

“EL EQUÍVOCO Y SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL EN EL *SONNET XVII* DE WILLIAM SHAKESPEARE”

JESÚS ANGEL MARÍN CALVARRO
Departamento de Filologías Inglesa y Alemana
Facultad de Filosofía y Letras - Cáceres

Undoubtedly one of the most important features of the language used by W. Shakespeare in his works is the great number of puns, ambiguities, innuendoes, and word play in general that this author handles with superb craftsmanship. While the use of word play greatly enriches Shakespearian discourse, at the same time, it defies easy translation. This paper seeks to identify and explain the ambiguities that embellish *Sonnet XVII*, and evaluates some of the most important translations into Spanish.

SONNET XVII

Who will believe my verse in time to come
If it were filled with your most high deserts?
Though yet heav'n knows it is but as a tomb
Which hides your life, and shows not half your parts.
If I could write the beauty of your eyes,
And in fresh numbers number all your graces,
The age to come would say, "This poet lies -
Such heav'nly touches ne'er touched earthly faces."
So should my papers, yellowed with their age,
Be scorned, like old men of less truth than tongue,
And your true rights be termed a poet's rage
And stretchèd meter of an ántique song:
But were some child of yours alive that time,
You should live twice in it and in my rhyme.

El *Sonnet XVII* del cuarto de 1609 cierra y concluye el grupo de poemas que se inspiran en el matrimonio y la procreación y que, como muy bien ha apuntado la crítica en general, forman una unidad bien definida en el conjunto de los ciento cincuenta y cuatro sonetos de William Shakespeare. En concreto, una de las imágenes de este poema se configura, a lo largo de sus tres cuartetos, en torno a ese poder que posee la poesía para perpetuar no sólo la belleza física sino también la moral del joven agraciado. Esta idea se completa y comple-

menta en el pareado final con la de la procreación que, como se ha dicho anteriormente, se halla presente en la mayor parte de los sonetos de esta misma secuencia. Al embellecimiento y riqueza significativa de esta doble imagen contribuye sin duda alguna, y de manera harto notable, el uso sutil de un vocabulario marcado profundamente por su carácter polisémico. Este nuevo elemento, es decir, esa multiplicidad de matices que proyectan en el soneto esos términos se revela no sólo como fundamental a la hora de obtener una visión cabal del sentido del texto original sino que además plantea considerables problemas de traducción. Esto no quiere decir, sin embargo, que no haya otros elementos del poema que el traductor debería también tener en cuenta a la hora de trasladar el soneto a otra lengua como, por ejemplo, la correspondencia prosódica, la rima y los esquemas métricos o estróficos, las figuras retóricas, las formas morfosintácticas, etc. Sin embargo, el aspecto que se ha elegido aquí parece tan esencial, tanto para la estructura estilística como para la argumental del soneto, que sin su recreación en la lengua de llegada cualquier otro acierto traductológico se antoja insuficiente. El traductor, por lo tanto, debería tener muy en cuenta este aspecto concreto del texto isabelino ya que de no ser así, es decir, si en el texto traducido no se refleja la rica gama de significados y matices que adornan y enriquecen el original isabelino, se perdería sin remedio una parte tan sustancial del mismo que el texto de partida se resentiría gravemente. En resumidas cuentas, en este trabajo se pretende por un lado la localización y fijación de todos aquellos términos marcados por la ambigüedad y el doble sentido. Para ello se ha contado no sólo con la inestimable ayuda de las ediciones más fiables de los sonetos sino también con la crítica especializada en la obra poética de Shakespeare y, por supuesto, con el aparato lexicográfico más autorizado en el inglés isabelino. Por otro lado, y como complemento necesario y al mismo tiempo más original de este estudio, se ha realizado no solo un cotejo minucioso entre el texto de partida y las traducciones al español de este poema sino también una valoración de estas últimas.

En cuanto a esos términos que, por la complejidad de su configuración semántica, presentan una mayor refracción a la traducción en este soneto hay que mencionar a los sustantivos 'deserts', 'parts' y 'touches'; al adjetivo 'fresh', y al participio 'stretchèd'. Se deben tener también en cuenta los dobles sentidos que surgen de la homofonía de 'rights' y 'rites' y de 'antique' y *antic*. Por último, cabe destacar el interesante juego verbal y los efectos retóricos (la derivación, por ejemplo) que surgen al utilizar de forma consecutiva las voces 'numbers' y 'number' procedentes, como se ve a simple vista, de idéntico radical.

En el sustantivo 'deserts', que cierra el segundo verso del primer cuarteto, se observa ya, debido precisamente a su carácter polisémico, buena parte de esas imágenes que recorren el poema y que Evans ha glosado muy acertadamente como 'good physical qualities' y 'spiritual merits'. La ambivalencia de este término no es sino un ejemplo más de la riqueza estilística que impregna la obra del autor isabelino y, especialmente, los sonetos. En consecuencia, el traductor deberá mostrarse muy alerta en su labor de trasvase pues la omisión de la ambigüedad aquí presente reduciría considerablemente la vitalidad del original isabelino y, por supuesto, empobrecería en gran manera el texto de llegada. Críticos y lexicógrafos están de acuerdo en cuanto a ese sentido de 'merits' que el sustantivo 'deserts' posee en este soneto. Schmidt, por ejemplo, se refiere a este término, en su clásica obra lexicográfica sobre Shakespeare, como 'merits, claim to honour and reward'. En el OED se recurre a una cita de la obra de Chapman *Odyssey*, I.75 para demostrar la vigencia de esta misma acepción de 'deserts' en el inglés isabelino. Entre los autores de edición que mencionan este sentido de 'deserts' cabe citar a Bush ('merits'), Padel ('praises') y Kerrigan ('deservings'). Por el con-

trario, Ingram y Redpath así como Booth, entre otros, parecen más preocupados por la rima que por el valor bisémico de esta palabra. En ambas ediciones se hace un comentario casi idéntico: ‘*deserts*. Then pronounced to rhyme with “parts” (cf. 11.4 and 14.12)’ y ‘*deserts*. Pronounced to rhyme with *parts* (see 11.4, note; 14.12; 49.10, note; and 72.6)’. En cuanto a esa segunda acepción a la que hacía referencia Evans parece reflejarse también, aunque no con la misma claridad, tanto en el *OED* como en las glosas de Padel y Kerrigan. El *OED*, en concreto, reza de este modo: ‘An action or quality that deserves its appropriate recompense; that in conduct or character which claims reward or deserves punishment. Usually in *pl*’. Por su parte, Padel describe esa segunda connotación como ‘attributes’. Finalmente, en el comentario de Kerrigan se glosa la frase ‘were filled with your most high deserts’ como ‘fully expressed (and so rewarded) your merits’ y, a continuación, se nos advierte del carácter ambiguo de ‘deserts’ con las siguientes palabras: ‘Exploiting an ambiguity in *deserts*: both “deservings” and what they earn’.

La mayoría de los críticos, lexicógrafos y autores de edición coinciden en atribuir también al término ‘parts’, en este soneto concreto, el significado de ‘buenas cualidades’ (tanto físicas como morales). Sin embargo, este no parece ser su único sentido en el texto. El poder plástico del término podría ser mucho mayor. Para empezar, el *OED* registra un significado de la palabra en la época que, por cierto, coincide con el que su forma homóloga tiene en español, *privy parts*, lo cual es muy importante desde el punto de vista traductológico. Booth asume tímidamente la posibilidad de este segundo significado en el soneto, hipótesis que, de manera indirecta, se ve apoyada por Ellis, Rubinstein y Williams para quienes este término se refiere, también, a las partes púdicas, según ilustran con varias citas de obras del dramaturgo isabelino. En efecto, aunque estos autores no hacen referencia alguna a este soneto, refuerzan con su autoridad la lectura que hace Booth. Ellis, en concreto, se apoya en *Love’s Labour’s Lost* V.ii.501 ff y añade el siguiente comentario:

Costard’s repetition of *part* and his use of *stand* invite suspicion of double-entendre. Use of *part(s)* for *genitalia* is not uncommon either in Shakespeare or in the popular literature of his time. In *AW* II.iii.265 f. In Webster’s *The Duchess of Malfi*. In *Every Man In His Humour* (Italian edition) III.iv...

Rubinstein, por su parte, recoge el siguiente ejemplo de la obra *The Unfortunate Traveller* de Nashe: ‘Who first deprived young boys of their best part, / With self-same wounds he gave he ought to smart’. Williams, que ofrece un exhaustivo comentario del término, se refiere igualmente al sentido de ‘parts’ como ‘(1) vaginal area (pl. genitals)’ y ‘Man’s genitals’. Sin embargo, ni los comentarios en torno a ‘parts’ ni probablemente sus sentidos en este contexto se reducen a las dos acepciones señaladas. Wilson, en concreto, sugiere otro sentido que está muy en consonancia con esa imagen de la muerte que se configura a partir del sustantivo ‘tombs’, al final del tercer verso del primer cuarteto. Este autor explica este nuevo matiz de ‘parts’ como ‘...the customary description of a deceased, engraved on the outside of his tombs’. Posteriormente, Booth hará suya también esta nueva lectura del término (‘allusion to funeral effigy’).

También el valor bisémico del sustantivo ‘touches’ permite un interesante juego poético en el último verso del segundo cuarteto. Como se sabe, esta palabra poseía en la época isabelina, y conserva aún en la actualidad, entre otros, los significados de toque o pincelada y rasgo, huella o señal. Schmidt recoge ambos sentidos del término en su léxico e ilustra el primero de ellos con este soneto: ‘a stroke of a pencil’ y ‘trait’. En el *OED*, al igual que en el glosario de Schmidt, también se documentan esas acepciones del término si bien la defini-

ción que se ofrece en ambos casos resulta mucho más extensa: ‘an act of touching a surface with the proper tool in painting, drawing, writing, carving’ y ‘a distinguishing quality, characteristic, trait’. Onions registra, igualmente, esos dos sentidos del término ‘touch’ explicándolos como: ‘stroke of the brush’ y ‘trait, feature’. Este autor, al igual que Schmidt, ilustra la primera de estas acepciones con este soneto. También Foster repite casi literalmente estas mismas acepciones en su trabajo lexicográfico dedicado a la obra de Shakespeare. Por lo que respecta a los autores de las principales ediciones de la obra, sólo a partir de Burto se reconoce y recoge este doble sentido del término. En efecto, este autor muy en línea con ese doble sentido comentado en las anteriores referencias a la lexicografía shakespeariana, precisa que, en este contexto, confluyen en ‘touches’ dos de las acepciones ya señaladas, a saber, ‘(1) strokes of pencil or brush y (2) traits’. Padel hace suya esa lectura de Burto, reconociendo el retruécano que se configura en torno a esos dos sentidos, y glosa el término como ‘the limner’s brush-strokes’ y ‘physical items of face and form’. Kerrigan es el más exhaustivo dentro de esta misma línea interpretativa: ‘In the imagined sonnet these “ravishing strokes of art” derive from the youth, in the youth himself from God (which makes them, indeed, heavenly)’. Por último, Duncan-Jones apunta un nuevo significado para este término que, sin duda alguna, aumenta el poder expresivo de todo el soneto. En concreto, esta autora considera que ‘touches’ puede también denotar el contacto sexual.

El adjetivo ‘fresh’, que califica al sustantivo ‘numbers’, en el segundo verso del segundo cuarteto, plantea un problema de interpretación sobre el que conviene reflexionar. Para empezar, Beeching propone un comentario del término (‘lively and beautiful’) que, según él, se justificaría por tratarse de cualidades aplicables también al amigo del sujeto poético. Posteriormente, Tucker, aunque no coincide plenamente con la glosa que hace Beeching, profundiza en este mismo sentido interpretativo: ‘not merely “novel”, nor “which keep returning afresh to the theme”, but = bright and handsome (and so befitting their subject)’. Booth y Kerrigan hacen suya, básicamente, la explicación de Tucker. Así, para Booth ‘fresh’ equivale a ‘new’ y ‘lively’ y para Kerrigan significa ‘novel and stimulating verses’.

En el último verso del tercer cuarteto, el sintagma nominal ‘stretchèd meter’, debido a la variada gama de matices que posee, constituye un serio escollo a la hora de verterlo a otras lenguas. La glosa que Booth hace de estas palabras es exhaustiva y, por supuesto, la más completa hasta la fecha, pues en ella se recogen no sólo las anotaciones más pertinentes de las ediciones anteriores sino también las definiciones que ofrece la lexicografía especializada en el inglés isabelino. Para este autor el contenido semántico de este sintagma se ramifica en tres direcciones distintas: ‘poetic exaggeration’, ‘forced meter’ y ‘old meter’. Booth explica esta última acepción recordándonos que el término ‘stretchèd’ poseía en la época isabelina una doble pronunciación:

(1) poetic exaggeration (‘meter’ was regularly used as a synonym for ‘verse’, composition *in* meter, in systematic rhythm); (2) strained meter, forced meter; Ingram and Redpath suggest (3) ‘the elongated metres used by some contemporary poets but beginning to go out of fashion — e.g. Poulter’s Measure (12, 14 alternate), “fourteeners” and continuous Alexandrines’ (Richard Sylvester suggests to me that ‘reference may be to the sequence as a whole, “stretched out” for 154 poems; the ‘antique song’ then becomes the whole previous Petrarchan convention’). A modern reader may be tempted to point out this line as an example of the artificially *stretchèd meter* it talks about; remember that the dissyllabic pronunciation of *stretched* was the Renaissance norm and the monosyllabic pronunciation was the exception.

En cuanto a las ediciones posteriores a la de Booth, sorprende que o se despacha el problema, como hace Padel, limitándose a decir que se trata de una ‘poetic licence’, o se reduzcan de nuevo los sentidos del término a dos, como observamos en las ediciones de Kerrigan, Bevington y Evans.

La homofonía de los términos ‘rights’ y *rites* genera un nuevo e interesante retruécano en el tercer verso del tercer cuarteto que conviene tener presente al traducirlo. En el *OED* se registra y documenta reiteradamente, e incluso con ejemplos procedentes de obras de Shakespeare, el carácter intercambiable de ambas formas en el inglés isabelino. Los autores de este diccionario no siempre justifican esta confusión, pero lo cierto es que en las entradas correspondientes a ambos términos hacen referencia al fenómeno. Kökeritz abunda en esta misma idea e ilustra el mencionado juego homofónico con el mismo ejemplo utilizado en el *OED*. Ingram y Redpath apuntan, en su edición, si bien de manera tímida, la posibilidad de que el mencionado equívoco fonético se halle también oculto bajo este verso: ‘It is possible that there is also a pun here (as perhaps again in 23.6) on “right” and “rite” (sometimes spelt “rights” in the old quartos and folios)’. Para Ramsey y Kerrigan no cabe duda alguna de que Shakespeare explota la confusión de los dos conceptos para producir una ambigüedad deliberada. Ramsey, concretamente, hace el siguiente comentario en su conocido estudio sobre los sonetos *The Fickle Glass*: ‘“Rites” appears in the first line of the passage from Marlowe and in Shakespeare’s line 17.11, “And your true rights (a pun on *rights* and *rites*) be termed a Poet’s rage”’. Kerrigan, por su parte, ofrece la siguiente explicación: ‘A pun on “rites” allows “the ritual of praise appropriate to you” as well as, primarily, “the praise which is your due”’. Finalmente, Duncan-Jones también admite la posibilidad de un juego verbal de esa naturaleza en este caso concreto: ‘what is truly your due; with a possible pun on “rites”, or appropriate ceremonies’.

Otro de los términos que por su configuración equívoca merece una atención especial es el adjetivo ‘ántique’ que aparece al final del tercer cuarteto. En efecto, este término, debido a su coincidencia fonética y, a menudo, gráfica con el adjetivo *antic* en la época isabelina suscita un interesante juego de significados en el que se confunden o acumulan las acepciones de ambas formas. Así lo perciben, en su edición, Ingram y Redpath que incluyen el siguiente comentario:

‘Antique’ was then a spelling both for ‘antic’ and for ‘antique’. In view of lines 9-11, ‘antique’ = ‘old’ seems to be the primary meaning here, but the homophone would, in this context, almost inevitably suggest to the Elizabethan the additional connotation of the fantastic.

También Wrigth y LaMar, si bien en un comentario mucho más breve, reconocen el juego verbal aquí presente: ‘*antique*. ancient, and possibly also, grotesque or comic’. Booth, por su parte, incluye en su edición, en la nota correspondiente, una explicación muy parecida a la de Ingram y Redpath:

old (but with a play on ‘antic’ — ‘bizarre’, ‘fantastic’: in the Renaissance ‘antique’ and ‘antic’ were pronounced alike and shared a variety of spellings; a similar pun may be intended in 1HIV I.ii.58 where Falstaff says ‘old father antic’).

Por último, Ramsey, Kerrigan, Evans y Duncan-Jones apoyan también esta lectura haciendo hincapié en el doble sentido ya comentado.

La yustaposición de los términos ‘numbers’ y ‘number’, en el segundo verso del segundo cuarteto, se presta a un juego verbal que se da con mucha frecuencia en la obra del autor

isabelino. En efecto, tanto en sus poemas como en su obra dramática nos topamos a menudo con repeticiones de este tipo —es decir, de la misma palabra pero con acepciones diferentes—, lo que sin duda contribuye a enriquecer el estilo del poema. Se trata, como se puede ver, de un bello ejemplo de antanaclasis que en ningún caso debería perderse en el texto de llegada. En cuanto al sentido del primero de los dos términos, ‘numbers’, parece haber plena coincidencia en que equivale a verso/s o poesía. Así, Schmidt define el término como ‘verse, poetry’, acepción que ilustra precisamente con este verso del soneto diecisiete. También en el glosario de Onions hallamos una definición muy semejante ejemplificada igualmente con este caso concreto: ‘metre, verse’. Tanto los autores de las principales ediciones de los sonetos como de los trabajos dedicados a crítica textual, hacen suya la lectura de Schmidt. Tucker, por ejemplo, lo glosa como ‘verses (*Lat.* numeris)’ y lo ilustra, además de con este verso concreto, con citas de *LLL* (IV.iii.57) y *Paradise Lost* (III.38). Idéntica glosa —‘verses’— hallamos en las ediciones de Harrison, Burto, Ingram y Redpath, Bush, Booth, Padel, Kerrigan, Evans y Duncan-Jones. Tampoco difieren de la de los anteriores la acepción que tiene el término para Wilson (‘verse’) y Middlebrook. Ramsey, por último, matiza algo más el sentido de esta repetición y, con respecto a ‘numbers’, sugiere la existencia de un juego de palabras:

In lines 17.5-6 he writes, ‘If I could write the beauty of your eyes, / And in fresh numbers number all your graces’. The pun on ‘numbers’ (‘meter’ and ‘counting’) and the heavy yet nimble sound of its repetition are deliberate, witty, not casual.

Cotejemos, seguidamente, las diferentes fórmulas que los traductores proponen para verter al español los términos analizados.

En cuanto al doble matiz de la forma ‘deserts’, es decir, las buenas cualidades físicas y morales del joven, la respuesta de los traductores ha sido, en algunos casos, muy satisfactoria. En concreto, tanto en ‘prendas’ (Pérez Romero) como en los términos ‘perfecciones’ (Astrana Marín y Sordo) o ‘perfección’ (Álvarez) e incluso ‘gracia’ (García Calvo) y, tal vez, ‘méritos’ (Mujica Láinez, Méndez Herrera, Montezanti, Pujol y Falaquera) se percibe de manera más o menos nítida el doble matiz apuntado. No sucede lo mismo, sin embargo, con las traducciones de Damians de Bulart y Fátima Auad y Mañé Garzón. En efecto, tanto ‘virtudes’ como ‘gracias’ (pues esta forma ve debilitado el doble sentido señalado anteriormente debido a la interferencia de esos otros significados que adquiere el término cuando va en plural) hacen hincapié únicamente en el primero de los sentidos mencionados con lo que destruyen la ambigüedad del texto isabelino.

La traducción del sustantivo ‘parts’, por el contrario, no resulta tan afortunada. Así, ningún traductor ha sabido hallar una respuesta en que confluyan a la vez esa alusión a las partes púdicas del joven y a sus cualidades físicas y morales, por no decir nada de la referencia fúnebre anteriormente referida. En concreto, todos se limitan a hacer una referencia, más o menos velada, a las cualidades físicas y morales del joven destinatario del poema. Sin embargo, conviene destacar una de las fórmulas utilizadas, concretamente por Damians de Bulart, pues de haber utilizado en plural y en el contexto adecuado el sustantivo por el que traduce ‘parts’ —‘encanto’—, se podría haber acercado bastante a la polisemia que atesora el original.

Menor dificultad deberían plantear esas referencias a los trazos del pincel y a los rasgos de la cara presentes en ‘touches’, ya que con sustantivos como toques o rasgos se puede conseguir ese mismo o idéntico efecto. Con el sustantivo ‘toques’ lo consiguen, sin duda alguna, Astrana Marín, Pérez Romero, Falaquera y Fátima Auad y Mañé Garzón, como se puede

ver, respectivamente, en sus versos: ‘esos toques celestiales no tocaron jamás rostros terrestres’, ‘toques tan celestiales no hay en terrenas caras’, ‘tales toques divinos nunca hubo en rostro humano’ y ‘semejantes toques celestiales nunca tocaron rostros terrestres’. Lo mismo logran Mujica Láinez y Pujol con el término ‘rasgos’: ‘rasgos divinos son, no terrenales’ y ‘esos rasgos divinos no son propios de un hombre!’, respectivamente. También se acercan al sentido original García Calvo y Sordo al elegir formas del verbo tocar. García Calvo, en concreto, vierte el verso por ‘nunca el cielo en la tierra así tocó una cara’; y Sordo por ‘porque la hermosura/del cielo nunca llegó a tocar rostros humanos’. Álvarez, por su parte, al emplear el término ‘belleza’, no consigue acercarse suficientemente al sentido global del texto isabelino. Por último, Damians de Bulart, Méndez Herrera y Montezanti ni traducen el término ni consiguen los efectos comentados.

En cuanto al doble matiz de ‘fresh’ la respuesta de los traductores ha sido, en algunos casos, bastante acertada. Así, en los textos de Astrana Marín, Mujica Láinez, García Calvo y Fátima Auad y Mañé Garzón, al verterse el adjetivo ‘fresh’ por la palabra ‘frescos’, se recrea la imagen de algo nuevo o recién acabado así como la idea de vivacidad, vigor e, incluso, hermosura inherente también al mencionado adjetivo. El resto de las traducciones no alcanza esa calidad ya sea porque el término con que trasladan el adjetivo inglés no contiene su misma riqueza semántica o bien, y esto es mucho más grave, porque omiten el adjetivo en el texto de llegada.

La densidad semántica del sintagma ‘stretchèd meter’ —que, como se ha visto ya, incluye la exageración poética o el metro forzado y una versificación obsoleta— ha supuesto una seria dificultad para los traductores de los sonetos. En efecto, las expresiones por las que estos optan expresan únicamente el primero de los sentidos señalados: ‘exageración métrica’ (Astrana Marín y Pérez Romero), ‘delirios’ (Damians de Bulart), ‘métrico exceso’ (Mujica Láinez), ‘hinchada estrofa’ (García Calvo), ‘enfático metro’ (Fátima Auad y Mañé Garzón), ‘forzado metro’ (Méndez Herrera), ‘desmesura métrica’ (Sordo), ‘hipérboles’ (Montezanti), ‘hipérbole extraña’ (Pujol), ‘metro forzado’ (Falaquera) y ‘desmesura’ (Álvarez).

Por lo que respecta al juego homofónico entre ‘rights’ y *rites* ningún traductor ha sabido verterlo al español ya que todos ellos, como cabía esperar dada la dificultad que suponen este tipo de escollos, reproducen únicamente el significado del primero de los términos. En consecuencia, el juego homofónico no logra pasar al español.

Una suerte muy similar corre el retruécano que se genera en torno a los términos ‘antique’ y *antic*. En concreto, casi todos los traductores han optado por fórmulas con las que se recrea únicamente la referencia a la edad, que es el sentido del primero de los términos mencionados. En cuanto a la traducción de Damians de Bulart, carece incluso de ese sentido, con lo que se aleja aún más del original que las anteriores.

Por último, la respuesta de los traductores ante el juego verbal que genera el uso del término ‘number’, utilizado con sentidos diferentes en el sexto verso del soneto, es diversa. Así, mientras Astrana Marín (‘enumerar en frescos números’), Fátima Auad y Mañé Garzón (‘en frescos números numerar’), Sordo (‘enumerar en fragantes números’) Pérez Romero (‘en números hermosos enumerar’) y Montezanti (‘y numerar en números’) conservan la antanaclásis y una de las dos dilogías del original, en las versiones de Damians de Bulart, Mujica Láinez, Méndez Herrera, Pujol, Falaquera y Álvarez se pierde por completo tanto esa figura retórica como el carácter ambiguo de ‘number’. García Calvo, por su parte, consciente

sin duda de la imposibilidad de reproducir la riqueza dilógica y retórica del verso, sacrifica esta última en aras de la ambigüedad. En efecto, su traducción es la única en que se mantiene la doble dilogía de 'number': 'en frescos números contar'.

El análisis traductológico que se acaba de realizar entre el texto original y las diversas traducciones al español revela sobradamente el escaso acierto de los traductores a la hora de verter a la lengua de llegada la rica gama de significados y matices del poema isabelino. En efecto, de los ocho escollos analizados tan sólo la mitad logra traspasar el fino tamiz de la traducción en las versiones de Astrana Marín y García Calvo, mientras que en las traducciones de Mujica Láinez, Fátima Auad y Mañe Garzón, Sordo y Pérez Romero se consiguen tan sólo tres aciertos. En cuanto al resto de los traductores ni siquiera alcanza este número con lo que se alejan aún más del sentido cabal de este soneto. Sin embargo, esto no quiere decir que su labor carezca por completo de mérito ya que todos y cada uno de los logros conseguidos a nivel individual, por escasos que estos sean, poseen tal valor que deberían incorporarse en las futuras traducciones al español de este soneto de Shakespeare.