

POESÍA Y TRADUCCIÓN
el juego de palabras en los sonetos de Shakespeare
y su trasvase al español

JESÚS A. MARÍN CALVARO
Universidad de Extremadura

La ambigüedad, que marca de forma tan rotunda el estilo de William Shakespeare¹ tanto en su obra dramática como también en sus trabajos poéticos, representa, sin duda alguna, un rasgo muy característico de su lenguaje literario. Esta particularidad, tan acusada en los trabajos de este autor, condiciona en gran medida no ya la lectura de su producción dramática sino también todas y cada una de sus composiciones poéticas. Por lo tanto, cualquiera que se acerque a su obra debería tener muy presente este aspecto concreto de su estilo pues resulta esencial para un entendimiento cabal de la misma. Esta afirmación encuentra su aplicación más práctica cuando se trata de verter el texto inglés a otro idioma ya que si se omite en el texto de llegada ese conjunto de términos y expresiones de tono polisémico se estará mutilando, sin remedio, la riqueza lingüística del texto shakespeariano. Así pues, el traductor de la obra de Shakespeare se enfrenta no sólo a los numerosos problemas que plantea el

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Estudio textual y estilístico sobre las unidades fraseológicas en el discurso dramático de Shakespeare, con especial referencia a la manipulación creativa como forma de juego verbal» con referencia HUM2005-01062/FILO, y cuyo investigador principal es el doctor José Luis Oncíns Martínez del Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Extremadura.

traslado a otra lengua de la prosa o poesía del inglés isabelino sino también al gran obstáculo que suponen las múltiples formas ambiguas que habitan en esas obras. Ese esfuerzo suplementario que se exige al traductor no es una cuestión baladí pues las diversas lecturas que surgen del uso de los equívocos y juegos verbales en el texto original deberían hallar su camino y preservarse en el texto meta ya que, como se ha dicho, constituyen un elemento fundamental de la estructura estilística del texto shakespeariano. En el caso del *Sonnet XIII*, ese conjunto de sentidos ocultos que surge de los equívocos intencionados que Shakespeare utiliza con tanta prodigalidad compone 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 soneto² 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 soneto. Su objetivo es más bien el de 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 este sentido, es preciso establecer ante todo y con absoluta 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

² Las traducciones que se han utilizado en el cotejo con el texto original son las siguientes: L. Astrana Marín, *William Shakespeare. Sonetos*, Editora Nacional, Madrid, 1984 (1929); E. Dieste, *21 sonetos de William Shakespeare*, Editorial Independencia, Montevideo, 1943; A. Damians de Bulart, *Guillermo Shakespeare. Sonetos*, Montaner y Simón S. A., Barcelona, 1944; M. de Vedia y Mitre, *Los Sonetos de Shakespeare*, Editorial Guillermo Kraft Limitada, Buenos Aires, 1954; J. Basileo Acuña, *Los Sonetos de William Shakespeare*, Editorial Costa Rica, San José, 1968; A. García Calvo, *The Sonnets/Sonetos de Amor*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1974; F. Auad y P. Mañé Garzón, *William Shakespeare. Poesía Completa*, Ediciones 29, Barcelona, 1975; J. Méndez Herrera, *William Shakespeare. Sonetos*, Plaza & Janés, Barcelona, 1976; E. Sordo, *William Shakespeare. Sonetos*, Los Libros de Plon, Barcelona, 1982; M. Á. Montezanti, *William Shakespeare. Sonetos completos*, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, 1987; C. Pérez Romero, *Monumentos de Amor: Sonetos de Shakespeare*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1987; C. Pujol, *William Shakespeare. Sonetos*, Editorial Comares, Granada, 1990; G. Falaquera, *William Shakespeare. Sonetos*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1993; J. M.^a Álvarez, *William Shakespeare. Sonetos*, Colección la Cruz del Sur, Editorial Pre-Textos, Madrid, 1999; A. Gómez Gil, *Los Sonetos de Shakespeare*, Biblioteca EDAF, Madrid, 2000; y P. Pérez Prieto, *Sonetos. William Shakespeare*, Nivela, Madrid, 2008.

de los sonetos sino también a las aportaciones de la lexicografía especializada en el inglés isabelino y en Shakespeare en particular.

En el *Sonnet XIII* el sujeto poético insiste de nuevo en lo que hasta ahora ha constituido el tema central de estos versos, es decir, esa imperiosa necesidad de que el joven agraciado produzca un hijo, un heredero³. Sin embargo, lo hace desde esa nueva perspectiva que se observa a partir del décimo soneto de esta secuencia. En efecto, como se recordará, hasta ese momento la relación entre el sujeto poético y el joven destinatario de los mismos no sobrepasa los límites de un encargo impuesto por un mecenazgo⁴. Sin embargo, como se ha podido ver, esta relación sufre un cambio espectacular en el soneto ya que en la comunicación entre el sujeto poético y el destinatario se introduce un componente de naturaleza mucho más íntima. Esto se manifiesta y sintetiza de modo contundente en el pareado final del mencionado poema: «Make thee another self for love of me, / That beauty still may live in thine or thee». Pues bien, también en el soneto trece el sujeto poético recurre a esa intimidad que le vincula al joven agraciado y que, en concreto, se refleja tanto en el uso del vocativo ‘love’, en el primer verso del poema, como en la expresión de afecto ‘dear my love’ del pareado final⁵ o, —y esto es muy importante desde el punto de vista estilístico y traductológico— en el cambio significativo de paradigma para la referencia personal de segunda persona. En efecto, como se recordará, en los doce sonetos precedentes de la secuencia el sujeto poético se ha dirigido al joven sirviéndose de las formas del paradigma ‘thou, thee, thy’ y ‘thine’. Ahora, sin embargo, se recurre a las formas pronominales ‘you, your, yours’. Y si bien es cierto que por lo general entre las marcas estilísticas del paradigma

³ Esta idea se complementa con la imagen de esa casa paterna necesitada de un heredero que la perpetúe. Así lo ha visto J. K. Gardiner en su artículo «The Marriage of Male Minds in Shakespeare’s Sonnets», *Journal of English and Germanic Philology*, 84, 1985, págs. 328-347.

⁴ Gary Waller en su obra *English Poetry of the Sixteenth Century*, Longman, Londres/Nueva York, 1993, pág. 20, comenta la influencia que los mecenas ejercían sobre las obras literarias en la corte de Isabel I.

⁵ El comentario que hace Gurr a este respecto es bastante significativo: ‘Sonnet 13 then suddenly alters the tone from the solemn and gloomy to an urgently personal note of appeal. Six «yous» in the first two lines and the vocative «love» stress the new tone, and so do the last six lines which start with the same ominous note of Sonnet 12 but end as a personal appeal [...] «Dear my love»: now the claim the poet is making on the young man is in the open. It is signalled, quite properly, by that emphatic transfer from the singular pronoun to the plural. It marks the change from formal, «literary», possibly even commissioned poems, written on someone else’s behalf, to a wholly personal appeal, in the intimacy and urgency of a loving relationship’ (A. Gurr, «You and Thou in Shakespeare’s Sonnets», *Essays in Criticism*, 32, 1982, págs. 15-16). Posteriormente, Pequigney también incide en esa dirección: ‘Sonnet 13 is the first expressly to discover the speaker’s return of affection, and it does so in the form of two vocatives, «love» at 13.1 and the yet more tender «dear my love» at 13.13. Such terms of endearment will be common hereafter, but this is their first appearance’ (J. Pequigney, «Such Is My Love»: *A Study of Shakespeare’s Sonnets*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1985, pág. 22).

‘thou, thee, thy, thine’ se incluye la de intimidad o familiaridad⁶, no lo es menos que, a veces, como muy bien nos recuerda Kerrigan, las formas del paradigma ‘you, your, yours’ podían expresar más familiaridad o intimidad que las del paradigma ‘thou, thee, thy, thine’. He aquí la explicación de este último autor:

The poet takes a further step towards intimacy (for the first, see 10.13 and the note to 10.1) by shifting from ‘thou’ to ‘you’. Usage was complex in the late sixteenth century, and in some contexts ‘thou’ remained more familiar than ‘you’ (as with modern French *tu* and *vous*). This older pattern of address was modified, however, by the increasingly archaic, formal ring of ‘thou’ in literary circumstances, so that, in seeking a less conventional idiom, Shakespeare —like Samuel Daniel when writing poems to patrons in the same period— substituted ‘you’ for ‘thou’. ‘Thou’ recurs in Sonnet 14 —as though the liberty so convulutedly taken in 13 were too great— and in many sonnets thereafter (especially in invocatory contexts, where the formal timbre of ‘thou’ is consciously exploited). Significantly, it is invariable in poems to the dark lady, though the generally anomalous 145 admits a ‘you’ used of the poet to clinch a rhyme⁷.

La imagen central del soneto, sin embargo, gira en torno a esa metáfora que utiliza, precisamente, el cuerpo humano como mansión temporal del alma y al que debe considerarse como una propiedad en alquiler, mansión en la que al concluir el periodo de arrendamiento —es decir, con la llegada de la muerte—

⁶ Son varias las obras de Shakespeare, y algunos pasajes de Hamlet son ejemplos muy elocuentes, en las que estos cambios de paradigma expresan movimientos psicológicos de gran calado; por lo que hay que observar con cautela esas traducciones que se limitan a verter de modo mecánico *you* y *thou* por usted y tú, respectivamente.

⁷ J. Kerrigan, *The Sonnets and A Lover's Complaint*, Penguin Books, Nueva York, 1986, pág. 189. Sobre el potencial estilístico que encierra la existencia de ese doble paradigma en la obra de Shakespeare véanse los trabajos de C. Archer, «‘Thou’ and ‘You’ in the Sonnets», *Times Literary Supplement*, 27 June, 1936, pág. 544; G. L. Brook, *The Language of Shakespeare*, Andre Deutsch, Londres, 1976, págs. 73-75; F. Berry, «‘Thou’ and ‘You’ in Shakespeare's Sonnets», *Essays in Criticism*, 8, 1958, págs. 138-146; A. Gurr, *op. cit.*, págs. 9-25; G. P. Jones, «You, Thou, He or She? The master-mistress in Shakespearian and Elizabethan Sonnet Sequences», *Cahiers Élisabéthains*, 19, 1981, págs. 73-84; J. Mulholland, «‘Thou’ and ‘You’ in Shakespeare: A Study in the Second Person Pronoun», *English Studies*, 48, 1967, págs. 34-43; D. K. Weiser, «‘I’ and ‘Thou’ in Shakespeare's Sonnets», *Journal of English and Germanic Philology*, 76, 1977, págs. 506-524; C. Millward, «Pronominal Case in Shakespearian Imperatives», *Language*, 24, 1966, págs. 10-17; V. Salmon, «Elizabethan Colloquial English in the Falstaff Plays», *Leeds Studies in English, New Series*, 1967, págs. 37-70; K. Hudson, «Shakespeare's Use of Colloquial Language», *Shakespeare Survey*, 23, 1970, págs. 39-48; A. Kettle, *Shakespeare in a Changing World*, Lawrence and Wishart, Londres, 1971; y R. Brown y Albert Gilman, «The Pronouns of Power and Solidarity», en T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1975.

podría subrogarse un vástago. En este sentido la interpretación que Ingram y Redpath hacen de este soneto resulta bastante esclarecedora:

Obscure at first sight though the apparently complex play on pronouns, this sonnet becomes clearer when the continuity of the image is apprehended. The 'you' of line 1 is either the body and its beauty, as opposed to the 'self' or soul, or is the composite of soul and body. If the bodily beauty (or the composite) and the soul were identical, the former, like the latter, would be immortal. Shakespeare embodies what he considers the actual relationship in the image of the eternal soul inhabiting a temporal house (cf. line 9). As long as the occupier remains heirless, this house is held on a lease determinable by death. Provident economy would not allow 'so fair a house' to fall into decay through age and inoccupancy; but by 'husbandry' (line 10, with an obvious play on the word) would produce an heir who would maintain the house both during the Friend's old age (line 11) and after his death (line 12)⁸.

Como se puede deducir, esta serie de imágenes se fundamenta, especialmente, en la doble refracción semántica de los términos 'house' y 'husbandry'. Tampoco hay que olvidar, en este sentido, la riqueza significativa de 'here live' así como el sentido legal que poseía la palabra 'determination' en la época isabelina. Por otro lado, algunos autores de edición han observado en el último verso del segundo cuarteto un rico foco de equívocos intencionados, sobre todo en torno a 'bear', 'issue' y 'sweet', que conviene también tener muy en cuenta. Por último, conviene igualmente no olvidar el curioso juego poético que, según algunos críticos, se origina en la forma 'lets'.

1. Análisis textual

1.1. *House*

El juego verbal presente en el sustantivo 'house', en el primer verso del tercer cuarteto, entronca con esa imagen del esposo que se refleja en la línea siguiente y, especialmente, en 'husbandry'. Como se sabe, la palabra 'house' además de su sentido más obvio posee también las acepciones de familia y cuerpo humano. Es muy importante, a efectos traductológicos, recordar que el término posee también este triple sentido en español. Así la identificación de la casa con el cuerpo, que a primera vista podría parecer la menos obvia, es muy frecuente en la liturgia (concretamente, en la frase 'Señor, no soy digno de que entres en mi casa pero una palabra tuya bastará para sanarme', que

⁸ W. G. Ingram y T. Redpath, *Shakespeare's Sonnets*, University of London Press, Londres, 1964, pág. 30.

no es sino la repetición de las palabras que el centurión le dice a Jesucristo cuando éste va a visitar a su criado enfermo y que se recogen tanto en Mateos, 8, 8 como en Lucas 7, 6. Además el término se utiliza en este mismo sentido en el Libro de Job 4, 19:

[...] 17 ¿Podrá un hombre ante Eloah ser justo? ¿Ante su Hacedor será puro un varón? 18 Si ni de sus servidores se fía, y a sus mismos ángeles imputa vesanía, 19 ¡cuánto más a los moradores de casas de barro, cuyos cimientos están en el polvo!

En cuanto a esas dos acepciones en este texto concreto Padel las glosa como ‘family’ y ‘body’, indicando que se trata de un juego lingüístico⁹. Esta misma lectura se repite tanto en las ediciones de Kerrigan (‘As with roof at 10.7, the body and kin predominate over images of brick, and mortar’)¹⁰, Evans (‘[1] body; [2] family. Compare 10.7 n. and Wilson, p. 119: «you notwithstandinge can not wante greate rebuke, seyng it lieth in you handes to kepe that house from decaye wherof you lineallye descended’)¹¹ y Duncan-Jones (‘Such a beautiful exterior as the young man’s body; and such an aristocratic lineage, as in *beauteous roof*, 10.7’)¹² como también, con un interesante comentario etimológico, en el trabajo crítico de Greene: ‘«House» means both the friend’s body (the *banhus*, «bonehouse», of the Anglo-Saxon kenning) and the family’¹³. No todos los autores, sin embargo, están totalmente de acuerdo con esta triple lectura del término. Así, Beeching, sin ir más lejos, se muestra rotundo al negar el significado de familia que se glosa en otras ediciones:

D. and H. explain ‘house, i.e. family’. But this is impossible. Shakespeare regards the perpetuation of his friend’s beauty in an heir as a preserving of it from decay. The ‘beauteous roof’, called in 13.9, ‘so fair a house’, is the person of his friend¹⁴.

Esta interpretación de Beeching se verá posteriormente apoyada y reflejada en las ediciones de Rollins e Ingram y Redpath. Rollins, en concreto, afirma refiriéndose a este autor:

Beeching (ed. 1904) is, I think, undoubtedly right, in identifying the ‘house’ with the ‘beauteous roof’ of S.10; and lines 11-12 make it even

⁹ J. Padel, *New Poems by Shakespeare. Order and Meaning Restored to the Sonnets*, The Herbert Press, Londres, 1981, pág. 161.

¹⁰ Cf. J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 190.

¹¹ G. B. Evans, *The Sonnets*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pág. 126.

¹² K. Duncan-Jones, *Shakespeare’s Sonnets*, The Arden Shakespeare, Londres, 1997, pág. 136.

¹³ T. M. Greene, «Pitiful Thrivers: Failed Husbandry in the Sonnets», en H. Bloom (ed.), *Shakespeare’s Sonnets*, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1987, pág. 77.

¹⁴ H. C. Beeching, *Sonnets of Shakespeare*, Athenaeum Press, Boston, 1904, págs. 83-84.

clearer than in the earlier sonnet that the passage has figurative reference to the individual life¹⁵.

Ingram y Redpath, por su parte, manifiestan lo siguiente: «As in 10.7, there is no suggestion that the Friend's family estate is in a bad way. The "house" is the personal beauty which he can propagate»¹⁶.

1.2. *Husbandry*

El sustantivo 'husbandry', en el segundo verso del tercer cuarteto, al igual que ocurría en el *Sonnet III*, posee un sentido relacionado no sólo con la administración y dirección de la casa o la economía doméstica sino también con la función familiar del esposo y padre en general. Conviene recordar, además, que, como señalaba Greene al comentar su papel en el *Sonnet III*, la riqueza significativa de este término trasciende la mera polivalencia semántica para convertirse en el núcleo de las ambigüedades más sustanciosas no ya de este soneto o del soneto tres —en que, como se ha dicho, su valor anfibológico se pone también de manifiesto—, sino de toda la serie. Tanto la crítica editorial como la lexicografía especializada en el período isabelino reflejan, en su conjunto, la riqueza de matices que irradia este término, si bien a nivel individual esos autores distan mucho de la exhaustividad y la claridad de que hace gala Greene. Veamos a continuación, en orden cronológico, los comentarios y la aportación de los principales lexicógrafos y autores de edición que se han pronunciado al respecto. Tucker reconoce en 'husbandry' no solo su sentido de 'good management, economy' sino también ese otro que tiene su origen en el juego verbal con *husband*¹⁷. En el comentario de Pooler se refleja igualmente el carácter bisémico de 'husbandry': «Good management. Perhaps there is a play on "husband", as marriage was the means of upholding the house»¹⁸. No sucede lo mismo en la edición de Harrison que se limita a glosar el término como 'household management'¹⁹. Rollins, sin embargo, recupera la línea interpretativa de Tucker al manifestar que esta palabra «is opposed to *unthrif*t (line 13) and puns upon *husbandry* = "marriage"»²⁰. En este mismo sentido abunda la extensa anotación de Mahood:

¹⁵ H. Rollins, *Variorum Edition of the Sonnets*, J. P. Lippincott, Philadelphia, 1944, pág. 38.

¹⁶ Cf. W. G. Ingram y T. Redpath, *op. cit.*, pág. 30.

¹⁷ T. G. Tucker, *The Sonnets of Shakespeare*, Cambridge At the University Press, 1924, pág. 91.

¹⁸ C. K. Pooler, *The Works of Shakespeare: Sonnets*, Methuen and Co. Ltd., Londres, 1931, pág. 16.

¹⁹ G. B. Harrison, *The Sonnets and a Lover's Complaint*, Penguin Books, Londres, 1938, pág. 117.

²⁰ Cf. H. Rollins, *op. cit.*, pág. 38.

Another powerful pun through which Shakespeare conveys, on the one hand, his grudging admiration for his friend's self-sufficiency and, on the other, his longing that he may show some readiness to give himself, is that on husband and husbandry. In what sense was it meritorious to 'husband natures riches from expence'? Husbandry can mean saving, economy, as in Banquo's 'There's Husbandry in Heaven, Their Candles are all out', or it can mean the outlay of cost and labour that brings forth the fruits of the earth. An association through metaphor of this last meaning with the theme of marriage—as in Enobarbus's 'He plough'd her and she cropp'd'—strengthens the association of ideas through wordplay:

Who lets so faire a house fall to decay
Which *husbandry* in honour might uphold? (13)²¹.

Raymond también reconoce, en una nota sobre este término, el equívoco que se genera en torno a 'husbandry': «thrift, care with money, to preserve the estate intact. Here, also punned to suggest "becoming a husband"»²². En las glosas de Burto y Wilson, que no difieren mucho entre sí, también se contempla esa doble lectura. El primero se refiere a 'husbandry' como «(1) thrift; (2) marriage»²³; y el segundo como «(a) good management of the estate; (b) marriage»²⁴. Tampoco son muy diferentes los comentarios que a este respecto hacen tanto Ingram y Redpath como Booth y Kerrigan. Todos ellos reconocen aquí la existencia de un juego de palabras y ofrecen una interpretación bastante coincidente del sentido más común del término. Ingram y Redpath hacen la siguiente glosa del término: «economy and good management, also tillage (cf. 3.6); and with a play, via "husband", on marriage»²⁵; Booth, por su parte, señala que los sentidos de esta palabra en el soneto son «(1) careful management; (2) tillage (with a play on "marriage" from "husband", "married man")»²⁶; en cuanto a Kerrigan resume los significados de 'husbandry' en una breve frase acompañada de un comentario sobre su sentido más común en la obra del autor isabelino: «Management of a *household* (with an obvious play on "being a husband"). In Shakespeare, generally applied to good economy (as against the waste of line 13's *unthrifts*)»²⁷. Finalmente, los comentarios de Padel, Webb, Bevington, Evans y Duncan-Jones no por breves, resultan menos acertados. Padel se limita a señalar aquí la existencia de ese juego poético que se daba

²¹ M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, Methuen, Londres/Nueva York, 1957, pág. 101.

²² A. Raymond, *Shakespeare's Sonnets*, Heinemann, Londres, 1963, pág. 12.

²³ W. Burto, *The Sonnets*, A Signet Classic, Londres, 1964, pág. 53.

²⁴ J. D. Wilson, *The Sonnets*, Cambridge At The University Press, 1966, pág. 108.

²⁵ W. G. Ingram y T. Redpath, *op. cit.*, pág. 30.

²⁶ S. Booth, *Shakespeare's Sonnets*, Yale University Press, New Haven, 1977, pág. 154.

²⁷ Cf. J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 190.

ya en el soneto tres de esta misma serie: «*husbandry* (w-p as in te 2b6)»²⁸. Webb, por su parte, dice lo siguiente a este respecto: «The narrator's plea to the Fair Youth to beget a child (with a pun on husbandry)»²⁹. Bevington glosa esta palabra del modo siguiente: «careful management (with a pun on “being a husband”)»³⁰. Evans se refiere a este término como «(1) good management; (2) tillage»³¹ y Duncan-Jones afirma que el sentido de ‘husbandry’ aquí es el de «frugal management; and being a husband, as in marriage»³².

1.3. *Here live*

Por otro lado, conviene fijar correctamente los sentidos que confluyen en la expresión ‘here live’ con la que culmina el segundo verso del primer cuarteto, pues engarzan perfectamente con ese eje subtextual que vertebró este poema en concreto. La edición de Booth destaca, de nuevo, entre las más autorizadas, no sólo por la glosa que hace de estos términos sino también por su claridad y exhaustividad. En primer lugar, llama nuestra atención sobre el carácter polivalente de la forma verbal ‘live’ —recordándonos que el verbo no sólo equivale a vivir sino también a habitar. A continuación observa la existencia de un doble referente en el término ‘here’, bifurcación que se origina en la homofonía entre la forma adverbial ‘here’ y el sustantivo *heir*. He aquí el comentario que hace con respecto a ‘here live’:

[...] continue alive on this earth (with a play on ‘dwell at this place’) (Willen and Reed suggest that *here* may have been homonymous with ‘heir’; the probability of the pun in line 2 is vouched for by the same pun in 1HIV 1.ii.55-6: ‘were it not here apparent that thou art heir apparent’. The pun gives a fifth sentence, ending in ‘only as long as you continue to be your self-heir, that is, your own heir’³³.

Sobre el carácter homofónico de ‘here’ y *heir* Kokeritz lo detecta no sólo entre estas dos formas sino que lo extiende igualmente a los términos *hair* y *hare*³⁴. Sus palabras son tan elocuentes como convincentes:

²⁸ Cf. J. Padel, *op. cit.*, pág. 161.

²⁹ J. B. Webb, *Shakespeare's Erotic Word Usage*, The Cornwallis Press, Hastings, 1989.

³⁰ D. Bevington, *The Complete Works of Shakespeare*, Longman, New York, 1997, página 1667.

³¹ Cf. G. B. Evans, *op. cit.*, pág. 126.

³² K. Duncan-Jones, *op. cit.*, pág. 136.

³³ Cf. S. Booth, *op. cit.*, pág. 153.

³⁴ Cercignani basa este mismo juego verbal en el uso de variantes fonológicas (F. Cercignani, *Shakespeare's Works and Elizabethan Pronunciation*, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1981, págs. 235 y 335).

Since these four words were often pronounced alike, they readily lent themselves to quibbling. In CE 3.2.125 ff. *hair* and *heir* are so used:

ANTIPHOLUS. Where France?

DROMIO. In her forehead, arm'd and reverted, making warre against her *heire*.

Similarly M 5.8.48.

In 1H4 1.2.64 f. Falstaff puns on *heir* and *here*:

Yea, and so u'd it that were it *heere* *apparent*, that you art Heire apparent.

And he repeats the joke in 1H4 2.2.46 f. Later in the same play (2.4.481 ff.) it is the Prince who echoes Falstaff's *hare* by *here*:

FALSTAFF. Hang me up by the heeles for a Rabbet-Sucker, or a Poulters *Hare*.

PRINCE. Well, *heere* I am set.

FALSTAFF. And *heere* I stand.

Hair and *hare* were likewise homonyms, but the pun in TGV3.1.189-92 is not apparent unless we know that *soho* was a call used by huntsmen to direct the attention of the dogs or of other hunters to a hare which had been discovered or started (OED):

LAUNCE. So-hough, Son hough-

PROTEUS. What seest thou?

LAUNCE. Him we goe to finde,

There's not a *haire* on's head, but t'is a Valentine³⁵.

1.4. Determination

El sustantivo 'determination', en el segundo verso del segundo cuarteto, posee un matiz de claro corte legal con el que se refuerza y completa el sentido comercial del verso anterior y, especialmente, de la palabra 'lease', por lo que el traductor deberá tenerlo muy presente. Críticos, lexicógrafos y autores de edición se muestran unánimes con respecto a esa connotación específica del término. La definición que de esta palabra ofrece Schmidt en su léxico, 'circumscription, limit', carece de ese matiz legal aludido. Esa connotación del campo de las leyes, que se documenta en el OED y define como 'The cessation of an estate or interest of any kind', aparecerá adecuadamente glosado en las

³⁵ H. Kökeritz, *Shakespeare's Pronunciation*, Yale Univ. Press, New Haven, 1960, pág. 111. Más adelante esta autora abunda en el carácter homofónico de algunos de estos términos: «A weak articulation of initial h or its complete disappearance is to be inferred from several puns in Shakespeare, viz., *Arden-harden*, *art-heart*, *ear-here*, *eat-hate*, *heir-hair*, *heir apparent-here* *apparent*, *here-year*, *hour-whore*, and perhaps *Hiren-Irene-hiring*. But all these are not absolutely identical cases. In some the full pronunciation of h would probably not have destroyed the intended pun, e. g., in *Arden-harden*, *art-heart* whereas in others the omission of h seems essential, as in *hour-whore*» (pág. 308).

ediciones más autorizadas de los sonetos: ‘end’ (Beeching³⁶, Reed³⁷, Tucker Brooke³⁸, Harrison³⁹, Seymour-Smith⁴⁰, Burto⁴¹, Wilson⁴²), ‘the cessation of an estate or interest of any kind’ (Tucker)⁴³, ‘termination, end’ (Pooler⁴⁴, Evans⁴⁵), ‘a legal term for the termination of an estate’ (Raymond)⁴⁶, ‘ending’ (Ingram y Redpath⁴⁷, Padel⁴⁸), ‘conclusion, termination’ (Kerrigan)⁴⁹, ‘end, with connotations of the end of a legal agreement’ (Duncan-Jones)⁵⁰ y ‘the expiry of a lease, which might terminate on the death of the last male heir’ (Burrow)⁵¹.

1.5. *Issue y bear*

Las formas ‘issue’ y ‘bear’ confieren una fuerza estilística muy especial al último verso del segundo cuarteto por las connotaciones que irradian. El efecto estilístico se ve enriquecido por la figura retórica que surge del uso iterativo del adjetivo ‘sweet’⁵² en ese mismo verso. Schmidt, en la entrada correspondiente a ‘issue’, registra y documenta con este soneto el sentido de ‘progeny, offspring; child or children’. Esta misma lectura aparecerá posteriormente en las ediciones más autorizadas: ‘offspring’ (Burto)⁵³, ‘child, children’ (Padel)⁵⁴ y ‘children’ (Booth⁵⁵ y Kerrigan⁵⁶). Por lo que respecta a ‘bear’ la lectura que

³⁶ Cf. H. C. Beeching, *op. cit.*, pág. 84.

³⁷ E. B. Reed, *Shakespeare’s Sonnets*, Yale University Press, New Haven, 1923, pág. 7.

³⁸ C. F. Tucker Brooke, *Shakespeare’s Sonnets*, Oxford University Press, 1936, pág. 250.

³⁹ Cf. G. B. Harrison, *op. cit.*, pág. 117.

⁴⁰ M. Seymour-Smith, *Shakespeare’s Sonnets*, Heinemann, Londres, 1963, pág. 122.

⁴¹ Cf. W. Burto, *op. cit.*, pág. 53.

⁴² Cf. J. D. Wilson, *op. cit.*, pág. 108.

⁴³ Cf. T. G. Tucker, *op. cit.*, pág. 91.

⁴⁴ Cf. C. K. Pooler, *op. cit.*, pág. 16.

⁴⁵ Cf. G. B. Evans, *op. cit.*, pág. 126.

⁴⁶ Cf. A. Raymond, *op. cit.*, pág. 12.

⁴⁷ Cf. W. G. Ingram y T. Redpath, *op. cit.*, pág. 30.

⁴⁸ Cf. J. Padel, *op. cit.*, pág. 161.

⁴⁹ Cf. J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 190.

⁵⁰ Cf. K. Duncan-Jones, *op. cit.*, pág. 136.

⁵¹ C. Burrow, *The Complete Sonnets and Poems*, Oxford University Press, 2002, pág. 406.

⁵² Evans, en una nota sobre este verso, reflexiona del modo siguiente sobre el uso exagerado del adjetivo ‘sweet’ y sus derivados en los Sonetos de Shakespeare: «The frequent and rather tiresome repetition throughout Shakespeare’s Sonnets of “sweet” (55 times), and its derivatives “sweets” (7), “sweetest” (6) and “sweetness” (2), as in English sonnet writing generally, may be a legacy, direct or indirect, from Petrarch’s continually repeated use of “dolce”, “dolcemente”, “dolcezza”, and other related forms in *Rime sparse*. Was Shakespeare perhaps parodying the cloying repetition of “sweet” in this and other sonnets (e. g. 54) in *Tro. 3.1.62-98?*» (*op. cit.*, págs. 126-127).

⁵³ Cf. W. Burto, *op. cit.*, pág. 53.

⁵⁴ Cf. J. Padel, *op. cit.*, pág. 161.

⁵⁵ Cf. S. Booth, *op. cit.*, pág. 154.

⁵⁶ Cf. J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 190.

hace Schmidt, ‘to be a shape, a face’, se repetirá también en las ediciones de Booth (‘when your *children* would bear your likeness [i. e. have your appearance, look like you]’⁵⁷) y Kerrigan (‘your children [stamped with your likeness] would look like you’⁵⁸). Sin embargo, para estos dos últimos autores el sentido del término no se agota ahí. Así, Booth incluye en su edición además la siguiente lectura del verso: «When your children would bear (give birth to) children who would resemble you»⁵⁹. Kerrigan, por su parte, hace suya esta misma interpretación de Booth: «your children would give birth to children resembling you»⁶⁰. Este último autor añade una curiosa anotación sobre esta segunda lectura del término: «your children would carry *your sweet form* on *the bier* (echoing the corresponding line of the previous sonnet to promise the young man that he can be alike even as he is carried to the grave)»⁶¹.

1.6. Lets

Por último, en la forma verbal ‘lets’, en el primer verso del tercer cuarteto, como han observado algunos autores de edición, percibimos una sutil nota polisémica que el traductor debería conservar en el texto de llegada. Se trata, en concreto, de la confluencia en este pasaje de dos de los sentidos con que se utiliza el término con más frecuencia, es decir, el de permitir y el de alquilar. El segundo de ellos, como se apreciará fácilmente, potencia esa metáfora a que se ha hecho referencia con anterioridad por la que se asocia al cuerpo humano con una casa. Booth lo glosa del siguiente modo: «permits... a house (with a play on “rents a house out”, “leases a house out”)»⁶². Kerrigan formula el doble sentido de esta palabra en términos muy parecidos: «*Lets*. Allows (with a quibbling echo of *lease*)»⁶³.

2. Cotejo traductológico

Veamos, a continuación, cuál ha sido la respuesta de los traductores ante la riqueza de sentidos que atesora este soneto. En efecto, como se recordará, en este poema se produce un cambio de naturaleza íntima en la relación que mantiene el sujeto poético con el joven agraciado; y ese cambio se manifiesta en el uso del vocativo ‘love’, en el primer verso del poema, en la utilización de la expresión ‘dear my love’, en el pareado final y en el cambio de

⁵⁷ Cf. S. Booth, *op. cit.*, pág. 154.

⁵⁸ Cf. J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 190.

⁵⁹ Cf. S. Booth, *op. cit.*, pág. 154.

⁶⁰ Cf. J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 190.

⁶¹ Cf. J. Kerrigan, *loc. cit.*, pág. 190.

⁶² Cf. S. Booth, *op. cit.*, pág. 154.

⁶³ Cf. J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 190.

paradigma pronominal de segunda persona del singular ('you, yours, your') con respecto a los sonetos anteriores de la secuencia. En lo que atañe a esas marcas semánticas ('love' y 'dear my love'), se mantienen plenamente en las traducciones de Astrana Marín, García Calvo, Fátima Auad y Mañé Garzón, Pérez Romero, Falaquera, Sordo, Álvarez, Gómez Gil y Pérez Prieto; en las de Méndez Herrera, Montezanti y Pujol sólo se conserva el vocativo del primer verso; en la de Dieste, por el contrario, se respeta el del primer verso del pareado final; y en las de Vedia, Damians de Bulart y Acuña se suprimen las dos. Por el contrario, con respecto al cambio del paradigma pronominal señalado, son muy pocos los autores que lo respetan en el texto de llegada.

2.1. House

El sustantivo 'house' que, como ya se ha dicho, constituye un potente núcleo polisémico y resulta, por tanto, muy relevante en el entramado significativo del soneto, no debería plantear, sin embargo, mayor dificultad a la hora de verterlo al español, por cuanto que en la palabra casa se concentran también todas las acepciones presentes en dicho término. Así pues, optar en este caso por una traducción no literal puede suponer un peligroso desvío del original. Por desgracia, esto es exactamente lo que ocurre en las versiones de Damians de Bulart y Sordo, ya que al traducir la palabra inglesa por 'albergue' y 'propiedad', respectivamente, se pierde cualquier posible referencia al linaje o la familia y al cuerpo humano. En los textos de Acuña ('solar') y Montezanti ('heredad') parece que únicamente se mantiene la referencia al linaje. Tampoco se mantienen todas las connotaciones del original en las versiones de Astrana Marín, Méndez Herrera, Pujol y Álvarez, pues al traducir 'house' por 'morada', como hacen los dos primeros, y por 'mansión', término por el que optan Pujol y Álvarez, se frustra al menos la alusión al linaje. Sólo las traducciones de Dieste, Vedia, García Calvo, Fátima Auad y Mañé Garzón, Pérez Romero, Falaquera, Gómez Gil y Pérez Prieto, que son precisamente las que han respetado el término 'casa', exhiben plenamente la triple acepción del verso de partida.

2.2. Husbandry

En cuanto a 'husbandry', como se señaló en su momento, debe conservar en el verso de llegada no sólo la referencia del término a la administración y dirección de la casa sino también esa función de esposo y padre que se insinúa por el juego verbal entre 'husbandry' y 'husband'. Pues bien, la mayoría de los autores o no ha captado este último retruécano o bien no ha sabido dar con la fórmula que lo refleje en sus respectivas versiones. En concreto, casi todas las traducciones se limitan a expresar la idea de la administración doméstica: 'algunos cuidados' (Astrana Marín y Sordo), 'con brazo fuerte' (Vedia),

‘buen arreglo’ (García Calvo), ‘cuidándola’ (Méndez Herrera), ‘cuidado celoso’ (Pérez Romero), ‘buen gobierno’ (Montezanti y Pérez Prieto), ‘honroso gobierno’ (Falaquera), ‘el cuidado’ (Álvarez) y ‘sencillos cuidados’ (Gómez Gil). En las de Dieste, Damians de Bulart y Acuña, al omitir una vez más el término, no hallamos ni siquiera ese sentido. Mención aparte merecen las expresiones ‘celo de un hombre’ (Pujol) y ‘viril administración’ (Fátima Auad y Mañé Garzón) pues en ellas, y de manera especial en la primera, se pueden sobreentender los variados matices de ‘husbandry’.

2.3. *Here live*

La respuesta de los traductores ante la diversidad de sentidos que convergen en la expresión ‘here live’ ha sido bastante positiva por lo que respecta al segundo término y mucho menos acertada en cuanto al primero. Esto es normal, sobre todo si se tiene en cuenta que la palabra vivir encierra esos mismos significados que coinciden en ‘live’, a saber, existir y habitar. Desde luego, así parece haberlo entendido gran parte de los traductores ya que utilizan precisamente formas de ese verbo para trasladar el término inglés. En concreto, Astrana Marín y Fátima Auad y Mañé Garzón lo vierten por ‘viváis’; Vedia, García Calvo, Méndez Herrera, Sordo, Montezanti, Falaquera, Gómez Gil y Pérez Prieto por ‘vivas’; Dieste por ‘vivir’, y Álvarez lo traduce por ‘viviendo’. En cuanto a las versiones de Pérez Romero y Pujol son, en este aspecto, de una calidad menor pues tanto en la forma ‘moras’ como en ‘albergue’ —fórmulas utilizadas por ambos, respectivamente— se expresa únicamente, y con mayor fortuna en la primera de ellas, esa idea de residir en un cierto lugar. Por lo tanto, al omitir el otro significado, se ve mermado de manera considerable el carácter dilógico del original. De modo similar habría que entender la versión de Acuña ya que al trasladar la forma verbal por el sustantivo ‘vida’ también disminuye notablemente el sentido cabal del texto original. Una vez más la separación más acusada entre el original y el texto traducido se halla en la versión de Damians de Bulart pues una vez más también evita el término.

En lo que concierne al adverbio ‘here’ y, más concretamente, al ya comentado juego de carácter homofónico entre este término y la forma *heir*, su trasvase al español no resulta ni mucho menos fácil. De hecho, ningún traductor ha sabido dar con una solución capaz de reproducir el mencionado retruécano. A pesar de ello la valoración que merecen las respuestas de los traductores no puede ser idéntica. Así, en los textos de Astrana Marín, Fátima Auad y Mañé Garzón, Sordo, Pérez Romero, Pujol, Falaquera, Álvarez y Gómez Gil se conserva siquiera el significado de la forma adverbial con lo que en todos ellos se mantiene al menos su sentido superficial. Por el contrario, en los de Dieste, Damians de Bulart, Vedia, Acuña, García Calvo, Méndez Herrera, Montezanti y Pérez Prieto, al omitir el mencionado término, se mutila doblemente el texto de partida.

2.4. *Determination*

Por lo que respecta a ese matiz de carácter legal que posee en este contexto la forma ‘determination’, su traslado a nuestra lengua no debería resultar demasiado difícil ya que existen bastantes palabras en español, por ejemplo, vencimiento y término que pueden tener un sentido y un uso equivalentes. Sin embargo, sólo García Calvo y Pérez Prieto entre los traductores estudiados mantienen en su integridad ese registro legal sobre el que construye Shakespeare su metáfora. He aquí las soluciones que emplean: «Así tu gracia escaparía al vencimiento/del plazo a que la debes;...» (García Calvo) y «La belleza que tienes en arriendo/eludir vencimiento debería» (Pérez Prieto). En cuanto a las demás traducciones, esa evocación de la jerga legal aparece bastante más debilitada; y en el caso de Dieste, Damians de Bulart, Vedia, Acuña y Pujol, apenas se percibe⁶⁴.

2.5. *Sweet, issue y bear*

En cuanto a ese cúmulo de matices expresivos y efectos estilísticos que irradian los términos ‘sweet’, ‘issue’ y ‘bear’, en el último verso del segundo cuarteto, la suerte que corren en las traducciones españolas es, una vez más, diversa. En cuanto al primero de los recursos mencionados, es decir, el uso iterativo del adjetivo ‘sweet’, parece haber pasado desapercibido para la mayor parte de los traductores. De hecho, tan sólo en las versiones de Astrana Marín, García Calvo, Fátima Auad y Mañé Garzón, Falaquera y Álvarez se respeta esa repetición del original en sus versiones del soneto, y de ellos, únicamente en las traducciones de García Calvo y Fátima Auad y Mañé Garzón se utiliza un adjetivo equivalente⁶⁵. Por lo que respecta al resto de los traductores, sencillamente omiten la referida repetición perdiendo de este modo el poder expresivo que depara al verso.

⁶⁴ ‘Así, esa belleza que tenéis en arriendo no conocería terminación’ (Astrana Marín); ‘Sólo así la belleza que tienes en usufructo/será infinita’ (Dieste); ‘Entonces, la belleza que en arriendo/Te fue dada, jamás perecería’ (Damians de Bulart); ‘La belleza que ostentas de prestado/Será eterna y tendrás nueva existencia’ (Vedia); ‘Esa hermosura que te fue prestada/no tiene rumbo’ (Acuña); ‘Así, aquella belleza que vos gozáis a préstamo/no hallaría final’ (Fátima Auad y Mañé Garzón); ‘Así, esa beldad que has arrendado/término no tendrá’ (Méndez Herrera); ‘De ese modo, la belleza que tienes en arriendo/no tendría fin’ (Sordo); ‘Y así pues la belleza que en préstamo posees/no encontraría final’ (Pérez Romero); ‘Y esa belleza cuyo arriendo en suerte/te ha tocado, ya no tendrá clausura’ (Montezanti); ‘La belleza que ahora tienes como prestada/no podría agotarse’ (Pujol); ‘Porque así esa belleza que ahora tienes prestada/no encontraría término’ (Falaquera); ‘...la belleza que se os ha concedido/nunca terminaría’ (Álvarez) y ‘Así, esa belleza de la que arrendatario eres,/no tendrá terminación’ (Gómez Gil).

⁶⁵ ‘cuando vuestro bello descendiente haya reproducido vuestra bella imagen’ (Astrana Marín); ‘tu dulce forma en forma de tus dulces crías’ (García Calvo); ‘ya que la dulce prole vestirá vuestra dulce forma’ (Fátima Auad y Mañé Garzón); ‘cuando tu bella prole lleve tu bella forma’ (Falaquera) y ‘en espléndidos hijos de esa belleza espléndida’ (Álvarez).

Mucho más acertados han estado los traductores a la hora de recrear esa imagen del hijo o la progenie que la crítica especializada ha observado en la forma ‘issue’. En efecto, en los términos ‘descendiente’ (Astrana Marín, Sordo y Gómez Gil), ‘descendencia’ (Vedia), ‘tu forma’ (Acuña), ‘crías’ (García Calvo), ‘progenie’ (Fátima Auad y Mañé Garzón y Pérez Romero), ‘prole’ (Méndez Herrera, Montezanti, Falaquera y Pérez Prieto), ‘nietas’ (Dieste), ‘vástagos’ (Pujol) y, por supuesto, ‘hijos’ (Damians de Bulart y Álvarez), se mantiene esa imagen de la procreación.

En lo que atañe a las múltiples sugerencias que encierra ‘bear’ —y que incluyen, según se ha visto, el parecido físico entre el joven y su progenie, el hecho del alumbramiento e incluso quizá una imagen de la muerte—, no todas las respuestas de los traductores están a la altura del original. Para empezar con la fórmula más lograda, pues en ella se expresan al menos los dos primeros sentidos señalados, veamos la traducción de Astrana Marín: «entonces tornarías vos a ser vos mismo, después de vuestro fallecimiento, cuando vuestro bello descendiente haya reproducido vuestra bella imagen». En efecto, si interpretamos la oración «cuando vuestro bello descendiente haya reproducido vuestra bella imagen» en un sentido ambiguo (es decir, considerando «vuestro bello descendiente» y «vuestra bella imagen» como sujeto y al mismo tiempo objeto directo de «haya reproducido»), tenemos que admitir que el grado de aproximación es muy elevado —y ello, tanto si la fórmula responde a una elaboración intencionada como si es únicamente fruto del azar. También se aprecian esos dos sentidos, aunque no tal vez de manera tan clara en la versión de Damians de Bulart: «Que en tus hijos de nuevo floreciendo, / De tu muerte y del polvo triunfaría». En cuanto a las demás traducciones sólo se reproduce en ellas la imagen de la perpetuación del parecido físico en la descendencia, si bien en las de Pérez Romero, Falaquera, Montezanti y Pérez Prieto, que traducen ‘should bear’ por ‘llevaría’, ‘lleve’, ‘porte’ y ‘portaría’ respectivamente, se podría adivinar una leve sugerencia de ese cortejo fúnebre que Kerrigan detecta en el original.

2.6. Lets

Finalmente, ninguno de los traductores consigue reproducir esa doble refracción de la forma verbal ‘lets’ y que, según la crítica especializada, corresponde a los sentidos de dejar hacer algo a alguien y el arriendo o alquiler⁶⁶.

⁶⁶ ‘¿Quién dejaría caer en ruinas tan dulce morada, ...?’ (Astrana Marín); ‘¿Quién deja verse al suelo casa tan próspera...?’ (Dieste); ‘De tu alma el albergue primoroso, / No quieres conservar tan digno y fuerte’ (Damians de Bulart); ‘¿Quién dejará caer tan noble casa...?’ (Vedia); ‘¿Quién arruina el solar de sus mayores...?’ (Acuña); ‘¿Quién deja derrumbarse casa tan flamante...?’ (García Calvo); ‘¿Quién deja derrumbarse una casa tan hermosa, ...?’ (Fátima Auad y Mañé Garzón); ‘¿Quién dejará arruinarse una morada...?’ (Méndez Herrera); ‘¿Quién dejaría arruinarse tan bella propiedad, ...?’ (Sordo); ‘¿Quién deja derruirse una tan noble casa, ...?’ (Pérez Romero); ‘¿Quién su heredad morir permitiría...?’ (Montezanti); ‘¿Dejarás derrumbarse

3. Conclusión

El cotejo traductológico que se acaba de efectuar entre el texto original de Shakespeare y las versiones españolas del *Sonnet XIII* revela no sólo la enorme distancia que media entre el texto de partida y esas 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. Así, por ejemplo, en las versiones de Fátima Auad y Mañé Garzón se han conseguido alrededor de siete aciertos y medio siendo la versión que más se ha acercado al sentido polisémico del texto original. También consiguen llegar a la mitad o más las versiones de García Calvo (7), la de Astrana Marín (6,5) y las de Falaquera y Pérez Prieto (6). El resto de las traducciones se encuentran por debajo si bien las diferencias entre las diversas versiones en esta parte de la tabla son mínimas aunque el número de aciertos sigue descendiendo hasta el pírrico guarismo de Acuña (1,5) o el de Damians de Bulart (2). Mas, como se había señalado con anterioridad, no es el objetivo del presente estudio censurar las traducciones españolas de este soneto sino más bien lo contrario pues todas ellas representan el fruto de una ardua tarea que se debe reconocer. Además, en el caso que nos atañe, es decir, en lo que concierne a los juegos de palabras en este soneto, los aciertos de los traductores poseen un gran valor por lo que deberían ser incorporados a esa nueva traducción que el *Sonnet XIII* exige y merece.

ANEXO I

SONNET XIII

O that you were yourself, but love you are
 No longer yours than you yourself here live.
 Against this coming end you should prepare,
 And your sweet semblance to some other give.
 So should that beauty which you hold in lease
 Find no determination - then you were
 Yourself again after your self's decease,
 When your sweet issue your sweet form should bear.
 Who lets so fair a house fall to decay,
 Which husbandry in honour might uphold
 Against the stormy gusts of winter's day
 And barren rage of death's eternal cold?
 O none but unthrifts, dear my love you know.
 You had a father, let your son say so.

tan soberbia mansión...' (Pujol); '¿Quién dejaría hundirse una casa tan linda, ...' (Falaquera); '¿Quién dejaría arruinarse tan soberbia mansión...' (Álvarez); '¿Quién permitiera se arruine tan preclara casa, ...' (Gómez Gil) y '¿Quién abandona casa tan hermosa...' (Pérez Prieto).

