

# AMBIGÜEDAD Y TRADUCCIÓN: EL SONETO XII DE SHAKESPEARE

Jesús Ángel Marín Calvarro  
Universidad de Extremadura

## RESUMEN

Una de las características más importantes de la lengua utilizada por Shakespeare en buena parte de sus obras es el gran número de ambigüedades, retruécanos y juegos de palabras en general que este autor maneja con gran maestría. El uso abundante de estos juegos verbales no solo enriquece el discurso shakespeariano sino que, a la vez, representa un serio escollo para la traducción. En este artículo se trata, en primer lugar, de identificar y explicar todos esos términos y expresiones que adornan el soneto XII para, acto seguido, evaluar algunas de las más importantes traducciones al español.

**PALABRAS CLAVE:** traducción, soneto, Shakespeare, juegos verbales.

## ABSTRACT

«Ambiguity and translation: Shakespeare's sonnet XII». One of the most important features of the language used by Shakespeare in his works is, undoubtedly, the great number of puns, ambiguities, innuendoes, and word plays in general that this author handles with superb craftsmanship. While the use of word play greatly enriches Shakespearian discourse, at the same time, it defies easy translation. This paper seeks to identify and explain the ambiguities that embellish sonnet XII, and evaluates some of the most important translations into Spanish.

**KEYWORDS:** translation, sonnet, Shakespeare, wordplay.

El soneto XII del cuarto de 1609 forma parte de ese grupo de poemas que se inspiran en el matrimonio y la procreación y que, como muy bien ha apuntado la crítica en general, forman una unidad bien definida en el conjunto de los ciento cincuenta y cuatro sonetos de William Shakespeare. Pero este conjunto de sonetos comparte, además del tema del matrimonio y la procreación, otros muchos aspectos, entre los que destaca, por la importancia que tiene para la comprensión cabal del soneto, el de la ambigüedad y el juego verbal. La función de este elemento es tan esencial para la estructura estilística y argumental del soneto que, sin su recreación en el texto de llegada, cualquier otro acierto traductológico carece de fundamento. Y dicho esto, hay que reconocer que existen otros muchos aspectos que el traductor

debería tener en cuenta a la hora de verter el soneto a otra lengua. Me refiero, en concreto, al componente prosódico, a la elección de la rima y los esquemas métricos o estróficos más adecuados en la lengua de llegada o, incluso, a las formas morfosintácticas con una función estilística importante en el soneto. En este breve estudio del soneto XII se tratará, sin embargo, y de forma exclusiva, de localizar y fijar los segmentos marcados por la dilogía y el equívoco. Para ello se ha contado no solo con la inestimable ayuda de las ediciones más fiables de los sonetos sino también con la crítica especializada en la obra poética de Shakespeare y, por supuesto, con el aparato lexicográfico más autorizado en el inglés isabelino. Por otro lado, y como complemento necesario y al mismo tiempo más original de este estudio, se ha realizado no solo un cotejo minucioso entre el texto de partida y las traducciones al español de este poema sino también una valoración de estas últimas<sup>1</sup>.

En el soneto XII el sujeto poético proyecta nuevamente esa idea del tiempo destructor de todas las cosas y recuerda al joven agraciado que el único modo de vencer y perpetuarse es a través de un hijo<sup>2</sup>. Esas imágenes del paso del tiempo, muy numerosas en este poema, se ven reforzadas y complementadas por la polisemia de términos y expresiones como 'tells', 'prime', 'all silver'd o'er', 'lofty', 'summer's green', 'bier', 'forsake' y 'against'.

La forma verbal 'tells', al final del verso con el que se inicia el poema, posee un doble sentido que, una vez más, contribuye al enriquecimiento del significado total del texto y que, si no se recurre a su forma equivalente en español (contar), puede perderse por completo en la traducción. Esas dos acepciones, expresadas con las definiciones vigentes en la época que registra el *OED*, son 'to utter' y 'to mention numerically, to count'. Sorprende que a los autores de las ediciones, incluidos algunos de bastante renombre, se les escape este doble matiz que tan obvios efectos estilísticos depara al verso. Las ediciones de Booth y Kerrigan y más recientemente las de Bevington y Evans constituyen, en este sentido, notables excepciones. Booth, por ejemplo, hace referencia a la doble lectura que genera en una escueta anotación al término: '(1)

---

<sup>1</sup> He aquí las traducciones que se han manejado en el presente trabajo: Luis ASTRANA MARÍN. *William Shakespeare. Sonetos* (Madrid: Editora Nacional, 1984, 1.ª ed. 1929); Angelian 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); 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).

<sup>2</sup> En las obras de KRIEGER (1967: 22-5), BOOTH (1969: 70-82), DUBROW (1981: 55-68) y WEISER (1983: 456-69) se formulan comentarios bastante atinados sobre aspectos diversos de este soneto.

utters; (2) counts out (as in Modern English «bank teller»)' (Booth 1977: 151). Kerrigan hace suyas también las palabras de Booth añadiendo una matización muy sugerente en torno al segundo de los significados: '(1) utters; (2) counts out. The latter is evoked so strongly by *count* that the *clock* takes on a shrewdly calculating life of its own'<sup>3</sup> (Kerrigan 1986:188). Bevington glosa el término con estas palabras: '(1) announces (2) counts' (Bevington 1997:1666). Evans, por último, abunda asimismo en la lectura que de este término hacen los dos autores citados y añade un interesante comentario que establece la conexión de 'tell' con esa imagen del tiempo destructor que aparece en algunos de los primeros sonetos de la secuencia:

*Tells.* (1) records (to my hearing); (2) measures out. Both hearing and sight (lines 1-8) remind the speaker of the inexorable ('never-resting' [5.5]) march of Time the Destroyer against 'beauty' (Evans 1996: 125).

El sustantivo 'prime', con que culmina el tercer verso del primer cuarteto, encierra también un juego de palabras muy en consonancia con algunas de las imágenes que recorren el poema y que el traductor tiene que conservar en el texto de llegada si pretende reflejar con total fidelidad el contenido del original. En efecto, 'prime' posee, por una parte, y como reza en el *OED*, el sentido de 'the best or most flourishing stage or state; the state of full perfection'<sup>4</sup>. Por otra parte, también era utilizado en la época isabelina como sinónimo de primavera —'the first season of the year [...] spring'<sup>5</sup>, según se registra igualmente en ese diccionario. Booth, Kerrigan y Burrow recogen este doble significado de 'prime' y lo hacen mediante glosas en que repiten casi literalmente las acepciones del *OED*. Así, Booth explica 'past prime' como

which is past its prime, is declining from its point of perfection (= an adjectival phrase modifying *violet*, but with a play on its adverbial potential for indicating

<sup>3</sup> Este mismo autor, en la introducción a su edición de los sonetos, ofrece una interesante interpretación de este poema:

The poet begins actively, counting the chimes of the clock. But as the mechanical rhythm of the first line —picked out by insistent alliteration— registers, we realize that the poet is passive, Time's subject, not its master. 'When I do count the clock that tells the time' so marks 'time' that 'tells' emerges from the sense 'conveys to me, informs me of' to mean 'counts out', as a bank-teller 'tells' coins. The poet does not count time; the clock does; and a recognition of that makes him look for a larger process to accommodate his new sense of mortality. He finds it in the old rhythm of the seasons and seasonal labour, in the 'green' which dies into grain, and 'Borne on the bier with white and bristly beard' is, with its bristling awn, a kind of fruitful corpse, an Adonis which dies to be 'reaped'. It is this sense of fertility in decay which makes the couplet of Sonnet 12 a consolidation as well as a threat: if Time brings a scythe to life's harvest, life can at least bring a harvest to Time's scythe (KERRIGAN 1986: 38).

<sup>4</sup> Este es el sentido que Schmidt atribuye a 'prime' en este contexto pues utiliza este soneto, entre otras obras de Shakespeare, como ejemplo (SCHMIDT 1971).

<sup>5</sup> Entre los numerosos ejemplos con los que se ilustra este sentido de la palabra el *OED* cita al Soneto 97 de Shakespeare: '1600 SHAKS. xcviij. The teeming Autumne big with rich increase, Bearing the wanton burthen of the prime'.

the time of seeing: 'after the spring, after the season (*prime*) when violets are at their prime' (Booth 1977: 151).

Kerrigan, por su parte, glosa también el sintagma como '(1) after its first excellence; (2) when the spring is over (a standard Elizabethan sense of *prime*)' [Kerrigan 1986: 188]<sup>6</sup>. Finalmente, Burrow explica 'past prime' como 'past its best' y 'when spring is over' (Burrow 2002: 404).

Estos sentidos de 'past prime', como se puede apreciar fácilmente, contribuyen también a vigorizar esa imagen del transcurso inexorable del tiempo con que nos topábamos a menudo en los primeros sonetos de esta serie (Wilson 1966: 106)<sup>7</sup>.

El segmento 'all silver'd o'er' y, más concretamente, las formas 'all' y 'o'er', que hallamos en el último verso del primer cuarteto de este soneto, plantean una polémica de tipo textual que ha dividido a la crítica y, por lo tanto, suponen un problema añadido para los traductores. Así, la mayor parte de los autores dan por válida esa enmienda efectuada sobre el texto del cuarto —'or silver'd ore'—, por la que el segmento se transforma en 'all silver'd o'er'. La enmienda, como sugiere Booth, probablemente se hacía ya, de manera espontánea, al leer el texto, por los propios contemporáneos de Shakespeare y obedecía a la incongruencia gramatical que presenta el texto del cuarto. El texto que proponen tanto Tucker como, Kerrigan, Blake, Evans y, por supuesto, Booth incluye esta enmienda, si bien todos ellos sugieren lecturas alternativas, algunas de las cuales justificarían las palabras del cuarto. Tucker, en concreto, glosa la frase 'or silver'd o'er' con estas palabras:

The reading of the Qto is OR SILVER'D O'ER, and the alteration given in the text is commonly accepted. Yet it is questionable whether it is needed, since *or* may be the heraldic colour gold and gold silver'd o'er is exactly right (Tucker 1924: 90).

Booth dice textualmente:

*All silver'd o'er* Q has 'or silver'd ore'. (The emendation given here has been most popular among editors; among other and equally likely suggestions are 'o'er silvered are', 'o'er silvered all', and 'are silvered o'er'. A case can be made for retaining the Q reading on grounds that meanings of 'or' and 'ore' pertain to contexts suggested by other words in the line ['or' is the heraldic term for gold as *sable* is for black, and 'ore' is material containing valuable metallic constituents such as silver and gold]; those ideas do relate to the line and can color a reader's perceptions in any case, but such readings give no coherent surface sense for line 4 as a whole; Q's version looks, and presumably always looked, like a printer's error; Shakespeare's contemporaries probably emended the line as they read, just as modern readers do) [Booth 1977: 151-2].

---

<sup>6</sup> Duncan-Jones, sin añadir nada nuevo, se suma a las interpretaciones de Booth y Kerrigan: 'the violet after its peak of perfection: prime was originally associated with the first hour of the day (*OED* 1,2), and then, by extension, with youth or early spring' (DUNCAN-JONES 1997: 134).

<sup>7</sup> Wilson, sin embargo, en su edición de los sonetos, glosa el sintagma nominal 'past prime' como 'faded' y se opone a que su sentido aquí sea, también, el de 'after spring'.



Kerrigan hace el siguiente comentario:

*All silvered o'er* Q's 'or silver'd ore' has been variously emended, but only the present reading and 'o'er-silvered all' seem plausible. 'O'er-silvered all' is effective by static, emblematic rather than revelatory. If a head is 'o'er-silvered', then it must be 'all' covered *with white*; 'all' is pleonastic. But *all silvered o'er* simultaneously re-creates the shock of seeing a head which is *all*—ah yes—*silvered o'er*, and frees *all* and *o'er* from tautology by releasing *all's* sense of intensity: 'absolutely grey all over' as well as 'all somehow grey all over'. (Observe, too, the subtle variation in line 7, *all girded up...*). 'O'er silver'd all' is, in short, good Spenser, *all silvered o'er* good Shakespeare (Kerrigan 1986: 188).

Blake glosa y explica el sintagma del modo siguiente:

In Sonnet 12 line 4 the Quarto reads 'And sable curls or silver'd ore with white'. Many editors have decided that this line makes no sense grammatically and so they have emended. The usual solution has been to emend *or* to *all* or *and*. These emendations certainly make the line more acceptable grammatically, but they also destroy the echo between *or* and *ore*, which may have been intended as a wordplay by Shakespeare. He does elsewhere use *or* where no alternative is implied. It may then be interpreted as 'and' as in *Venus and Adonis* l. 10: 'More white, and red, then doves, or roses are'. In *Timon of Athens* (II.ii.156), on the other hand, the *or* of 'If you suspect my Husbandry or Falshood' may be interpreted as a kind of hendiadys meaning 'of falsehood in my management'. It may be that in Sonnet 12/4 an explanation along one of these lines should be preferred to emendation so that the wordplay is retained, though it may be admitted that the *or* could be some kind of compositorial mistake (Blake 1989: 27).

Por último, Evans, además de resumir algunas de las interpretaciones más conocidas en torno a estas problemáticas palabras, hace su propio comentario al respecto:

*All silvered o'er*. The most frequently adopted emendation of Q's 'or silver'd o'er' [...]. But among recent editors Ingram and Redpath read (and defend) 'o'er-silver'd all' and Seymour-Smith, following Tucker, retains Q, paraphrasing the line as 'the golden tints in black hair silvered over with white' ('or' = the tincture of gold in armorial bearings). Sisson and Burto nearly complete the gamut by reading (with Gildon) 'are silver'd o'er' ('or' being taken as a misreading of 'ar', an occasional elizabethan spelling of 'are'). I complete the gamut by conjecturing 'o'er-silver'd are'. Compare 'Beauty o'ersnowed' (5.8) and *Ham* 1.2.239-41: 'His beard was grisld, no? / *Hor*. It was, as I have seen it in his life, / A sable liver'd'. The form 'o'er-silvered', not illustrated in OED, occurs in Phineas Fletcher's *The Purple Island* (1633), Canto VII, St. 47.7: 'And with untimely Winter earth's o're-silvered' (Evans 1996: 125)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Posteriormente a la edición de Evans, Duncan-Jones da también su opinión con respecto al serio problema que plantea la interpretación de 'or silver'd ore' (DUNCAN-JONES 1997: 134).





También la dilogía que proyecta el adjetivo ‘lofty’ permite una doble lectura que complementa las imágenes aglutinadas en el concepto de ‘prime’ y, en consecuencia, el traductor ha de tener muy en cuenta. Kerrigan, el único autor que recoge de una manera clara el doble matiz que atesora el adjetivo, lo glosa como ‘high (but with the implication «proud, arrogantly noble»)» [Kerrigan 1986: 188]. Tanto en el léxico de Schmidt como en el *OED* se documenta la plena vigencia de estas dos acepciones del adjetivo en el inglés isabelino. Schmidt, que utiliza precisamente este soneto para ilustrar el primero de los significados mencionados, recoge, entre otros, los sentidos de ‘towering, high’ y ‘proud, haughty’, que serán también los que registra posteriormente el *OED*<sup>9</sup>. En torno a estos dos significados gira, como se puede observar, buena parte de las imágenes que se dibujan en el soneto. En efecto, el sintagma ‘lofty trees’ proclama, de un lado, la idea de la vegetación exuberante propia de la primavera (contrapuesta a la aridez invernal —‘barren leaves’). Por otra parte, al atribuir a las cosas inanimadas acciones y cualidades propias del hombre se conecta con esa imagen del tercer cuarteto que hace referencia a la belleza del joven agraciado y a cómo ésta, al igual que la violeta, se ve consumida por el tiempo.

En el sintagma ‘summer’s green’, en el tercer verso del segundo cuarteto, se observa asimismo un doble matiz que el traductor ha de tener en cuenta a la hora de verterlo al español. Booth reconoce en este sintagma, además de esa connotación que podríamos considerar como su sentido superficial, es decir, las verdes plantas del verano, un significado metafórico que este autor glosa como ‘the greenness (freshness, youth) of summertime’ (Booth 1977: 152). Esta doble imagen que se observa en el sintagma ‘summer’s green’ se completa y complementa precisamente en el verso siguiente y, en concreto, en el término ‘bier’. En efecto, este sustantivo designaba en la época de Shakespeare ‘a frame of wood to convey dead bodies to the grave’, según palabras de Schmidt que cita como ejemplo este soneto. En el *OED* se registran y documentan tanto ese sentido mencionado por Schmidt como el más general de ‘a framework for carrying; a handbarrow; a litter, a stretcher’, definición que se ilustra con este caso concreto. En las ediciones más autorizadas de los sonetos se reconoce y recoge la lograda metáfora que Shakespeare provoca con todas estas imágenes. Tucker, uno de los primeros autores que la identifica, la resume del modo siguiente:

The picture is that of corn once green and supple (l.4), but now with bearded ears white and stiff, and no longer growing in the fields but, like a swathed corpse, ‘girded up’ and carried on the harvest-cart like a dead man on bier. The ‘bristly beard’ has thus its full oppositeness (The rhyme indicates the pronunciation *berd*, and that spelling is sometimes found) [Tucker 1924: 90].

Raymond abunda también en esas connotaciones del sustantivo: ‘a wooden table, handled like a stretcher for carrying a corpse, but here used to carry the

---

<sup>9</sup> Schmidt apunta también la existencia de un juego de palabras en *Henry V*, donde el adjetivo ‘lofty’ contiene tanto el sentido de ‘proud’ como el de ‘running away in high lavoltas’, según palabras del mencionado autor (SCHMIDT 1971).

harvest of wheat sheaves home' (Raymond 1963: 10). En la glosa de Booth no solo se contienen esos dos sentidos que, como se acaba de comentar, convergen en el término 'bier' sino que, además, se nos ilustra con una interesante observación sobre algunas costumbres de la época isabelina relacionadas con su significado:

(1) a handbarrow, a frame for carrying such things as harvested grain; (2) a movable stand on which a corpse is carried to the grave. [...] This line conflates two very different and yet similar public processions: a funeral procession and an Elizabethan harvest-home, in which the last sheaf of grain was brought to the barn with great ceremony and celebration (Booth 1977: 152).

El comentario de Padel, a pesar de su brevedad, contiene también ese uso bivalente que del sustantivo 'bier' se hace en este poema: 'stretcher for carrying (loads or bodies)' [Padel 1981: 160]. Kerrigan abunda asimismo en esos significados mencionados por los autores precedentes y, al igual que Booth, se refiere a esa asociación de las imágenes del funeral y del final de la cosecha:

(1) barrow for carrying harvested hay and grain; (2) stand upon which a corpse rests or is carried. One word catches up the lives of *men* and *plants* (see 15.5-8) as they reach a common conclusion. Perhaps Shakespeare meant to conflate a festive 'harvest home' (in which the last load of grain is brought in with flowers and images) with a solemn funeral (Kerrigan 1986: 188-9).

En la glosa de Duncan-Jones se halla también esa doble connotación que 'bier' posee en este soneto y que esta autora adereza con citas y comentarios muy atinados:

a richly inclusive image of crops which have been cut and harvested, with an implicit personification of the trussed-up and white-bearded corn (formerly green) as an old man being carried to his grave. Though a bier could be any kind of barrow or litter for carrying heavy goods, its strongest association was with the portage of dead bodies, as in Ophelia's 'They bare him barefaced on the bier' (Ham 4.5.164). In harvesting rituals, the cutting of the corn was often seen as the ritual slaughter of an old man, as in the folksong 'John Barleycorn'. Q's capitalization of 'Sommers' may point also to a recollection of Nashe's play *Summers Last Will and Testament* (written 1592/3, published 1600), in which Summer is represented as an old man on the point of death: 'Harvest and age have whit'ned my greene head' (Nashe, 3.237) [Duncan-Jones 1997: 134].

Por último, en el comentario de Burrow también se concentran los sentidos mencionados:

*bier* in earliest uses 'A framework for carrying; a handbarrow; a litter, a stretcher' (*OED* 1), with also the more usual sense of 'The movable stand on which a corpse, whether in a coffin or not, is placed before burial' (*OED* 2). The combination of senses turns harvest into a funeral, as the friend turns opportunities for reproduction into self-love (Burrow 2002: 404).



En la frase que contiene el tercer verso del último cuarteto, y más concretamente en torno al sentido del término 'forsake', se conforma un doble matiz que tampoco debería omitir el traductor en el texto de llegada. Este se hace posible por la bivalencia de la forma verbal 'forsake', ya que a la acepción de 'to abandon, to desert' se añade, en este contexto, la de 'to give up', ambas registradas y documentadas por el *OED* en la época isabelina. En las ediciones de Wilson, Booth, Kerrigan y Evans se percibe claramente esa divergencia semántica presente en este verso. Wilson, en concreto, aglutina en su edición las acertadas paráfrasis de Tucker y Pooler: 'depart from what they were' y 'change for the worse', respectivamente<sup>10</sup>. Algo parecido observamos en la de Ingram y Redpath que explican la imagen como: 'abandon themselves to decay' (Ingram y Redpath 1964: 28). Las glosas de Booth y Kerrigan coinciden también en señalar esa doble referencia apuntada por Wilson y que estos autores explican como '(1) abandon their natures, depart from being what they were; (2) give themselves up' (Booth 1977: 152) y '(1) change from what they were (through decay); (2) depart from themselves, or their selves (towards and into death)' [Kerrigan 1986: 189], respectivamente. Finalmente, Evans resume y condensa también esas dos imágenes en este breve comentario: 'lose (isolated in themselves) their essential qualities (through the action of time)' [Evans 1996: 125].

Por último, el sujeto poético utiliza un término en el primer verso del parreado final que, por su carácter polisémico, puede dar lugar a más de una interpretación y por lo tanto podría suponer un serio escollo para el traductor. El término en cuestión no es otro que la preposición 'against'. Booth le atribuye en este contexto no solo su sentido más común de en contra de o contra, que se corresponde con la primera lectura del poema, sino también ese otro significado de en previsión de, de cuya pertinencia en el texto no cabe la menor duda ya que enlaza —reforzándola— con esa imagen del tiempo que recorre gran parte del soneto<sup>11</sup>.

Comprobemos seguidamente la respuesta de los traductores ante esta riqueza de sentidos que impregna este poema. Como se recordará, en el término 'tells', en el primer verso del soneto, se concentran las acepciones de numerar o computar las cosas y referir un suceso, como ocurre también en la palabra española contar. El carácter bisémico del término inglés no es la única dificultad con que se topa el traductor en este primer verso ya que este está construido sobre una base aliterativa de muy difícil traslado a otra lengua. Sin embargo, como se puede comprender fácilmente, dados los efectos plásticos que genera esta calculada repetición de fonemas consonánticos, debería permanecer en los textos de llegada. Pues bien, tan solo García Calvo y Falaquera han sabido hallar una solución a este doble problema. En efecto, no solo utilizan ambos el verbo *contar* para verter al español la forma inglesa 'tells' sino que, además, recrean en el verso de llegada un esquema

<sup>10</sup> En efecto, esas son, literalmente, las interpretaciones respectivas que aparecen tanto en la edición de Tucker (TUCKER 1924:90) como en la de Pooler (POOLER 1931:16).

<sup>11</sup> Esta es la explicación que Booth ofrece de este término: 'gainst in opposition to (and, because of the context of time, with a play on «in anticipation of», «in preparation for»)' [BOOTH 1977: 152].



aliterativo semejante al original. García Calvo consigue tal vez, en este sentido, una sutura superior a la de Falaquera<sup>12</sup>. En el resto de las versiones, por el contrario, ni se asoma la bivalencia de ‘tells’ ni el esquema aliterativo alcanza la nitidez de las de los anteriores. En concreto, Astrana Marín<sup>13</sup>, Dieste<sup>14</sup>, Méndez Herrera<sup>15</sup>, Sordo<sup>16</sup> y Gómez Gil<sup>17</sup> trasladan la forma ‘tells’ por el verbo marcar; Vedia y Bros se decantan por la forma ‘da’; Fátima Auad y Mañé Garzón, por su parte, lo vierten por ‘dicen’; Pujol por ‘jalona’; y Álvarez por ‘amojonan’. En cuanto a los efectos estilísticos de los fonemas consonánticos, apenas si se detectan en la primera mitad del verso. Desde esta perspectiva, el texto de Pérez Romero presenta una calidad aún menor, ya que no incluye ni la hermosa ambigüedad de ‘tells’ ni el tropo aliterativo antes mencionado. Algo parecido observamos en las versiones de Damians de Bulart, Acuña y Montezanti, que carecen igualmente no solo de la dualidad que propicia la forma ‘tells’ sino también de la aliteración.

Tampoco han sabido los traductores en general encontrar una respuesta adecuada al problema que plantea la curiosa anfibología con que se utiliza el sustantivo ‘prime’ en este soneto. Así, en casi ninguno de los textos contrastados se aprecia esa referencia a la perfección en su más alto grado y a la primavera que descubríamos, a la vez, en el término isabelino. A lo más que llega la mayor parte de los traductores es a reflejar, con más o menos acierto, uno de los sentidos mencionados. Este es el caso, por ejemplo, de Astrana Marín (‘cuando contemplo a la violeta perder su frescura’), Vedia (‘O cómo la violeta se desflora’), Méndez Herrera (‘de la violeta su esplendor perdido’), Sordo (‘y contemplo a la violeta que pierde su frescor’), Pérez Romero (‘contemplo a la violeta, marchito su esplendor’), Falaquera (‘cuando observo el marchito primor de la violeta’) y Álvarez (‘cuando veo a la violeta marchitar su frescura’). Algo similar ocurre en las versiones de Damians de Bulart (‘marchitarse la dulce violeta’), Acuña (‘ajarse la violeta’), García Calvo (‘o miro la violeta que se va amustiando’), Pujol (‘cuando al fin contemplamos las violetas marchitas’), Bros (‘y contemplo marchita la violeta fragante’) y Gómez Gil (‘cuando contemplo a la violeta marchita’) si bien estos autores, como se puede comprender fácilmente, enfocan el proceso de forma negativa (utilizan las formas verbales ‘marchitar’, ‘ajar’ y ‘amustiar’). Más afortunada es la fórmula empleada en las traducciones de Dieste, Fátima Auad y Mañé Garzón y en la de Montezanti: el sustantivo ‘primavera’. En efecto, este término por una parte denota, como es sabido, esa estación del año que comienza en el equinoccio del mismo nombre y concluye en el solsticio de verano; y por otra connota la fase de su mayor vigor o hermosura. Así pues, esta solución hace de estas versiones las más fieles al original.

<sup>12</sup> ‘Cuando cuento el reloj que el tiempo va contando’ (García Calvo) y ‘Cuando escucho el reloj que va contando el tiempo’ (Falaquera).

<sup>13</sup> ‘...en el péndulo que marca el tiempo’.

<sup>14</sup> ‘Cuando veo la esfera que marca la gula del Tiempo’.

<sup>15</sup> ‘...que el tiempo marca’.

<sup>16</sup> ‘...que el tiempo va marcando’.

<sup>17</sup> ‘Cuando cuento el tiempo que marca el reloj’.



En cuanto a la riqueza de sentidos del término ‘o’er’, que como se recordará incluye el de color dorado en la heráldica y el de la mena<sup>18</sup>, aun reconociendo la complejidad que entraña su traslado al español, no debería perderse en los textos de llegada. Sin embargo, no solo no se aprecia la polisemia de este término en las traducciones sino que en la mayor parte de los casos ni siquiera parece haberse traducido<sup>19</sup>.

Tampoco en todas las traducciones se logran recrear los sentidos que convergen en el adjetivo ‘lofty’: elevado y altanero. En efecto, el adjetivo ‘altos’, término elegido por Astrana Marín, Sordo, Pérez Romero, Falaquera, Álvarez y Gómez Gil, o su forma singular ‘alto’, por la que opta Montezanti para verter la forma inglesa, carecen, en este caso concreto, de la versatilidad necesaria para preservar el retruécano del original ya que, como mucho, se pueden identificar únicamente con el primero de los sentidos presentes en ‘lofty’. Del mismo modo hay que entender la forma ‘encumbrados’, término por el que se decanta Bros. Peor aún es la respuesta de Fátima Auad y Mañé Garzón, ‘robustos’, pues en este adjetivo ni se aprecia el concepto del orgullo ni se percibe siquiera el sentido superficial que el término inglés posee en el texto de partida. En cuanto a las versiones de Dieste, Damians de Bulart, Vedia, Acuña y Méndez Herrera, al no traducir el adjetivo inglés, son las que ocupan el lugar más distante con respecto al original. Por el contrario, en las obras de García Calvo y Pujol se da una solución bastante atinada del problema comentado. En concreto, estos traductores vierten ‘lofty trees’ por ‘árboles altivos’ y ‘altiva arboleda’, respectivamente, con lo que en ambos casos se interpreta y recrea correctamente el doble sentido del original ya que, como se sabe y reza en el *DRAE*, en altivo confluyen los sentidos de orgulloso y elevado.

Por lo que respecta a la respuesta de los traductores ante el problema que supone el traslado de la doble lectura presente en el sintagma ‘summer’s green’, es, en ciertos casos, bastante acertada. En efecto, algunos autores conservan tanto esa referencia al verde vivo de las plantas como la alusión a su vigor o lozanía. Ambos sentidos perviven en ‘verdores del campo’ (Acuña), ‘verdor del verano’ (Dieste, Fátima Auad y Mañé Garzón y Pérez Romero), ‘verdor del estío’ (Vedia) y ‘verdor estival’ (Méndez Herrera). También merecen una valoración bastante positiva las fórmulas utilizadas por Damians de Bulart (‘verdes de estío’), García Calvo (‘verdes de Mayo’),

<sup>18</sup> ‘Mineral metálico, principalmente el de hierro, tal como se extrae del criadero y antes de limpiarlo’ (*DRAE*).

<sup>19</sup> ‘y a los bucles negros cubrirse de una nieve argentada’ (Astrana Marín); ‘y negros rizos empolvados de plata y de ceniza’ (Dieste); ‘Los cabellos en nieve convertirse’ (Damians de Bulart); ‘O al oscuro ramaje emblanquecido’ (Vedia); ‘y la nieve blanquear en la espesura’ (Acuña); ‘y endrinos rizos sobrepintados de plata’ (García Calvo); ‘y oscuros rizos todos plateados, cubiertos de blanco’ (Fátima Auad y Mañé Garzón); ‘y el bucle negro, en plata ceniciento’ (Méndez Herrera); ‘y a los negros bucles transformarse en plateada nieve’ (Sordo); ‘y plata o blanco vuelto todo cabello endrino’ (Pérez Romero); ‘que ala negro bucle el blanco ha salpicado’ (Montezanti); ‘y los rizos oscuros recubiertos de plata’ (Pujol); ‘y bucles ayer negros, hoy nieve en la cabeza’ (Bros); ‘y rizos azabache plateados de blanco’ (Falaquera); ‘y mudarse bruñido en la nieve de plata’ (Álvarez); y ‘y a los negros bucles cubrirse de plata’ (Gómez Gil).

Montezanti ('verde engavillado') y Falaquera ('verde del estío') ya que, como es de dominio común, el término 'verde', al igual que 'verdor', además de referirse al color predominante en el mundo vegetal se puede aplicar traslaticiamente a los primeros años de la vida y a la juventud. En cuanto a las traducciones de Astrana Marín ('la tierna mies del estío') y Sordo ('la tierna mies del verano'), se distancian casi por completo del original ya que, si bien en el sintagma 'tierna mies' se mantiene íntegra la imagen de la juventud o la lozanía, no está tan clara la del color<sup>20</sup>. Por esta misma razón, las versiones de Pujol ('la mies del estío'), Álvarez ('mieses del Verano') y Gómez Gil ('mies estival') son las que más se alejan del original, ya que estos autores se limitan a repetir la imagen de los anteriores, pero sin el adjetivo 'tierna', que al menos garantizaba en las traducciones de aquellos la idea de juventud.

Por lo que respecta a la doble connotación que posee el término 'bier' en este soneto, no siempre se conserva en los textos de llegada; es decir, no siempre han sabido los autores hallar fórmulas que expresen a la vez el motivo agrícola y esa imagen tétrica de la muerte que percibimos en el original. Así, al verterlo por 'carro mortuorio' (Astrana Marín<sup>21</sup>), 'vehículo luctuoso' (Montezanti<sup>22</sup>), 'carro de muerte' (Pujol<sup>23</sup>) o 'féretro' (Fátima Auad y Mañé Garzón<sup>24</sup>, Pérez Romero<sup>25</sup>, Falaquera<sup>26</sup> y Gómez Gil<sup>27</sup>), la imagen funeraria ahoga por completo a la agrícola, cuando en realidad debería predominar esta última, si bien sugiriendo al mismo tiempo la primera. Eso es precisamente lo que se consigue en las versiones de Dieste<sup>28</sup>, García Calvo<sup>29</sup>, Méndez Herrera<sup>30</sup> y Bros<sup>31</sup>, pues al utilizar el sintagma 'en andas', sin desvirtuarse la modalidad agrícola de este tipo de acarreo se produce una fuerte sugerencia de la imagen del féretro llevado por los deudos o amigos del fallecido. También logran mantener esa doble connotación Vedia, Damians de Bulart, Sordo y Álvarez. Damians de Bulart, concretamente, al optar por la imagen de 'Y los verdes de estío como alfombra/De mortales despojos, hacinados,...', nos recuerda también la fugacidad de la vida y la muerte. Un efecto idéntico, según se acaba de indicar, lo producen Vedia, Sordo y Álvarez al traducir literalmente el término 'bier' como

<sup>20</sup> De modo similar habría que entender la versión de Bros, pues también en ella se hace referencia a esa imagen de la juventud o lozanía: 'y aquel lozano estío'.

<sup>21</sup> 'y toda la tierna mies del estío, atada en gavillas, llevadas sobre su carro mortuorio, con una barba blanca punzante'.

<sup>22</sup> 'y al verde engavillado en las panojas / transportado en vehículo luctuoso'.

<sup>23</sup> 'y la mies del estío abrazada en gavillas/en su carro de muerte con sus barbas hirsutas'.

<sup>24</sup> 'y el verdor del verano todo ceñido en gavillas, / llevada sobre su féretro con blanca y punzante barba'.

<sup>25</sup> 'y ceñido en gavillas el verdor del verano/en féretro portado con blanca e hirsuta barba'.

<sup>26</sup> 'y el verde del estío, ceñido ahora en gavillas, / transportado en su féretro con foscas barbas blancas'.

<sup>27</sup> 'transportada en féretro con su erizada barba blanca'.

<sup>28</sup> 'y el verdor del verano ceñido en gavillas / y con lacias grises barbas llevado en andas'.

<sup>29</sup> 'y los verdes de Mayo, en haces de rastros, / venir en andas, de canosa barba huraños'.

<sup>30</sup> 'y al verdor estival de haces ceñido / y en andas caminar barbado y lento'.

<sup>31</sup> 'de blanca, hirsuta barba, que en andas se llevaron'





‘carretones’, ‘carro’ y ‘carros’, respectivamente, —sobre todo, si se tiene en cuenta que hasta muy recientemente y aún hoy en algunos lugares, el féretro es transportado por un carro de caballos. Este efecto se ve potenciado, en el texto de Sordo, por su acertada versión del adjetivo ‘white’ por ‘ceniciento’, cuyas connotaciones fúnebres son también innegables. He aquí su traducción: ‘y a la tierna mies del verano hecha gavillas/y llevada en un carro barbado y ceniciento’. Finalmente, hay que señalar que, en este caso concreto, el texto de Acuña es el que más se aleja del original al omitir el término ‘bier’ en su traducción si bien hay que reconocer que también aquí se allá presente la imagen de la muerte<sup>32</sup>.

En cuanto al traslado de la sutileza del doble valor semántico que entraña la forma verbal ‘forsake’, apuntando a la vez hacia la idea del deterioro de la belleza y la de la muerte, solamente Dieste, Méndez Herrera, Pérez Romero, Montezanti, Álvarez y Bros logran aproximarse algo al original. En efecto, tanto en ‘pues dulzuras y bellezas se le rinden y mueren’ (Dieste), ‘y así se entregan la beldad y dulzura’ (Méndez Herrera) como en ‘pues lo dulce y lo bello se rinde a toda muda’ (Pérez Romero), ‘pues la más dulce hermosura cesa’ (Montezanti) y en ‘pues no hay encanto que a la edad sobreviva’ (Álvarez) y ‘puesto que todo encanto y belleza se rinde’ (Bros) se mantiene esa versátil bivalencia con que se utiliza ‘forsake’ en el verso de partida. Por lo que respecta a las traducciones de Pujol (‘ya que toda belleza deja atrás lo que fue’), Falaquera (‘pues bellezas y encantos han de sacrificarse’), Damians de Bulart (‘pues él mata bellezas y esplendores’), García Calvo (‘pues gracias veo de sí mismas desertar’) y Gómez Gil (‘ya que el encanto y la belleza habrán de abandonarse’), en ellas resalta excesivamente uno de los dos matices, con lo que se rompe el sutil equilibrio de los dos sentidos comentados. En los textos de Astrana Marín<sup>33</sup>, Vedia<sup>34</sup>, Acuña<sup>35</sup>, Fátima Auad y Mañé Garzón<sup>36</sup> y Sordo<sup>37</sup> o la destrucción de la ambigüedad se hace aún más patente o ni siquiera se asoma uno de los dos significados que posee el original.

Finalmente, tampoco han sabido conservar los traductores las diversas acepciones que la preposición ‘against’ posee en el texto de partida. Así, Astrana Marín, Acuña, Fátima Auad y Mañé Garzón, Méndez Herrera, Sordo, Montezanti y Gómez Gil vierten este término al español por la forma ‘contra’ con lo que tan solo se mantiene su significado más común perdiéndose ese otro que la crítica interpretaba como ‘en anticipación de’, ‘en preparación para’. Peor, sin embargo, ha sido la respuesta del resto de los traductores ya que al omitir este término en sus versiones se recorta drásticamente el potencial expresivo del verso y, por tanto, se alejan mucho más del texto original.

<sup>32</sup> ‘los verdores del campo transportados / como muertos vestidos de arameles’.

<sup>33</sup> ‘puesto que los encantos y la hermosura han de renunciar a sí mismos’.

<sup>34</sup> ‘pues todo cae en este bajo suelo’.

<sup>35</sup> ‘puesto que muere con mayor presteza / aquello que al morir retoñará’.

<sup>36</sup> ‘dado que las dulzuras y las bellezas se traicionan a sí mismas’.

<sup>37</sup> ‘porque el encanto y la belleza renuncian a sí mismos’.

El análisis traductológico que se acaba de realizar entre el texto original y las diversas traducciones al español revela sobradamente el escaso acierto de los traductores a la hora de verter a la lengua de llegada la rica gama de significados y matices del poema isabelino. En efecto, de los nueve escollos analizados tan solo García Calvo consigue trasladar correctamente algo más de la mitad (cinco). En el resto de las traducciones no se llega ni tan siquiera a ese número, con lo que se alejan aún más del sentido cabal de este soneto. Sin embargo, esto no quiere decir que su labor carezca por completo de mérito ya que todos y cada uno de los logros conseguidos a nivel individual, por escasos que estos sean, poseen tal valor que deberían incorporarse en las futuras traducciones al español de este soneto de Shakespeare.

## BIBLIOGRAFÍA

- BEVINGTON, D. (1997): *The Complete Works of Shakespeare*, Nueva York: Longman.
- BLAKE, N.F. (1989): *Shakespeare Language: An Introduction*, Londres: Macmillan.
- BOOTH, S. (1969): *An Essay on Shakespeare's Sonnets*, New Haven y Londres: Yale University Press.
- (1977): *Shakespeare's Sonnets*, New Haven: Yale University Press.
- BURROW, C. (2002): *The Complete Sonnets and Poems*, Oxford: Oxford University Press.
- DUBROW, H. (1981): «Shakespeare's Undramatic Monologues: Toward a Reading of the Sonnets», *Shakespeare Quarterly*, xxxii, 1:55-68.
- DUNCAN-JONES, Katherine (1997): *Shakespeare's Sonnets*, Londres: The Arden Shakespeare.
- EVANS, G.B. (1996): *The Sonnets*, Cambridge: Cambridge University Press.
- INGRAM, W.G. y T. REDPATH (1964): *Shakespeare's Sonnets*, Londres: University of London Press.
- KERRIGAN, J. (1986): *The Sonnets and A Lover's Complaint*, Nueva York: Penguin Books.
- KRIEGER, M. (1967): *The Play and Place of Criticism*, Baltimore: The John Hopkins Press.
- PADEL, John H. (1981): *New Poems by Shakespeare. Order and Meaning Restored to the Sonnets*, Londres: The Herbert Press.
- POOLER, C.K. (1931): *The Works of Shakespeare: Sonnets*, Londres: Methuen and Co. Ltd.
- RAYMOND, A. (1963): *Shakespeare's Sonnets*, Londres: Heineman.
- SCHMIDT, A. (1971): *Shakespeare's Lexicon and Quotation Dictionary*, Nueva York: Dover Publications, Inc.
- SCHWARTZ, R. (1990): *Shakespeare's Parted Eye*, Nueva York: Peter Lang Publishing Inc.
- TUCKER, T.G. (1924): *The Sonnets of Shakespeare*, Cambridge: at the University Press.
- VICKERS, B. (1989): *Returning to Shakespeare*, Londres: Routledge.
- WEISER, D.K. (1983): «Shakespearean Irony: The Sonnets», *Neuphilologische Mitteilungen*, lxxxiv: 456-69.
- WILSON, J.D. (1966): *The Sonnets*, Cambridge: at the University Press.