

EL COMPONENTE DILÓGICO EN LA OBRA POÉTICA
DE WILLIAM SHAKESPEARE Y SU RECEPCIÓN EN ESPAÑOL.
ANÁLISIS DE UN CASO CONCRETO

JESÚS ÁNGEL MARÍN CALVARRO
Universidad de Extremadura

SONNET VII

Lo, in the orient when gracious light
Lifts up his burning head, each under eye
Doth homage to his new-appearing sight,
Serving with looks his sacred majesty;
And having climbed the steep-up heav'nly hill,
Resembling strong youth in his middle age,
Yet mortal looks adore his beauty still,
Attending on his golden pilgrimage.
But when from highmost pitch, with weary car,
Like feeble age he reeleth from the day,
The eyes ('fore duteous) now converted are
From his low tract and look another way.
So thou, thyself outgoing in thy noon,
Unlooked on diest unless thou get a son.

Entre los numerosos aspectos que adornan y enriquecen el inglés isabelino destaca especialmente ese gusto generalizado por lo ingenioso, por el dicho agudo y ocurrente que, en buena parte, surge del uso intencionado de las numerosas ambigüedades que salpican el discurso de la época¹. De

¹ Sirva como ilustración de lo dicho la siguiente glosa de Ellis:

By Shakespeare's day, the national interest in witty language had reached such a pitch that wordplay was almost de rigueur in the conversation of English courtly society, in the jest-books, ba-

este carácter participa también, y sin duda alguna ocupando un lugar muy destacado, la obra dramática y poética de William Shakespeare. Por lo tanto, si se persigue una comprensión cabal del sentido de cualquiera de sus composiciones es obvio que resulte imprescindible tener muy en cuenta este componente de su estilo pues, si no fuera así, se perdería sin remedio una parte tan sustancial que el texto de partida se resentiría gravemente². La existencia de este elemento en la obra de Shakespeare, y más concretamente en sus sonetos, no ofrece duda alguna como así se demuestra en las continuas referencias a ese tema que aparecen esparcidas en los trabajos de la crítica especializada. Estos trabajos críticos, además de ser muy abundantes, tienen en común el hecho de que en todos ellos se acepta básicamente la existencia del mencionado juego verbal. Como muestra de lo que se acaba de señalar, he aquí el comentario de Mahood en su obra *Shakespeare's Wordplay*:

The nature of the wordplay in the Sonnets varies according to whether Shakespeare is too remote or too near the experience behind the poem or whether he is at a satisfying dramatic distance from it. When he is detached, the wordplay is a consciously used, hard-worked rhetorical device. When his complexity of feeling upon the occasion of a sonnet is not fully realised by him, the wordplay often reveals an emotional undercurrent which was perhaps hidden from the poet himself. But in the best sonnets the wordplay is neither involuntary nor wilful; it is a skilfully handled means whereby Shakespeare makes explicit his conflict of feelings and his resolution of the conflict³.

Así pues, este aspecto de los sonetos de Shakespeare, es decir, esa abundancia de lugares dilógicos que permiten, en la mayoría de los casos, la existencia de una segunda lectura que completa a la primera o superficial, se revela, según se ha dicho ya, como una de sus características más esenciales y, por lo tanto, indispensable para su comprensión. De ahí que a la hora de verter estos poemas a otra lengua, y por supuesto también al español, la reproducción de este componente se nos antoje como prioritaria. Esta idea aplicada a la obra de Shakespeare no es ni mucho menos reciente como nos recuerda Herbert A. Ellis, en su estudio sobre *Love's Labour's Lost*, en el que reconoce que ya a finales del siglo XIX el estudioso alemán Leopold Wurth subrayaba la conveniencia 'of reproducing in translations, insofar as possi-

llads, and broadsides of popular literature, and even, according to Addison, in much more serious language. Puns were 'delivered with great gravity from the Pulpit, or pronounced in the most solemn manner at the Council-Table' (H.A. Ellis. *Shakespeare's Lusty Punning in 'Love's Labour's Lost' With Contemporary Analogues* [Paris: Mouton, The Hague, 1973], pág. 12).

² A esta misma conclusión se llega también en los diversos trabajos de investigación sobre la obra de William Shakespeare que, desde la cátedra de Filología Inglesa de la Universidad de Extremadura y bajo la dirección de Ramón López Ortega, ya han visto la luz o están en proceso de publicación.

³ M.M. Mahood. *Shakespeare's Wordplay* (Londres: Methuen, 1957), págs. 91-2.

ble, the wordplay of works being translated⁴. Sin embargo, esta acertada sugerencia del autor germano ha encontrado en los traductores de Shakespeare al español un escaso eco pues, en general, los autores españoles caminan de puntillas por el exuberante campo de la ambigüedad y el equívoco intencionado con que se embellece el estilo del autor isabelino. Esta constatación en cuanto al escaso acierto de los traductores que se enfrentan a la obra del dramaturgo inglés es aplicable asimismo a sus sonetos pues tampoco aquí se preserva en su totalidad su abundante juego verbal. No obstante lo dicho, el propósito del presente trabajo no consiste, ni mucho menos, en la descalificación de las traducciones españolas⁵ del soneto objeto de este estudio sino más bien en lo contrario ya que los logros conseguidos poseen, a pesar de su reducido número, un gran valor debido precisamente a esa enorme resistencia a la traducción que ofrecen algunos de los escollos presentes en el texto isabelino.

El primer paso en este estudio del *Sonnet VII* nos conduce ineludiblemente a la localización y fijación de esos lugares marcados por la dilogía y el juego verbal. Para ello, las herramientas más útiles con las que cuenta el investigador son no sólo la crítica textual más autorizada y los comentarios de las ediciones más fiables sino también todo el aparato lexicográfico especializado en el inglés isabelino y, más concretamente, en William Shakespeare. Veamos seguidamente cuáles son esos obstáculos y dónde reside su dificultad a la hora de verterlos a nuestra lengua.

En el *Sonnet VI⁶* aparece una imagen no utilizada hasta ahora en ningun-

⁴ H.A. Ellis, *op. cit.*, pág. 18.

⁵ He aquí las traducciones que se han manejado en el presente trabajo: Luís 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); José Basileo Acuña. *Los Sonetos de William Shakespeare* (Editorial Costa Rica, 1968); Agustín García Calvo. *The Sonnets/Sonetos de Amor* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1974); Fátima Auad y 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); Manuel Mujica Láinez. *William Shakespeare. Sonetos* (Madrid: Visor, 1983); 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).

⁶ Gilbert utiliza este soneto para ilustrar ese estilo que él denomina alto o enérgico y cuya función era la de influir en el ánimo de los oyentes. También hace una breve mención del soneto dos para ilustrar, asimismo, los otros dos estilos, a saber, el estilo medio y el estilo bajo o sencillo (A.J. Gilbert «Techniques of Focus in Shakespeare's Sonnets», *Language and Style*, XII, 4 [1979], págs. 245-67).

no de los poemas de esta misma secuencia⁷. Se trata, en concreto, de un símil entre el recorrido que realiza el astro solar a través del cielo, desde el levante hasta el ocaso y el curso de la vida del joven destinatario de los sonetos. Este paralelismo entre el sol que sale, asciende majestuosamente en el cielo y, finalmente, se oculta se corresponde a la perfección con el nacimiento, la juventud y el otoño de la vida del joven agraciado. Esta simetría metafórica, muy común en Shakespeare⁸, tiene su culmen en la dilogía del término 'son' palabra clave que cierra el soneto. En efecto, en 'son', gracias a la homofonía, confluyen las dos imágenes mencionadas, es decir, la del astro rey y la de la descendencia o procreación. Es más, si hemos de dar crédito a una atinada observación de Booth, habría también aquí, y desde luego entroncaría perfectamente con otras sugerencias del soneto, una alusión a la segunda persona de la Trinidad.

La crítica es unánime en cuanto a la dualidad semántica de este término. Ya Schmidt recoge este juego homofónico y lo ilustra con varios ejemplos, aunque ninguno de ellos procede de los sonetos⁹. También el *Oxford English Dictionary* documenta el carácter intercambiable de las grafías 'son'/'sun' y, por lo tanto, la referencia de cada una de estas formas a los dos sentidos señalados. Los principales críticos y editores se refieren igualmente al sentido y a la función de 'son' en el soneto¹⁰. Lever, por ejemplo, no sólo hace una

⁷ Este soneto parece sustentarse en una frase proverbial que recoge M.P. Tilley (S 979) en su conocida obra *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1950) y que reza de este modo: 'The rising, not the setting, sun is worshipped by most men'. Véase a este respecto el análisis que hace J.L. Oncín Martínez en su obra *Estudio Textual y Traductológico de 'Timon of Athens'* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996), págs. 113-4.

⁸ Véase, por ejemplo, *Richard II* ii.iv.21-2 y iii.iii.178-83 así como *Timon of Athens* i.ii.142.

⁹ He aquí los ejemplos que recoge Schmidt: 'male child [...] Quibbling on sun: Ven. 863. *LLL* v.2,168.171. *John* ii,499. *H4A* ii,4,135. 451. *H4B* iii.2.139. *H6C* ii,1,40. *R3* I,3,267. *Rom.* iii.5.127' (A. Schmidt. *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary* [1874. Nueva York: Dover Publications, Inc., 1971]).

¹⁰ Entre ellos cabe mencionar las glosas de Ferry ('Even the final pun has effects noticed before. For the pointed identification of «sonne» with the sun attempts to identify the friend's act of generation with the cyclical returns of nature [a device which seems forced here since he has previously described the sun in terms largely ignoring its renewals]') [A. Ferry. *All in War with Time* (Londres: Harvard University Press, 1975), pág. 23]; Booth ('The pun on «sun» capsules the paradox by which the dying father lives again in —is— his child [Note that «sun», the key word in this sonnet, never appears in it]') [Stephen Booth, ed. *Shakespeare's Sonnets* (New Haven: Yale University Press, 1977), pág. 144]; Kerrigan ('If the young man is a «sun», his son will be the same. The pun triumphs over a logical objection —would people not turn their eyes from a setting to a rising sun at least as promptly as from a setting sun with no successor?— by invoking the notion established in the sestet of Sonnet 6, that offspring recapitulate a parent') [John Kerrigan, ed. *The Sonnets and A Lover's Complaint* (Nueva York: Penguin y Viking Press, 1986), pág. 182]; y Evans ('Beget a male heir [with a play on «sun», which

clara mención de esta dilogía sino que ofrece una valoración estética de su función. Su explicación, por cierto, se desvía en parte de las de los demás:

Already in VII ('Lo in the orient') the sun metaphor, for the first time introduced into the group, had proved less tractable than the others. Rising like a young monarch admired by his subjects, but declining unobserved at the end of its course, the sun appeared to be an excellent analogy to the Friend in his splendour and mutability. Yet it could only be associated with marriage and procreation through an unsatisfactory pun in the final couplet:

So thou, thyself outgoing in thy noon,
Unlook'd on diest, unless thou get a son.

The truth was that only in the sublunary realm of mankind and organic nature did the principle of reproduction apply. Suns did not beget sons and the word-play was not rationally defensible, like that on husband and husbandry¹¹.

La interjección 'Lo', que es también la primera palabra que aparece en el soneto, supone un difícil escollo para cualquier traductor de este poema. En efecto, este término, además de funcionar como interjección y poseer como tal el sentido de 'look, behold'¹² se comporta también como adjetivo, ya que la forma 'lo' era una variante ortográfica de *low*¹³. De esta suerte, gracias a la homofonía y a la fluctuación ortográfica de la época, este significado se añadiría al anterior, configurándose como resultado una forma polivalente de gran poder expresivo. Así lo advierten Booth¹⁴ y Kerrigan en sus ediciones. Este último añade una breve explicación que ayuda a comprender este segundo significado de 'Lo': '...with a play on «low», since the sun at sunrise only just peeps over the horizon'¹⁵.

El sustantivo 'orient', en el mismo verso que el término anterior, estrecha y lógicamente relacionado con la imagen del sol y también con el segundo sentido de 'Lo', contiene igualmente una leve dualidad semántica. Así, no sólo se refiere en este contexto a ese punto del horizonte por don-

will rise anew as you set] (G.B. Evans, ed. *The Sonnets* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pág. 122).

¹¹ J.W. Lever. *The Elizabethan Love Sonnet* (Londres: Methuen, 1956), págs. 196-7.

¹² El *Oxford English Dictionary* (en lo sucesivo *OED*) recoge puntualmente este sentido del término en su entrada correspondiente: 'used to direct attention to the presence or approach of something, or to what is about to be said; = Look! See! Behold!' Por su parte, Schmidt reconoce también este sentido ('look, behold') y lo ilustra en su diccionario con este mismo soneto (A. Schmid, *op. cit.*).

¹³ Así se atestigua en el *OED* en la entrada correspondiente a 'Lo': 'Lo, obs. form of Low sb. and a'.

¹⁴ S. Booth, *op. cit.*, pág. 143: 'behold (with a play on «low»)'.
¹⁵ J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 180.

de sale el sol, sino también a los países del este próximo y lejano¹⁶. El *OED* ilustra con este ejemplo del soneto siete esta doble acepción que tenía la palabra en la época isabelina. Kerrigan establece una relación entre este último significado de ‘orient’ y la adoración ancestral de que ha sido objeto el sol en algunos de los países situados en esa parte del mundo¹⁷. Como en algunos de los términos con que el español expresa este mismo concepto confluyen también ambos sentidos, la traducción de esta forma no debería presentar ningún problema.

Los sentidos que alberga el adjetivo ‘gracious’, que aparece también en el primer verso del soneto, entroncan perfectamente con ese carácter mágico y divino del sol. Así, según el *OED* este adjetivo tiene, entre otros, los siguientes significados en la época de Shakespeare:

2.b. Endowed with grace or charm of appearance, attractive; also in more limited sense, graceful, elegant. [...]

4.b. Used as a courteous epithet in referring to kings, queens, or dukes, their actions, etc. [...]

5. Of the Deity, Christ, the Virgin Mary: Disposed to show or dispense grace, merciful, compassionate, benignant.

Schmidt identifica sólo uno de estos sentidos en este soneto: ‘lovely, attractive, beautiful’. Tucker, posteriormente, reconocerá, además del significado anterior, ese segundo sentido que corresponde al carácter regio de este astro:

while ‘gracious’ very often = beautiful or charming (*grazioso*), as in 62.5, or = auspicious (*W.T.* 3.1.22), there is here a reference to the ‘sovereign’ sun (cf. 1.4 and 33.2), who is ‘His Grace the King’ or ‘His Gracious Majesty’¹⁸.

En la edición de Ingram y Redpath se recogen, por primera vez, las tres connotaciones documentadas anteriormente en el *OED*. He aquí la glosa de estos dos autores:

a richer word than in current modern usage, involving simultaneously the senses (1) regal or sovereign, (2) emanating and bestowing beauty, and (3) spiritually beneficent¹⁹.

¹⁶ Este es uno de los sentidos que el término poseía en el inglés de la época y que puntualmente recoge y documenta el *OED*: ‘That region of the heavens in which the sun and other heavenly bodies rise, or the corresponding region of the world, or quarter of the compass; the east’.

¹⁷ J. Kerrigan, *op. cit.*, págs. 180-1.

¹⁸ T.G. Tucker, ed. *The Sonnets of Shakespeare* (Cambridge At the University Press, 1924), pág. 85.

¹⁹ W.G. Ingram y T. Redpath, eds. *Shakespeare’s Sonnets* (Londres: University of London Press, 1964), pág. 18.

Kerrigan, posteriormente, abundará en este triple sentido en su edición de los sonetos: ‘exploiting a cluster of connotations, «noble, indulgent to inferiors, graceful in bearing and aura, holy, admired»²⁰. Evans, por su parte, y de forma un tanto sorprendente, reduce a dos esos tres significados del término en cuestión si bien añade una interesante nota histórica que clarifica el concepto del sol en la época:

regal, beneficent sun. The sun was considered king among the planets in the Ptolemaic system. Compare *Rom.* 1.1.118-19: ‘the worshipped sun / Peer’d forth the golden window of the east’²¹.

Así pues, tanto el contexto global del soneto como los sentidos específicos del adjetivo ‘gracious’ proclaman, sin duda alguna, que ‘gracious light’ no es sino una lograda metáfora para designar al sol. También los términos ‘gracioso’ y ‘gracia’ atesoran, entre otros, los sentidos de ‘gracious’ ya comentados, por lo que, en principio, el traslado de esta metáfora al español no tiene por qué ser difícil.

El sintagma ‘under eye’, que constituye el final del segundo verso del soneto, tiene también, como señala Tucker, una doble lectura cuyos efectos estilísticos contribuyen a la riqueza del poema y, por tanto, deberían reflejarse en el texto de llegada. En él confluyen, como dice textualmente este autor ‘...the senses (1) eye in the world beneath, and (2) eye of his subjects’²². Estos dos significados aparecen perfectamente documentados en el *OED*²³, y, después de la edición de Tucker, pasan a formar parte de las glosas de los principales autores. Así, Raymond explica ‘under eye’ como ‘every eye in the world (i.e. every person under the sun)’²⁴. Ingram y Redpath, que le reconocen a Tucker el mérito de esta explicación, glosan ‘under’ como: ‘(1) earthly, from below, (2) of his subjects’²⁵. Booth explica el sintagma en los siguientes términos: ‘(1) eye that is below; (2) subservient being’²⁶. Kerrigan, por su parte, lo glosa del siguiente modo: ‘(1) below (on the ground); (2) socially inferior’²⁷. Finalmente, en el comentario de Evans se hallan condensados de forma un tanto gráfica los dos sentidos mencionados: ‘A phrase implying a servant-master relation between human beings and the sun;

²⁰ J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 181.

²¹ G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 121.

²² T.G. Tucker, *op. cit.*, pág. 85.

²³ El *OED*, en la entrada correspondiente, recoge los dos significados del término ‘under’: ‘Having a lower or underlying place or position; lying beneath or at a lower level’ y ‘Inferior, subordinate; of lower rank or position’.

²⁴ A. Raymond, ed. *Shakespeare’s Sonnets* (Heinemann, 1963), pág. 6.

²⁵ W.G. Ingram y T. Redpath, *op. cit.*, pág. 18.

²⁶ S. Booth, *op. cit.*, pág. 143.

²⁷ J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 181.

compare «homage» (3), «Serving» (4), «Attending» and «Golden» (8), and *Rom.* 2.2.26-30; also *WT* 4.2.35, where Polixenes, a king, says: «I have eyes under my service»²⁸.

La palabra que inaugura el cuarto verso del primer cuarteto contiene un doble sentido que realza el carácter religioso del sintagma 'sacred majesty'. En efecto, el verbo 'serving' significa, en primer lugar, reverenciar con sumo honor o respeto a un ser elevándolo a una categoría casi divina y, en segundo lugar, posee el sentido de obedecer y servir, como obedece y sirve, por ejemplo, un siervo a su señor según el vínculo feudal. Esta doble connotación, sorprendentemente, no se recoge en el diccionario de Schmidt que atribuye al término 'serving' en este verso únicamente el segundo de los sentidos antes señalados²⁹. Por el contrario, sí aparece, por ejemplo, en el *OED* en los apartados correspondientes a esta entrada: 'To worship (God, a deity) with religious rites; to offer praise and prayer to, give divine honour to' y 'To render obedience and service to, to fulfil one's duty to (a feudal superior, a sovereign)'. Tucker es el primero que atribuye al término 'serving', en este verso, un sentido manifiestamente religioso: 'paying worship (as in 'Divine Sevice')'³⁰. Los autores de las ediciones posteriores recogen de forma unánime esta misma interpretación en sus respectivas anotaciones³¹. Parece fuera de toda duda que la dilogía presente en el término 'serving' es suficientemente importante como para procurar mantenerla en cualquier traducción del soneto; y esto no parece difícil en exceso ya que el propio verbo 'servir' contiene también las connotaciones del original.

El adjetivo 'sacred', al final de este mismo verso, contiene una pequeña ambigüedad que resulta necesario aclarar para obtener una comprensión cabal del texto y, de este modo, afrontar con mayores garantías su traslado al español. Como se acaba de ver al analizar el término 'serving', este verso se configura en torno a dos imágenes que se complementan: la primera tiene un claro signo religioso y la otra responde a un concepto que, probablemente, tenga su raíz en la Edad Media. Pues bien, también en este verso confluyen esos dos sentidos. En efecto, 'sacred' puede interpretarse como persona o cosa sagrada y, al mismo tiempo, como epíteto dirigido a los reyes. El *OED* recoge estos dos sentidos y los ilustra con obras del propio Shake-

²⁸ G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 121.

²⁹ Schmidt concede a este término en este soneto el significado de 'to attend' (A. Schmidt, *op. cit.*).

³⁰ T.G. Tucker, *op. cit.*, pág. 86.

³¹ Estas son las glosas de los diversos editores que mencionan este término: '(1) worshipping, (2) paying a subject's homage. Both senses anticipate «sacred majesty»' (W.G. Ingram y T. Redpath, *op. cit.*, pág. 18); y '(1) worshipping (like those at a church service); (2) attending (servant-like)' [J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 181].

speare³². Booth, refiriéndose al sintagma ‘his sacred majesty’, observa ese doble significado y aporta un pequeño matiz a su interpretación: el sustantivo *majesty* no sólo tiene el sentido de título que se le da a los reyes sino que también quiere decir, con palabras del propio Booth, ‘glory’³³. De este modo, todo este sintagma conservaría la doble imagen, religiosa y feudal, presente en el soneto³⁴.

Al final del primer verso del segundo cuarteto, el término ‘heavenly’ presenta un doble matiz que, aunque no excesivamente significativo, mantiene, sin embargo, la imagen del sol como divinidad y astro solar. Así se refleja en la glosa que, tanto Booth como Kerrigan, hacen de este vocablo utilizando para ello las mismas palabras. En efecto, estos autores de edición se refieren al adverbio ‘heavenly’ como ‘(1) of the sky’ y ‘(2) sacred’³⁵. Posteriormente, también Evans abunda en esos dos sentidos señalados: ‘Heavenly hill. The hill of the heavens (i.e. the sky); «heavenly» also = sacred’³⁶. Estos dos significados del adjetivo aparecen recogidos por el *OED* en los apartados dos y tres de la entrada correspondiente a esta palabra, aunque sin mencionar a este soneto concreto: ‘Of or belonging to the natural heaven or sky; now chiefly in the phrase *heavenly bodies*, i.e. the stars, planets, comets, etc. Formerly also, Coming from the clouds or atmosphere, as ‘heavenly dew’³⁷ y ‘Having relation to heaven and divine things; divine, sacred, holy, blessed’³⁸.

El término ‘celestial’ también posee en español esos sentidos de su homónimo inglés por lo que no parece difícil conservar los matices presentes en el texto original.

³² He aquí las definiciones del *OED* y las citas de las obras del autor isabelino que muestran su plena vigencia en ese período: ‘Set apart for or dedicated to some religious purpose, and hence entitled to veneration or religious respect; made holy by association with a god or other object of worship’ (1611 Shaks. *Wint. T.* ii.i.183 I have dispatch’d...To sacred Delphos, to Appollo’s Temple, Cleomenes and Dion) y *OED*, 4 b. ‘*esp.* as an epithet of royalty. Now chiefly *Hist.* or *arch.*; formerly often in the phrase *His (her, your) most Sacred Majesty*’ (1599 Shaks. *Hen. v.* i.ii.7 God and his Angels guard your sacred Throne, And make you long become it).

³³ La interpretación completa que de este sintagma ofrece Booth es la que sigue: ‘(1) its sacred glory, the holy splendour of the sun’ y ‘(2) his sacred majesty (= a title of honour on the model of «his Sacred majesty, the king»)’ [S. Booth, *op. cit.*, pág. 143].

³⁴ Así se desprende también de la explicación que Evans ofrece del verso cuatro: ‘adoring observance of (looking up to) his position as a divinity («sacred majesty»). There is perhaps a glance at the Tudor doctrine of monarchs as God’s viceregents in «sacred»’ (G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 121).

³⁵ S. Booth, *op. cit.*, pág. 143 y J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 181.

³⁶ G.B. Evans, *op. cit.*, pág. 121.

³⁷ El ejemplo con el que, en la época, el *OED* ilustra este primer significado es el siguiente: 1607-12 BACON *Ess.*, *Empire* (Arb.) 30811 Princes are like the heavenly bodies, which cause good or evill tymes, and which have much veneration, but noe rest’.

³⁸ El *OED* ilustra con esta cita de una obra de Shakespeare ese sentido del término: ‘1588 SHAKS. *LLL. v.ii.356* A breaking...Of heavenly oaths, vow’d with integritie’.

La imagen del astro rey, que hasta este momento se ofrecía a la vista de todos como majestuoso y en todo su esplendor, se verá a partir del tercer cuarteto desde un ángulo bien diferente. A ese cambio de perspectiva contribuye la clarísima evocación que atesora en este contexto el sustantivo ‘pitch’ como término específico de la cetrería. En efecto, este sustantivo nos permite contemplar al sol todavía en su punto más alto ya que, precisamente, este es uno de los significados que esta palabra posee. Sin embargo, también anticipa el declive irremediable del astro a través de otro de sus sentidos, en concreto, de ese que indica una inclinación pronunciada, el descenso o declive. Tanto Reed³⁹ como Tucker⁴⁰ recogen únicamente el primer significado de esta palabra si bien este último sugiere la polisemia de ‘pitch’ aunque sin mencionar los sentidos a los que se refiere. Pooler, por su parte, añade un interesante matiz al sentido del término al identificarlo como una metáfora de la cetrería: ‘A metaphor from falconry; the height from which a falcon stoops’⁴¹. Kerrigan, que reconoce también el juego poético presente en este término, refleja en su interpretación los sentidos recogidos por los anteriores: ‘(1) very highest point’ y ‘(2) loftiest and steepest slope’. A continuación aclara el segundo sentido de esta palabra en el soneto afirmando que este significado indica el declive del sol, sentido que, como él también nos recuerda, se ve corroborado por el significado técnico que ‘pitch’ posee en el arte de la cetrería: ‘the sun’s fall is anticipated: a *pitch* is the height to which a falcon flies before it stoops, and «to pitch» is «to throw down»’⁴².

La abundancia de ambigüedades y juegos verbales que enriquecen sobremedida este soneto y permiten crear un subtexto coherente es, sin duda alguna, uno de los aspectos más importantes del pareado final. En efecto, el núcleo significativo de estos dos últimos versos —y de todo el poema— se centra en el sustantivo ‘son’ que, como se ha visto, concentra las dos imágenes más sugestivas del soneto. Sin embargo, la forma verbal ‘outgoing’, en el primer verso del pareado final, también contiene una gran carga semántica que obliga a un análisis detenido de sus significados para una comprensión cabal del texto. Por último, hay que tener en cuenta también, a la forma verbal ‘get’ que, aun sin poseer una gran riqueza connotativa, no se muestra completamente unívoco.

³⁹ Reed define este término en el soneto como ‘highest elevation’ (E.B. Reed, ed. *Shakespeare’s Sonnets* [New Haven, 1923], pág. 4).

⁴⁰ T.G. Tucker, *op. cit.*, pág. 86. Estas son las palabras que utiliza este autor para explicar el término ‘pitch’: ‘Though specially used of the highest point in the soaring of a hawk, the word has a wider application: Milton P.L. 2.772 «Down they fell, Driven headlong from the pitch of heaven»’.

⁴¹ C.K. Pooler, ed. *The Works of Shakespeare: Sonnets* (Londres: Methuen and Co. Ltd., 1931), pág. 10.

⁴² J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 181.

La explicación más completa del término ‘outgoing’ —o, tal vez, habría que decir de todo el verso— nos la ofrece Booth cuya glosa reproducimos a continuación precisamente por ser la más exhaustiva y que más luz arroja sobre estas líneas:

A full reading of this line conflates four complementary and simultaneously active separable meanings: (1) ‘So you, outlasting your prime’ (for this meaning of *outgoing*, see *A & C* III.ii.60-1; «the time shall not / Out—go my thinking on you»); (2) ‘So you, at the moment when you surpass yourself’ (see *Tim* I.i.276-77: «He outgoes / The very heart of Kindness»); (3) ‘So you, yourself already in the process of departing (i.e. dying) at the moment of your prime’; (4) ‘So you, yourself already in the process of going out (as a light goes out, is extinguished) at the moment of your prime’⁴³.

El resto de los autores de edición así como los lexicógrafos más autorizados reconocen en este término algunos de los sentidos mencionados por Booth pero, en ningún caso, se acercan a la rica gama de acepciones y matices que la perspicaz mirada de este autor pone al descubierto. El *OED* sólo recoge dos de estos sentidos, a saber, ‘surpass’ y ‘to go out’⁴⁴. Schmidt, al igual que Reed, concede a este término el sentido de ‘to go beyond’ y así lo reconoce en este soneto⁴⁵. Onions, por su parte, observa dos de los significados mencionados por Booth aunque sin referirse en ningún momento a este poema⁴⁶. Tucker y Tucker Brooke, que parafrasea a Beeching⁴⁷, coinciden en la interpretación de esta forma verbal, pues ambos consideran que su sentido se corresponde con la idea de la decadencia física⁴⁸. Pooler considera que este término tiene en este caso concreto un valor polisémico⁴⁹.

⁴³ S. Booth, *op. cit.*, pág. 144.

⁴⁴ *OED*, 1, 3.

⁴⁵ A. Schmidt, *op. cit.*; y E.B. Reed, *op. cit.*, pág. 4.

⁴⁶ Estos son los dos sentidos que recoge Onions en su glosario: ‘Go beyond, exceed, surpass’ y ‘Go beyond in duration, outlast’ (Charles Talbot Onions. *A Shakespeare Glossary* [1911. Ed. corregida y aumentada por Robert D. Eagleson. Oxford at the Clarendon Press, 1986]).

⁴⁷ H.C. Beeching, ed. *Sonnets of Shakespeare* (Boston: Athenaeum Press, 1904), pág. 83. Las palabras exactas de Beeching son las siguientes: ‘thyself out-going in thy noon, i.e. out-going thyself-in-thy-noon, passing beyond thy meridian beauty, and so declining.’

⁴⁸ T.G. Tucker, *op. cit.*, pág. 86 y C.F. Tucker Brooke, ed. *Shakespeare’s Sonnets* (Londres, Nueva York: Oxford University Press, 1936), pág. 247. T.G. Tucker, en concreto, glosa el término con estas palabras: ‘outgoing yourself; declining from what you were. Not that the beloved is as yet declining, but the time must come’.

⁴⁹ Pooler explica la forma verbal ‘outgoing’ del modo siguiente: ‘«Outgo» may possibly be used in its rare and obsolete meaning, «circumvent, overreach», for which *New Eng. Dict.* quotes Denham, *Journey into Poland*, st. x:

«But John (our friend) Molleson
Thought us to have out-gone
With a quaint invention»

Por su parte, Ingram y Redpath observan una única connotación en ‘outgoing’, a saber, ‘outlasting’ y no reconocen dos de los sentidos enumerados por Booth, en concreto, ‘dying’ y ‘declining’: el primero de ellos porque no se adecua al símil de los versos uno al doce y el segundo por su inapropiado uso sintáctico⁵⁰. Por último, Kerrigan considera que, al menos, dos son los significados que pueden comprenderse aquí: ‘outlasting’ y ‘extinguishing’ y manifiesta la dificultad indecible que entraña la explicación de este verso⁵¹.

Antes de concluir este recorrido por los lugares léxicos más complejos de este poema es necesario aclarar los matices que encierra la forma verbal ‘get’. En efecto, este término posee en el soneto los sentidos de ‘procrear’ y ‘obtener o adquirir’. Sin embargo, la mayor parte de críticos y editores recoge tan solo el primero de esos significados⁵². No obstante, la vigencia de esos dos sentidos de ‘get’ en la época está registrada y documentada en los trabajos lexicográficos más autorizados. Así, por ejemplo, Schmidt no sólo le reconoce esas dos connotaciones sino que ilustra la primera con este poema⁵³. El *OED*, por su parte, también registra esas acepciones del verbo ‘get’ si bien en ningún momento las ilustra con este soneto⁵⁴. Mención aparte merece el comentario de Booth ya que en él se nos advierte del sentido dilógico de ‘get’ en este poema y que él glosa como ‘obtain’ y ‘beget’⁵⁵. Kerrigan, por su parte, sin añadir nada nuevo a la interpretación de Booth, reconoce al menos esa doble refracción semántica que esta forma verbal posee

Cf. Sonnet iv.10: «Thou of thyself thy sweet self dost deceive». But it is better to take the word here in the sense of «go beyond» or «out-strip by going». As the sun passing from its state of greatest splendour at noon, becomes less bright and is less regarded, so you will leave your beauty behind you, and be no longer «The lovely gaze where every eye doth dwell» (C.K. Pooler, *op. cit.*, págs. 10-1).

⁵⁰ W.G. Ingram y T. Redpath, *op. cit.*, pág. 18.

⁵¹ J. Kerrigan, *op. cit.*, págs. 181-2.

⁵² Este es el caso de Rollins (‘SCHMIDT [1874]: Beget, procreate.—Compare *Venus*, line 168, «Thou was begot, to get it is thy duty») [Hyder Rollins, ed. *Variorum Edition of the Sonnets* (Philadelphia: J.P. Lippincott, 1944), pág. 22]; Harrison (‘beget’) [G.B. Harrison, ed. *The Sonnets and A Lover’s Complaint* (Londres: Penguin Books, 1938), pág. 1036]; Seymour-Smith (‘beget’) [M. Seymour-Smith, ed. *Shakespeare’s Sonnets* (Londres: Heinemann, 1963), pág. 121]; Burto (‘beget’) [William Burto, ed. *The Sonnets* (Londres: A Signet Classic, 1964), pág. 47]; Padel (‘beget’) [John H. Padel, ed. *New Poems by Shakespeare. Order and meaning restored to de Sonnets* (Londres: The Herbert Press, 1981), p. 160] y Evans (‘beget’) [G.G. Evans, *op. cit.*, pág. 122].

⁵³ ‘To obtain, acquire’ y ‘to beget, to procreate’ (A. Schmidt, *op. cit.*).

⁵⁴ ‘To acquire, to come to have’ y ‘To beget, procreate’. Williams comenta también el sentido sexual que la palabra poseía en la época isabelina y lo ilustra con diversos ejemplos de la época entre ellos con una cita de *Measure for Measure* i.ii.66: ‘...for getting Madam Julietta with child’ (Gordon Williams. *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature* [Londres: The Athlone Press, 1994]).

⁵⁵ S. Booth, *op. cit.*, pág. 144.

en el soneto⁵⁶. Estas dos acepciones de la forma verbal ‘get’ refuerzan y completan tanto las imágenes que giran en torno al tema de la procreación como esas otras que tienen su centro en la metáfora del sol como el astro rey. Por tanto, si se desea realizar un traslado cabal del original se hace imprescindible conservar ambas en el texto de llegada.

Cotejemos ahora con el original las diferentes fórmulas que los traductores proponen para verter al español los términos comentados. Como se ha visto con anterioridad la homofonía y, por lo tanto, la intercambiabilidad de los sustantivos ‘son’ y *sun* permite, a menudo, un curioso juego que debería conservarse a la hora de verter el término a la lengua de llegada. Sin embargo, la mayoría de los autores se ha decantado por una traducción literal de la palabra inglesa, en concreto ‘hijo/s’ (Astrana Marín⁵⁷, Damians de Bultart⁵⁸, Fátima Auad y Mañé Garzón⁵⁹, Méndez Herrera⁶⁰, Sordo⁶¹, Mujica Láinez⁶², Pérez Romero⁶³, Pujol⁶⁴, Falaquera⁶⁵ y Álvarez⁶⁶), ‘prole’ (Acuña) y ‘vástago’ (Montezanti⁶⁷) con lo que todos ellos recrean tan sólo el sentido superficial de la forma utilizada por Shakespeare. En la solución de García Calvo, por el contrario, se alcanza un nivel de equivalencia muy elevado. En efecto, como se sabe, el sustantivo ‘sol’⁶⁸, término utilizado por este traductor, además de referirse al astro rey, se emplea también como apelativo cariñoso dirigido especialmente a los niños. Por lo tanto, en esta palabra convergen también esas dos imágenes presentes en el original y que, como se recordará, no son sino la del astro rey surcando el firmamento desde que despunta hasta que se oculta y esa otra que se corresponde con el transcurrir de la vida del joven agraciado desde el momento que nace hasta su desaparición. He aquí las palabras de este autor: ‘Tal tú, en tu mediodía cuando te trasciendas, / mueres oscuro, salvo que otro sol enciendas’.

⁵⁶ J. Kerrigan, *op. cit.*, pág. 182. Posteriormente, también Duncan-Jones recoge la dualidad significativa de esta palabra en el soneto: ‘beget; acquire. In the second sense, he will recover the «sun / son», thus counteracting the cycle of decline’ (K. Duncan-Jones, ed. *Shakespeare’s Sonnets* [The Arden Shakespeare, 1997], pág. 124).

⁵⁷ ‘a menos que tengas un hijo’.

⁵⁸ ‘sin hijos, morirás abandonado’.

⁵⁹ ‘a menos que tengas un hijo’.

⁶⁰ ‘morirás, sin un hijo, sin miradas’.

⁶¹ ‘morirás huérfano de miradas si no tienes un hijo’.

⁶² ‘si no tienes un hijo, morirás’.

⁶³ ‘abandonado mueres si no engendras un hijo’.

⁶⁴ ‘morirás olvidado si no tienes un hijo’.

⁶⁵ ‘no va a mirarte nadie si no tienes un hijo’.

⁶⁶ ‘salvo que un hijo alumbres’.

⁶⁷ ‘a menos que algún vástago nos dejes’.

⁶⁸ Véase la entrada correspondiente a ‘sol’ en la obra lexicográfica de María Moliner. (María Moliner. *Diccionario del uso del español*, Madrid: Gredos, 1966).

La forma 'Lo' supone también, como se ha dicho ya, un escollo muy difícil de solucionar para los traductores de los sonetos. La mayor parte de ellos se ha inclinado por el significado interjetivo que esta palabra posee vertiéndola como '¡mira!'⁶⁹, 'mira'⁷⁰, 'Allá'⁷¹, 'He aquí'⁷² o '¡Ve!'⁷³ con lo que en todos estos casos se pierde por completo ese atractivo juego verbal creado por el poeta isabelino. Por lo que respecta a las versiones de Damians de Bulart y Álvarez se alejan aún más del texto de partida por la sencilla razón de que lo omiten en sus traducciones. Así pues, el retruécano aquí presente se pierde en todos y cada uno de los textos y, con él, ese segundo sentido con el que se enriquece el soneto.

El doble referente que se observa en el término 'orient', a diferencia de los anteriormente comentados, no ha supuesto obstáculo alguno a la hora de verterlo al español. Así, la mayoría de los traductores se ha inclinado por la forma equivalente 'oriente' en la que, como se sabe, se concentran también la acepción de punto del horizonte y la de países del este próximo y lejano con lo que se mantiene la ambigüedad y, por tanto, la fidelidad al texto original. Mención aparte, y no precisamente por la excelencia de su versión, merece Damians de Bulart pues, como en ocasiones anteriores, también en este caso, al evitar el término en su traducción, se aleja sobremedida del sentido del soneto de Shakespeare.

La forma 'gracious' tampoco debería plantear problema alguno a la hora de verterla al español. Como se recordará este término se refiere tanto a la gracia o encanto de que está dotado una persona como a su actitud caritativa o compasiva. También suele usarse como epíteto aplicado a la realeza. Todas estas connotaciones, como se sabe, están también presentes en las palabras españolas 'gracioso' y 'gracia'. Así pues, la elección por parte del traductor de cualquier otra forma supondría un grave riesgo ya que difícilmente incluiría la totalidad de los sentidos que atesora 'gracious'. Sin embargo, y por desgracia, esta es la respuesta que ha dado al problema la mayor parte de los autores españoles. En efecto, si exceptuamos las versiones de Basileo Acuña ('He aquí, en oriente la graciosa lumbre'), Fátima Auad y Mañé Garzón ('Mira, en el oriente, cuando la graciosa luz / levanta su ardiente cabeza,...') y la de Mujica Láinez ('¡Ve! si en oriente la graciosa luz'), que como se ve mantienen una gama de sentidos muy próxima al original, las demás traducciones se separan sustancialmente del texto de partida ya que, en el mejor de los casos, sólo recogen uno de los significados. Esto ocurre,

⁶⁹ Astrana Marín, Méndez Herrera, Sordo y Falaquera.

⁷⁰ Fátima Auad y Mañé Garzón, Pérez Romero y Pujol.

⁷¹ García Calvo y Montezanti.

⁷² Basileo Acuña.

⁷³ Mujica Láinez.

por ejemplo, en las versiones de Astrana Marín, Sordo y Álvarez ('deslumbradora'), García Calvo ('dulce'), Pérez Romero ('celeste'), Pujol ('noble') y Falaquera ('benigna'). En las traducciones de Damians de Bulart ('Cuando asoma la luz del nuevo día...') Méndez Herrera ('¡Mira! Cuando la luz por el Oriente...') y Montezanti ('Mira: cuando la luz en el oriente...'), según se puede observar, ni siquiera se traduce el término.

Veamos seguidamente la reacción de los diversos traductores ante el problema que plantea el sintagma 'under eye'. Como se recordará, aquí se conjugan la imagen de un lugar situado en un nivel inferior y otra que hace referencia a los servidores o a seres de una categoría social más baja. Pues bien, a pesar de que existen en español numerosas fórmulas para reflejar esa diferencia, tan sólo las traducciones de Pérez Romero, García Calvo y Falaquera se acercan algo a ese contraste que figura en el original. En efecto, en '... los ojos de aquí abajo / un homenaje rinden a esa vista incipiente...', '...cuantos él abarca / rinden a su naciente lumbre pleitesía...' y en '... los ojos de aquí abajo / le rinden homenaje a su reaparición...', fórmulas utilizadas por Pérez Romero, García Calvo y Falaquera, respectivamente, percibimos esa connotación de inferioridad en uno de los términos de la comparación. Astrana Marín y Damians de Bulart transforman 'under' en 'humanos', Montezanti lo vierte por 'humano' y Mujica Láinez por 'hombres'. En estos casos el término empleado parece, en principio, equivalente a lo que se expresa con la forma 'under'. Sin embargo, dadas las elevadas connotaciones que normalmente se atribuyen tanto al adjetivo como al sustantivo, su utilización no parece hacer hincapié precisamente en la idea de inferioridad o servidumbre que contiene el original. En cuanto a las versiones de Acuña ('y nuestros ojos, / vueltos a la cumbre'), Fátima Auad y Mañé Garzón ('... cada ojo / rinde homenaje a su recién aparecida visión...'), Méndez Herrera ('... nuestros ojos / le rinden homenaje...'), Sordo ('... nuestros ojos / rinden un homenaje a su reaparición...'), Pujol ('... los ojos / a la nueva visión rinden su pleitesía...') y Álvarez ('...nuestros ojos / Humillados por esa luz...'), que tienen en común el hecho de prescindir de lo que significa o connota 'under', se alejan totalmente del original, precisamente por esta razón. Por lo demás, tanto las versiones de estos autores como las de Astrana Marín y Damians de Bulart reflejan en cierta medida el contraste entre la majestad del sol y la pequeñez de lo humano pero no por haber tratado con rigor el término 'under' sino por que el resto de imágenes y contenido de los tres primeros versos del poema así lo exigen.

La respuesta que dan algunos traductores al problema que supone el traspase de la forma 'serving' al español alcanza el nivel de equivalencia o se aproxima bastante a él. En efecto, en los términos 'sirviendo' (García Calvo), 'honrando' (Astrana Marín y Sordo) y 'honra' (Pérez Romero) conflu-

yen tanto esa imagen de carácter religioso como la connotación que recrea el vínculo de vasallaje entre el siervo y su señor. Así, por la equivalencia semántica que se da en este caso entre la lengua de partida y la de llegada y gracias al acierto del traductor, el valor polisémico de ‘serving’ permanece en el texto de llegada⁷⁴ preservando, de esta suerte, la riqueza connotativa del original isabelino. En cuanto a las formas ‘homenajeando’ (Fátima Auad y Mañé Garzón), ‘humillando’ (Pujol) y ‘rinden’ (Acuña, Mujica Láinez y Álvarez), si bien poseen a menudo una fuerte sugerencia religiosa, en el contexto en que se utilizan en estas traducciones ésta no es tan clara como la de ‘sirviendo’ y ‘honrando’. Por lo que se refiere a las fórmulas utilizadas por los demás traductores al no lograr recrear uno o ninguno de los significados mencionados se distancian aún más del texto shakespeariano. Así, ni ‘admiran’ (Damians de Bulart) ni mucho menos ‘acata’ (Montezanti) o ‘acatar’ (Falaquera) poseen, en el contexto en que se utilizan, el matiz sagrado referido. Por supuesto, la versión de Méndez Herrera, al evitar el término en cuestión, es obviamente la que más se aleja del texto de partida.

Los sutiles matices y la versatilidad del adjetivo ‘sacred’, que permiten aplicar este atributo a seres y objetos creados, debe pasar indemne por el tamiz de la traducción dada la riqueza de efectos que irradia. Eso ocurre, sin duda alguna, en las versiones de Fátima Auad y Mañé Garzón, Pérez Romero, Falaquera y Álvarez pues, tanto en los adjetivos ‘sagrado’ o ‘sagrada’, fórmulas utilizadas por Fátima Auad y Mañé Garzón y Álvarez, como en los términos ‘sacrosanto’ y ‘sacra’ usados por Pérez Romero y Falaquera, respectivamente, se concentran todos los sentidos y efectos mencionados. Las restantes versiones, ya sea por el tipo de adjetivos de que se sirven sus autores o porque sencillamente no lo traducen, se alejan por completo del sentido original. En efecto, ni ‘naciente’ (Acuña), ni ‘gentil’ (García Calvo), ni ‘resplandeciente’ (Méndez Herrera y Sordo), ni ‘su dominio soberano’ (Montezanti), ni siquiera ‘santa’ (Astrana Marín) poseen en sus respectivos textos de llegada la versatilidad referida anteriormente. Con respecto a las versiones de Damians de Bulart, Mujica Láinez y Pujol, estos autores han optado por evitar el término.

Como cabría esperar, al verter ‘heavenly’ al español la mayor parte de los traductores se aproxima bastante al original, ya que las fórmulas que utilizan —‘cielo/s’ (Astrana Marín, Sordo, Mujica Láinez, Montezanti, Pujol, Falaquera y Álvarez) y ‘celeste’ (Damians de Bulart y Pérez Romero)—, deno-

⁷⁴ He aquí la traducción de estos cuatro autores: ‘sirviendo con miradas al gentil monarca’ (García Calvo), ‘honrando con sus miradas su santa majestad’ (Astrana Marín), ‘honrando con sus miradas al rey resplandeciente’ (Sordo) y ‘y honran, con sus miradas, a su rey sacrosanto’ (Pérez Romero).

tan no sólo la idea de firmamento sino también la de gloria o paraíso. Sin embargo, algunos de ellos, al decantarse por el adjetivo ‘celestial/es’ (Fátima Auad y Mañé Garzón, Méndez Herrera y García Calvo) o por el sustantivo ‘gloria’ (Acuña) se escoran peligrosamente hacia el lado religioso de esos términos, pues ambas formas están más marcadas por connotaciones religiosas en el uso de nuestra lengua que el adjetivo ‘celestes’.

El carácter dilógico del sustantivo ‘pitch’ refuerza dos de las imágenes más recurrentes en este soneto y, a la vez, supone un serio escollo a la hora de verterlo al español. En efecto, en ‘pitch’ se concentra, por una parte, ese significado con el que se indica el punto álgido y que, en el contexto del soneto, se aplica a la situación del astro rey en su apogeo; y, por otra, la de inclinación o pendiente que se corresponde a su vez con el declive del sol. Ambas imágenes no son sino referencias metafóricas a dos etapas en la vida del joven agraciado: en la primera se alude a la plenitud de su juventud y en la segunda a su decadencia. Pues bien, ninguno de los traductores consigue reproducir el doble sentido que atesora el término inglés ni, por supuesto, su indudable evocación de la cetrería. En el mejor de los casos algunos de ellos reflejan el primero de los dos sentidos señalados, como vemos en los textos de Astrana Marín (‘Pero cuando, al llegar al cenit...’), Acuña (‘Pero, al bajar desde su gran altura...’), García Calvo (‘... mas cuando del zenit...’), Fátima Auad y Mañé Garzón (‘...pero cuando, desde el punto más alto...’), Méndez Herrera (‘Mas cuando de la cima...’), Sordo (‘Pero, cuando, desde la cima,...’), Mujica Láinez (‘Pero cuando en su carro fatigado / deja la cumbre...’), Pérez Romero (‘Pero cuando del cenit...’), Montezanti (‘Mas cuando del cenit...’) y Falaquera (‘... mas cuando desde lo alto...’). Por lo que se refiere a las traducciones de Damians de Bulart, Pujol y Álvarez prescinden por completo del término, lo que no quiere decir que la imagen desaparezca por completo ya que otras palabras del poema hacen igualmente referencia a esa misma idea.

La polisemia de la forma verbal ‘outgoing’ ha supuesto hasta ahora un escollo insalvable para los traductores de estos sonetos al español. En efecto, ninguno ha conseguido reproducir en su totalidad la variedad de acepciones y matices que se concentran en ese término. No obstante, esto no quiere decir que el grado de lejanía con el original sea el mismo en todas las versiones. Así, en el texto de García Calvo (‘tal tú, en tu mediodía cuando te trasciendas’) se puede atisbar tanto la imagen del joven agraciado sobreviviendo a la flor de su vida como esa otra en la que aparece superándose a sí mismo. De menor calidad son las fórmulas empleadas por Fátima Auad y Mañé Garzón (‘así, tú, alejándote de ti mismo en tu mediodía’) y Méndez Herrera (‘tú, al apartar del cenit tus pisadas’) pues en ellas se percibe únicamente la segunda de las imágenes recogidas en la versión de Gar-

cía Calvo. El mismo grado de acierto poseen las de Acuña ('Asimismo, llegado a tu descenso'), Montezanti ('Nadie te mirará cuanto te alejes') y Falaquera ('Así a ti, que a ti mismo en tu cenit te cesas') si bien la única imagen que aquí se refleja es la de la muerte. En cuanto a los textos de Astrana Marín ('así tú, que avanzas hacia tu mediodía'), Mujica Láinez ('Así tú, al declinar sin ser mirado, / si no tienes un hijo, morirás'), Sordo ('y tú, que te aproximas ya a tu mediodía'), Pérez Romero ('ya que hacia el mediodía avanza tu camino') y Álvarez ('y tú, que hacia tu mediodía avanzas') resulta muy difícil vislumbrar, aunque sea mínimamente, alguno de los matices que el verbo 'outgoing' destila en este soneto. Algo semejante puede decirse de la respuesta en el de Pujol, a no ser que aceptásemos como 'licencia semántica' que 'desvivirse' pudiera equivaler a morir: 'Así tú, desviviéndote en tu claro cenit'. Finalmente, la versión de Damians de Bulart, al evitar el término en la lengua de llegada, es la que más se aleja del original.

Por último, tampoco han sabido los traductores encontrar una fórmula en la que se asomen tanto la idea de la procreación como la de la adquisición u obtención de algo que, según se recordará, parte de la crítica especializada ha identificado en 'get' en este caso concreto. Sin embargo, la calidad de los textos traducidos, aun dentro de la distancia que les separa del original, no es la misma en todos ellos. En efecto, en las formas verbales 'tengas (un hijo)' [Astrana Marín y Fátima Auad y Mañé Garzón], 'tienes (un hijo)' [Sordo, Pujol y Falaquera], 'engendras' (Pérez Romero)⁷⁵ '(algún vástago nos) dejes' [Montezanti] y '(un hijo) alumbres' [Álvarez] se observa únicamente el concepto de la procreación y, por tanto, se descarta cualquier otro significado. No sucede lo mismo en las versiones de Damians de Bulart ('sin hijos, morirás abandonado'), Acuña ('sin prole, tu abandono será inmenso'), Méndez Herrera ('morirás, sin un hijo, sin miradas'), Mujica Láinez ('si no tienes un hijo, morirás') y García Calvo ('mueres oscuro, salvo que otro sol enciendas') pues si bien en todas ellas se aprecia igualmente la imagen de la propagación de la propia especie, se sirven de una fórmula en que no se excluyen ni la idea específica de procrear o engendrar ni la de llegar a la paternidad de cualquier otro modo.

El cotejo traductológico que se acaba de realizar confirma sobradamente el planteamiento inicial de este trabajo en el que, como se recordará, se apuntaba el escaso acierto de los traductores a la hora de verter al español las numerosas dilogías y el juego verbal en general que adornan y enriquecen el texto de partida. En efecto, en ninguna de las traducciones español-

⁷⁵ Sin embargo, la traducción de Pérez Romero ('abandonado mueres si no engendras un hijo'), es la única que conserva la sugerencia trinitaria a que hacía referencia anteriormente Booth.

las se refleja no ya la totalidad de ese rico entramado de imágenes que brota del fértil campo en el que florece la ambigüedad sino ni tan siquiera una parte sustancial de las mismas. Esto no implica, sin embargo, el rechazo absoluto de esas versiones pues todas y cada una de ellas, si bien unas en mayor medida que otras, aportan soluciones válidas a algunos de los problemas que plantea este soneto. Desde esta perspectiva, y aunque las versiones de Pérez Romero, Falaquera y García Calvo, por su mayor número de logros, se sitúen en un nivel superior a las de Damians de Bulart, Herrera, Acuña, Montezanti o Pujol, todas ellas son merecedoras de nuestro reconocimiento y apoyo pues de un modo u otro constituyen un paso adelante en la ardua labor de trasladar al español los sonetos de Shakespeare y muy en especial el soneto objeto de este trabajo.