia]' y Sordo ('íntima [armonía]'), respectivamente, suponen igualmente una reducción de la riqueza verbal del término de partida si bien potencian ese carácter personal de la unión de dos corazones a que hacía referencia Evans. Finalmente, el texto de Méndez Herrera, al refundir los conceptos del sintagma 'true concord' en 'sonidos armónicos' pierde también la mayor parte de los matices referidos con lo que se sitúa en el lugar más distante del poema shakespeareano.

El juego metafórico que se desprende del uso del sustantivo 'unions' ha supuesto también una seria dificultad para los traductores de los sonetos al español. Este fallo más o menos generalizado nos sorprende una vez más, sobre todo si se tiene en cuenta que el área léxica de la terminología musical, principalmente de la armonía y la concordancia es fuente en ambas lenguas de un número elevado de metáforas aplicables en este contexto. Dicho esto, conviene añadir que las fórmulas propuestas por algunos de los traductores se aproximan bastante al original. Así, tanto en la frase de Astrana Marín 'casados por la armonía' como en la de García Calvo 'casados por armónicos' se conjugan no sólo esa imagen musical, que sobresale en el poema, sino también la alusión al matrimonio. En las demás traducciones se sacrifica o bien la imagen musical o la nupcial, e incluso, en algunas de ellas, ambas a la vez. En concreto, en los textos de Fátima Auad y Mañé Garzón³⁴, Pérez Romero³⁵, Pujol³⁶ y Falaquera³⁷ no se percibe esa referencia a la música que adorna el original. Por último, en las demás traducciones o se pierden por completo ambas imágenes —tal es el caso de Méndez Herrera y Sordo— o sencillamente no se traduce el término 'unions' como ocurre en la de Damians de Bulart.

La respuesta de los traductores ante el problema que supone el trasvase de ese potente núcleo de significados que se conforma en torno a los versos tercero y cuarto del segundo cuarteto y, más concretamente, en torno a las formas 'confounds', 'singleness' y 'parts' no resulta, ni mucho menos, satisfactoria. No obstante, conviene ver, una a una, las soluciones que se proponen para cada uno de los términos mencionados, con el fin de hacer una valoración más ajustada. Como se recordará, el primero de ellos, es decir, la

³⁴ 'por matrimonio unidos'.

³⁵ 'por la unión enlazados'.

³⁶ 'en su unión pueden ser una ofensa a tu oído'.

³⁷ 'casados por enlaces'.

forma verbal ‘confounds’, contiene no sólo la idea de destruir sino también las de malgastar y destruir la armonía musical. Pues bien, la mayoría de los traductores ha optado por una versión literal o casi literal del término inglés; con lo que el texto traducido se resiente enormemente. Así, Astrana Marín lo vierte por confundir verbo que utilizarán también Fátima Auad y Mañé Garzón (‘confunden’), Sordo (‘confundas’), Pérez Romero (‘haber confundido’) y Pujol (‘confundes’). Como se puede apreciar, con este traslado del término sólo se conserva una parte de los significados antes referidos, es decir, esa nota disonante que representa el joven agraciado en un concierto lleno de armonía. No sucede lo mismo con el resto de las versiones. Por ejemplo, en los términos propuestos por Herrera (‘guardar’) y Falaquera (‘funde’) ni siquiera se asoma el mencionado sentido por lo que respecta al valor polisémico de ‘confounds’, son, sin duda, de una calidad inferior. Finalmente, la de Damians de Bulart es la que más se aleja del original pues en un exagerado alarde de economía, prescinde de esta palabra en su traducción.

A diferencia de lo que ocurría con ‘confounds’, la respuesta de alguno de los traductores ante el problema que supone el trasvase del malabarismo verbal presente en ‘singleness’ es bastante satisfactoria. El juego que atesora, como se recordará, gira a la vez en torno a la idea del celibato y la falta de armonía musical. Pues bien, en la solución que propone García Calvo (‘...que asordes en un solo...’), como se puede observar, no se hace referencia únicamente a la discordancia sino también a la soltería del destinatario. Esta solución feliz es una prueba más del potencial que encierra la lengua de llegada para generar equívocos y juegos lingüísticos equivalentes o muy próximos a los que atesora el término original. En el resto de las versiones los traductores han optado por fórmulas en las que se aprecia únicamente el sentido musical del término o del verso con lo cual se pierde gran parte de la versatilidad expresiva del original. Este es el caso de las traducciones de Astrana Marín³⁸, Damians de Bulart³⁹, Fátima Auad y Mañé Garzón⁴⁰, Méndez Herrera⁴¹, Sordo⁴², Pérez Romero⁴³, Pujol⁴⁴ y Falaquera⁴⁵.

La gran riqueza de significados que se concentra en ‘parts’ supone, sin duda, un reto importante a la hora de verter el término al español. En efec-

³⁸ ‘... por confundir en una sola las voces...’

³⁹ ‘...o a tu voz, que del coro se desprende’.

⁴⁰ ‘... confunden en una sola las partes...’

⁴¹ ‘... guardar en una, pura, / la voz que a tantas otras pertenece’.

⁴² ‘... confundas / en una sola voz todas las voces...’

⁴³ ‘... por haber confundido / en sólo una las voces...’

⁴⁴ ‘... confundes / en un son las tonadas...’

⁴⁵ ‘... porque funde / con firmeza las partes que no has fundido tú’.

to, como ya se ha visto, la crítica especializada reconoce en este sustantivo sentidos tan dispares como versos musicales, cualidades o talentos, otras personas, los papeles de esposo, padre e hijo e incluso partes íntimas. También en este caso la respuesta que dan algunos traductores a este problema concreto reproduce en parte o al menos se aproxima a las connotaciones de ese rico foco de significados que constituye el término en el poema isabelino. En concreto, tanto en la versión de Fátima Auad y Mañé Garzón como en la de Falaquera, al traducir literalmente 'parts' ('partes'), introducen una referencia más o menos clara —dependiendo de su destreza al engastarla en el texto— a casi todos los sentidos de la forma inglesa. Las versiones del resto de los traductores son de una calidad menor pues al decantarse por formas como 'voces' (Astrana Marín, García Calvo, Sordo y Pérez Romero), 'coro' (Damians de Bulart), 'voz' (Méndez Herrera) o 'tonadas' (Pujol) que, como se puede ver, no reproducen nada más que una mínima parte de los significados de 'parts', limitan de forma notable su riqueza verbal.

Por último, los juegos homofónicos que sugiere Booth entre 'note', *knot* y *not*⁴⁶, por una parte, y entre 'none' y *nun*⁴⁷, por otra, suponen un grave problema que ninguno de estos traductores ha sabido resolver; ya sea porque no se han percatado de la existencia de este juego fonético o porque no han sido capaces de hallar una forma equivalente en el texto de llegada.

El cotejo traductológico que se acaba de efectuar entre el texto original de Shakespeare y las versiones españolas de Luis Astrana Marín, Angelina Damians de Bulart, Agustín García Calvo, Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón, José Méndez Herrera, Enrique Sordo, Carmen Pérez Romero, Carlos Pujol y Gustavo Falaquera revela no sólo la enorme distancia que media entre el texto de partida y estas traducciones, sino sobre todo lo malparado que sale en ellas la rica polisemia del soneto. Sin duda alguna, esa distancia no es la misma en todos los casos; como tampoco es idéntico el número de segmentos marcados por la dilogía que se malogran en cada una de las traducciones. Por ejemplo, en las versiones de García Calvo, Falaquera y Fátima Auad y Mañé Garzón se consiguen recrear, según se ha podido

⁴⁶ Estas son las respuestas de los traductores: 'aire' (Astrana Marín), 'tres existencias por amor ligadas' (Damians de Bulart), 'arpegio' (García Calvo), 'nota' (Fátima Auad y Mañé Garzón, Falaquera y Pérez Romero), 'melodía' (Méndez Herrera y Sordo), y 'notas' (Pujol).

⁴⁷ He aquí las fórmulas utilizadas por los diversos traductores: '«Solo serás como si no fueras»' (Astrana Marín), 'la cual tu soledad condenaría' (Damians de Bulart), 'Tú solo vales por ninguno' (García Calvo), '«Solo, no serás nadie»' (Fátima Auad y Mañé Garzón), '«Tú solo, no serás ninguno»' (Méndez Herrera), '«Si eres tú solo, es como si no fueras»' (Sordo), '«Solo, nadie has de ser»' (Pérez Romero), '«Tú solo nada vas a valer»' (Pujol) y '«Tú solo nada pruebas»' (Falaquera).

constatar, algunos de esos focos polisémicos en torno a los que se estructuran las imágenes del soneto. En las demás traducciones, por el contrario, esa rica polisemia desaparece por completo. Esta distinción es muy importante, y no sólo porque es de justicia señalar a quienes corresponde un mayor número de aciertos sino, sobre todo, porque estos habrán de ser incorporados necesariamente a esa nueva traducción que el *Sonnet VIII* exige y merece.

Apéndice

Tú, música para el que te oye, ¿por qué oyes la música tristemente? La dulzura no combate a la dulzura, la alegría se deleita en la alegría. ¿Por qué amas lo que acoges sin contento, o por qué gustas con placer lo que te enoja?

Si la íntima concordancia de sonidos bien combinados, casados por la armonía, ofende tus oídos, ella no hace más que reprenderte suavemente, por confundir en una sola las voces que debieras entonar.

Advierte cómo las cuerdas, en delicado desposorio unas con otras, se engarzan mutuamente en acordes recíprocos, semejantes al padre, al niño y a la madre feliz, que juntos cantan el mismo aire encantador.

Cuyo canto sin palabras, múltiple en realidad, simple en apariencia, te repite este cántico: «Solo, serás como si no fueras.»

Luis Astrana Marín

Eres canto, y ¿la música no quieres?
Lo dulce ama lo dulce; la alegría
Se goza en la alegría; ¿y tú prefieres
Lo que más de tu esencia se desvía?
Si el acorde perfecto de sonidos
Bien afinados, escuchar te ofende,
Atribuye la culpa a tus oídos,
O a tu voz, que del coro se desprende.
Observa qué armonía deliciosa
Producen varias notas combinadas,
Como un padre y su hijo y dulce esposa;
Tres existencias por amor ligadas,
Que cantan una misma sinfonía,
La cual tu soledad condenaría.

Angelina Damians de Bulart

Música tú, ¿por qué la música oyes triste?
Bien no lucha con bien, al gozo el gozo alegra;
¿por qué sin gusto tomas lo que bien quisiste,
o si no, te complaces en la pena negra?
Si el fiel concierto de sonidos bien acordes
casados por harmónicos tu oído ofende,

no hacen sino reñirte amables de que asordes
 en un solo las voces que tu gama tiende.
 Nota cómo, una cuerda de otra dulce esposa,
 una a otra hacen vibrar en mutuo sortilegio:
 tal un señor y el hijo y la madre dichosa,
 que entonan a una todos un suave arpegio;
 cuyo son sin palabras, que es en muchos uno,
 te canta así: «Tú solo vales por ninguno».

Agustín García Calvo

Tú, música para el oído, ¿por qué escuchas la música tristemente?
 Dulzuras con dulzuras no guerrear, la alegría se deleita en la alegría.
 ¿por qué amas aquello que no acoges con agrado,
 y sin embargo acoges con placer tu malestar?
 Si el verdadero acorde de sonidos bien entonados,
 por matrimonio unidos, ofende tu oído,
 ellos no hacen más que reprenderte suavemente
 y confunden en una sola las partes que tú debieras interpretar.
 Advierte cómo una cuerda, dulce cónyuge de la otra,
 vibra, la una en la otra, por orden recíproco,
 sembrando padre, niño y madre feliz,
 los cuales al unísono cantan una placentera nota:
 su canción sin palabras, que es de muchas y parece de una,
 te canta esto: «Solo, no serás nadie».

Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón

Música tú, ¿por qué ella te entristece?
 No se opone dulzura a la dulzura.
 ¿Por qué amas lo que acoges sin ventura
 o aceptas con placer lo que te empece?
 Si sonidos armónicos parece
 que, unidos, a tu oído dan hartura,
 reprobando el guardar en una, pura,
 la voz que a tantas otras pertenece.
 Mira cómo una cuerda, de otra esposa,
 vibra con ella en orden de armonía
 cual padre, hijo y madre venturosa
 que, juntos, cantan una melodía.
 Múltiple canto, aunque parezca uno,
 dice: «Tú solo, no serás ninguno».

José Méndez Herrera

Tú, que eres música para quien te oye,
 ¿por qué te sientes triste con la música?
 Lo dulce goza con lo dulce, lo alegre con lo alegre.

¿Por qué amas lo que recibes sin contento
 y gozas con placer lo que te enoja?
 Si la íntima armonía de sonidos
 bien combinados ofende tus oídos
 es porque te reprocha suavemente que confundas
 en una sola voz todas las voces que deberías entonar.
 Mira cómo las cuerdas, en delicado maridaje,
 se engarzan mutuamente en acordes recíprocos,
 igual que el padre, el hijo y la madre feliz
 entonan juntos la misma deleitosa melodía.
 Un múltiple canto, único en apariencia,
 te repite: «Si eres tú solo, es como si no fueras».

Enrique Sordo

Música para oír, ¿por qué triste oyes música?
 Dulce no ataca a dulce, gozo en gozo se place.
 ¿Y por qué razón amas algo que te disgusta
 o con placer recibes lo que te desagrada?
 Y si el acorde exacto de sonos bien tañidos
 por la unión enlazados, tus oídos lastima,
 con dulzura te riñe por haber confundido
 en sólo una las voces que producir debías.
 Nota cómo una cuerda se desposa con otra,
 por acuerdo recíproco, una a otra golpea,
 igual que padre, niño y la madre dichosa
 quienes, todos en uno, cantan la nota amena.
 Su canto sin palabras, vario y uno a la vez,
 esto te canta a ti: «Solo, nadie has de ser».

Carmen Pérez Romero

Por qué, siendo tú música, te entristece la música?
 Placer busca placeres, ama el gozo otro gozo:
 ¿Por qué vas hacia aquello que no te es agradable
 y recibes con gusto lo que hastío te inspira?
 Si el acorde perfecto de armonías trenzadas
 en su unión pueden ser una ofensa a tu oído,
 ello es blando reproche para ti, que confundes
 en un son las tonadas que debieras cantar.
 Mira cómo las cuerdas, como los dulces cónyuges,
 acordándose vibran en su mutua avenencia,
 como un padre y un hijo y una madre feliz
 que al unísono cantan melodías alegres.
 Su canción sin palabras, que es de varios y es una,
 te recuerda: «Tú solo nada vas a valer».

Carlos Pujol

Tú, música al oído, ¿por qué triste la escuchas?
Lo dulce ama lo dulce; lo alegre, la alegría:
¿por qué te gusta aquello que recibes sin gusto,
o con placer recibes aquello que te enoja?
Si la concordia exacta de afinados sonidos,
casados por enlaces, tus oídos ofende,
es porque te regaña con mimo, porque funde
con firmeza las partes que no has fundido tú.
Mira cómo las cuerdas, dulcemente esposadas,
se tocan cada una según su orden recíproco;
tal como el padre, el hijo y la madre dichosa
que cantan al unísono una nota agradable:
cuya canción sin letra parece una y es muchas,
y a ti te canta esto: «Tú solo nada pruebas».

Gustavo Falaquera